



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
POET - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

SEBASTIÃO JAIRO LIMA BRAGA JUNIOR

**O JARGÃO LGBTQ EM *RUPAUL'S DRAG RACE* TRADUZIDO E LEGENDADO POR
FÃS: UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS**

FORTALEZA

2020

SEBASTIÃO JAIRO LIMA BRAGA JUNIOR

O JARGÃO LGBTQ EM *RUPAUL'S DRAG RACE* TRADUZIDO E LEGENDADO POR FÃS:
UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização

Orientador: Prof. Dra. Diana Costa Fortier Silva

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B795j Braga Junior, Sebastião Jairo Lima.
O jargão LGBTQ em RuPaul's Drag Race traduzido e legendado por fãs: um estudo baseado em corpus / Sebastião Jairo Lima Braga Junior. – 2020.
96 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Diana Costa Fortier Silva .

1. Estudos da Tradução. 2. RuPaul's Drag Race. 3. Legendagem. I. Título.

CDD 418.02

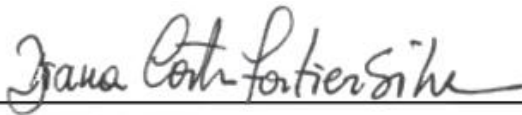
SEBASTIÃO JAIRO LIMA BRAGA JUNIOR

O JARGÃO LGBTQ EM *RUPAUL'S DRAG RACE* TRADUZIDO E LEGENDADO POR FÃS:
UM ESTUDO BASEADO EM CORPUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização

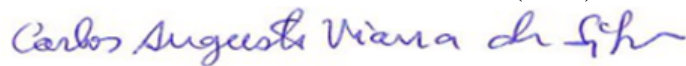
Aprovada em: 15/06/2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Diana Costa Fortier Silva (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dra. Silvia Malena Modesto Monteiro

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

“Maybe my contribution could be as small as hoping that words could turn to birds, and birds would send my thoughts your way”. DEL REY, Lana.

RESUMO

A presente dissertação aborda a legendagem por fãs (*fansubbing*) na nona temporada do *Reality Show RuPaul's Drag Race (RPDR)*, com base nas ferramentas de Linguística de Corpus. Objetivou-se refletir sobre a representação cultural das gírias LGBTQ+ nas legendas do reality show, traçando um paralelismo entre as gírias LGBTQ+ norte-americanas e as brasileiras. A pesquisa procura descrever o fenômeno de tradução e adaptação para legendas. O foco do estudo são as ocorrências dos termos traduzidos em contextos inesperados, tendo como referência os padrões técnicos da legendagem, um dicionário eletrônico (*Linguee*) e o dicionário LGBTQ *Aurélia*, um estudo de Scippe e Libi (2006). Em um primeiro momento, as legendas foram disponibilizadas pelo grupo *Fabutrash* em português e inglês; em seguida, as gírias LGBTQ+ foram etiquetadas em sua primeira fonte (língua inglesa) e na língua alvo (língua portuguesa) em formato “txt”. O alinhamento de ambas as traduções e a ferramenta *Wordlist* nortearam os itens lexicais do jargão a serem pesquisados. As ocorrências foram analisadas usando o *software Lancsbox*, que por sua vez possibilitou a organização das tabelas para análise; os dados foram interpretados levando em consideração o contexto (episódio) em que estão inseridos e as escolhas tradutórias feitas pelos tradutores fãs (*fansubbers*). Finalmente, o *software Antconc* foi usado para checagem. As traduções foram comparadas àquelas disponíveis em um dicionário eletrônico para dar a validade aos achados, assim como evidenciar a importância da inclusão de tais termos baseados na frequência de ocorrência. Este estudo se ampara na visão de legendagem de Cintas e Remael (2007), e correlaciona contribuições de Venuti (2002), Tarallo (1986), Sinclair (2005) e Calvet (2001), o que evidencia a interdisciplinaridade nos estudos da tradução, bem como as contribuições de Brennan e Gudelunas (2017) para os estudos em RPDR.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. *RuPaul's Drag Race*. Legendagem.

ABSTRACT

This dissertation addresses fansubbing in the ninth season of the Reality Show *RuPaul's Drag Race* (RPDR), based on Corpus Linguistics tools. The objective was to reflect on the cultural representation of LGBTQ + slang in the reality show subtitles, drawing a parallelism between the North American and Brazilian LGBTQ + slang. The focus of the study is the occurrences of terms translated in unexpected contexts, having as reference the technical standards of subtitling, an electronic dictionary (Linguee), and the LGBTQ Aurélia dictionary, a study by Scippe and Libi (2006). At first, the subtitles were made available by the Fabutrash group in Portuguese and English; then, the LGBTQ + slang was labeled in its source language (English) and in the target language (Portuguese) in “txt” format. The alignment of both translations and the *wordlist* tool guided the lexical items of the jargon to be searched. The occurrences were analyzed using the Lancsbox software, which in turn made it possible to organize the tables for analysis, the data were interpreted taking into account the context (episode) in which they are inserted and the translation choices made by the fan translators (fansubbers), the Antconc software was used for checking. The translations were compared with those available in an electronic dictionary to validate the findings, as well as to highlight the importance of including such terms based on the frequency of occurrence. This study is based on Cintas and Remael's (2007) subtitling vision, and correlates contributions from Venuti (2002), Tarallo (1986), Sinclair (2005) and Calvet (2001), which highlights the interdisciplinarity in Translation Studies, as well as the contributions of Brennan and Gudelunas (2017) to RPDR studies.

Keywords: Translation Studies. *RuPaul's Drag Race*. Subtitling.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Nota de 50 reais da Pablo Vittar	23
Figura 2 – Chad Michaels	27
Figura 3 – Derrick Barry	27
Figura 4 – Questão do ENEM 2018	41
Figura 5 – Alinhamento imperfeito	50
Figura 6 – Alinhamento manual com marcações	51
Figura 7 – Whelk de “girl”	52
Figura 8 – TTR dos corpora (Fonte e Alvo)	53
Figura 9 – TTR dos três corpora (Fonte, Alvo e Língua Geral)	55
Figura 10 – Ocorrência de “gagged” no LOB	57
Figura 11 – Traduções de “gag” no Linguee	58
Figura 12 – Traduções de “Read”	59
Figura 13 – Recorte de Legenda do Episódio 01 do Corpus Traduzido	64
Figura 14 – Posicionamento da Legenda em Tela	65
Figura 15 – Recorte dos Pronomes no feminino	66
Figura 16 – Ocorrências de “gata” no Lancsbox, corpus alvo	69
Figura 17 – Ocorrências de “Girl” no Antconc, corpus fonte	69
Figura 18 – Traduções disponíveis de “girl” no Linguee	70
Figura 19 – Repetição de Segmentos	72
Figura 20 – Segmentos Enxutos	72
Figura 21 – Ocorrências de “Bitch” no Antconc	76
Figura 22 – Traduções de “bitch” no Linguee.....	77

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Traduções de Girl nos Corpora	68
Gráfico 2 – Distribuição por episódio de “girl” no Lancsbox	71
Gráfico 3 – Ocorrências no plural de “girl” no Lancsbox	73
Gráfico 4 – Distribuição por episódio de “girls” no Lancsbox	74
Gráfico 5 – Traduções de “bitch” nos Corpora	75
Gráfico 6 – Distribuição por episódio de “bitch” no Lancsbox	78
Gráfico 7 – Ocorrências no plural de “bitch” no Lancsbox	79
Gráfico 8 – Distribuição por episódio de “bitches” no Lancsbox	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
2.1	<i>Rupaul's drag race</i> e a sociedade	19
2.1.1.	<i>Um panorama das lutas LGBTQ americanas e brasileiras</i>	19
2.1.2.	<i>Transexualidade, Drag e Travesti: o que é o quê? Se traduz tudo igual?</i>	24
2.1.3.	<i>As complexidades narrativas do Reality TV show</i>	31
2.2	Legendagem	33
2.2.1.	<i>A legendagem e a tradução</i>	34
2.2.2.	<i>Fansubbing: uma arte ou atividade profissional?</i>	35
2.3.	Aspectos técnicos e os fansubbers	38
2.4.	A linguística de corpus e a lexicografia	40
3	METODOLOGIA	46
3.1.	Contexto da pesquisa	46
3.2.	A linguística de corpus	47
3.3.	As ferramentas utilizadas	48
3.4.	Procedimentos metodológicos	49
3.5.	O corpus para análise	56
4	ANÁLISE DOS DADOS	63
4.1.	Análise dos padrões técnicos da legendagem	63
4.2.	Os itens lexicais	67
4.2.1	<i>Girl</i>	67
4.2.1.1	<i>Lancsbox</i>	68
4.2.1.2	<i>Anticonc</i>	69
4.2.1.3	<i>Linguee</i>	70
4.2.1.4	Análise	71
4.2.2.	<i>Bitch</i>	75
4.2.2.1	<i>Lancsbox</i>	75
4.2.2.2	<i>Anticonc</i>	76
4.2.2.3	<i>Linguee</i>	76
4.2.2.4	Análise	78
5	CONSEQUÊNCIAS DA PESQUISA	81
5.1.	Sinais de misoginia e transfobia no <i>reality</i>	81

CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
ANEXOS	87
BIBLIOGRAFIA	90

1 INTRODUÇÃO

RuPaul's Drag Race (RPDR) surgiu na TV americana no ano de 2009, criado pela mais famosa *Drag Queen* americana: RuPaul¹. O programa consiste em um *Reality Show* onde *Drag Queens*, definidas por Newton (1972) como um modo interpretativo e dramático de um papel, geralmente relacionado aos papéis de gênero feminino, competem entre si por um prêmio em dinheiro e o título de *America's Next Drag Superstar*². Os desafios vão da costura à atuação, do canto à criatividade, englobando elementos da realidade das *Drag Queens*³. O *reality* vem como uma oportunidade de as *Queens* mostrarem suas expressões artísticas ao redor do globo, embora haja um título e um prêmio em dinheiro, apenas por estar no *reality*, *Queens* têm uma plataforma de autopromoção do seu *Drag*⁴, ajudando-as em trabalhos futuros em clubes e turnês mundiais.

O *reality* é produzido por *World of Wonder* e distribuído pelos canais *Logo TV*, canal voltado ao público LGBTQ (BRENNAN & GUDELUNAS, 2017) e mais recentemente *VH1* e uma parceria com a plataforma de *streaming Netflix*, onde o *reality* é exibido em alguns países no dia seguinte à estreia americana. Nesses dez anos o *reality* teve 16 temporadas (até o momento desta pesquisa), sendo doze regulares, quatro *All Stars*⁵, em que as melhores das melhores têm uma segunda chance ao título, sem mencionar o *spin-off Drag U*, que objetivava o ensino do *drag* às mulheres heterossexuais de baixa autoestima.

Também temos a série original da *Netflix: AJ and the Queen, Drag Race UK*, que segue o mesmo formato do programa normal, mas com participantes do Reino Unido

¹ “RuPaul Andre Charles explodiu para a fama internacional com o lançamento do CD *Supermodel of the World*, que foi seguido por papéis em vários filmes, um talk show na TV e um programa de rádio, muitos contratos publicitários (inclusive com a marca de cosméticos MAC), sucesso massivo com a *RuPaul Doll*, aparições lotadas em boates e milhões de dólares angariados para pessoas vivendo com HIV/AIDS. RuPaul atualmente é produtora e apresentadora do programa que é sucesso mundial, *RuPaul's Drag Race*”, descrição disponível no livro “Arrase!: o guia para a felicidade, a liberdade e a busca por estilo” de RuPaul, tradução de Santiago Nazarian.

² Título dado à vencedora do *reality*.

³ Ao longo do estudo poderemos nos referir às *Drag Queens* como apenas “Queens” ou fazer uso de seus nomes fantasia (ou nome de *Drag*) os quais são apresentados no *reality*, desde que os mesmos representam suas expressões artísticas, também usaremos letras maiúsculas como uma forma de respeito às personagens, assim como sugerido por (Brennan & Gudelunas, 2017).

⁴ Aqui nos referimos à expressão artística brevemente descrita e a ser aprofundada mais à frente, podendo a mesmas ser grafada com letras iniciais maiúsculas ou minúsculas, sem nenhuma razão ou interesse específico.

⁵ Temporada realizada objetivando repescagem das melhores competidoras do *reality*.

e *Secret Celebrity Drag Race*, onde uma celebridade secreta encara desafios em Drag para arrecadar dinheiro para uma caridade à escolha deles⁶.

RPDR objetiva mostrar a realidade da comunidade *queer* por meio da arte do *Drag*, um termo shakespeariano que significa *Dressing As a Girl* (vestir-se como mulher)⁷. Edgar (2011, p. 145, tradução nossa⁸) afirma que o *reality* “impede progresso para a cultura *drag*”⁹ por trazer a arte para o *mainstream*¹⁰ e mostrar os preconceitos dentro da comunidade LGBTQ, como transfobia, misoginia e gordofobia. Ao longo das temporadas, sinais desses preconceitos foram aos poucos apagados para retorno ao objetivo principal: inclusão, que investigaremos mais à frente.

Ao longo de várias temporadas, RPDR vem sendo uma voz de esclarecimento e expressão para a comunidade LGBTQ¹¹ mundial, respondendo a muitas perguntas relacionadas a questão de gênero e sexualidade no mundo. Desse modo, ao longo de quinze temporadas, o mundo teve acesso a vários jargões da comunidade LGBTQ em inglês, que proveram palavras de uso comum com novos significados, construindo assim um conjunto de itens lexicais que podem ser estudados. Brusselaers (2017) afirma que *Drag* é uma linguagem própria, ao mostrar um estudo de caso em que uma *Queen*, que por ter um grau acadêmico superior, tenta impor poder através da linguagem em um meio em que todas falam o mesmo registro: o *drag*. Embora a Queen tenha conhecimentos acadêmicos, ao não ter domínio do drag como manifestação de linguagem, aquilo se tornou um fator de exclusão social. Vemos *drag* como uma manifestação não só artística, mas também de linguagem, com seus desafios tradutórios que todo jargão impõe.

Do mesmo modo, esse fenômeno acontece no Brasil, por meio da comunidade *queer* brasileira. Castellano e Machado (2017) versam sobre as influências de RPDR no Brasil com o *reality show* “*Glitter – em busca de um sonho*”¹² que nutriu a internet de *memes* e itens lexicais até então desconhecidos. Henn, Machado e Gonzatti (2017) veem

⁶ Visto que RPDR continua a crescer e se ramificar, os dados aqui presentes abraçam todas as temporadas e derivados existentes até o mês de maio de 2020.

⁷ Mencionado no S07E03 do Reality.

⁸ Todas as traduções são do autor.

⁹ “The show impedes progress for drag culture” EDGAR (2011:145).

¹⁰ Conceito usado para expressar uma tendência ou moda principal dominante. Traduzindo-se livremente como “corrente principal” ou “fluxo principal”.

¹¹ Sigla de: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Queers. No Brasil o termo recebe um +, entretando, dada a literatura sobre o assunto, mantivemos a sigla sem o mais, longe de excluir representação alguma. Também no Brasil, podemos ver a sigla com dois TT, referindo-se à Transexuais e Travestis, entretanto, também levando em conta literatura sobre o assunto, Travestis estão dentro do Queer nos demais países do mundo, dada a origem de Travesti ser latina.

¹² *Reality show* Brasileiro transmitido pela TV Diário, inspirado na estética de RPDR.

uma congruência entre as gírias de *Glitter* e as de RPDR, fazendo uma análise dos comentários de fãs em páginas de redes sociais.

“*Glitter* – em busca de um sonho” e “Academia de *Drags*” são dois derivados de RPDR no Brasil. O primeiro reúne travestis e *drags* da cidade de Fortaleza, localizado no Nordeste, a zona mais perigosa para LGBTQs, tendo 45% das mortes nacionais em 2012 (GRUPO GAY DA BAHIA, 2012) e segundo no ranking de mortes de LGBTQs em 2018, 35%, (GRUPO GAY DA BAHIA, 2018). Esse *reality* se popularizou no meio das redes sociais por trazer inúmeros *memes*¹³ das confusões e brigas dentro dos episódios. Isso estigmatiza a comunidade, indo ao encontro do estigma analisado por Pirajá (2011) em programas jornalísticos, ao retratarem LGBTQs como seres violentos, principalmente as travestis. Entretanto, essa violência é advinda das poucas oportunidades de emprego, levando muitas à prostituição, onde muitas vezes são violadas e desrespeitadas.

Já o segundo, “Academia de *Drag*”, é um show de YouTube, postado a cada duas semanas, seguindo a estética de RPDR, com desafios similares ao mesmo. O *WebReality* é apresentado por Silvetty Montilla¹⁴ e inspirou um canal chamado “*Drag-se*”, com vídeos voltados ao ensino da arte *Drag* para aqueles que desejam performá-la¹⁵(CASTELLANO & MACHADO, 2017).

No Brasil, também temos o “Aurélia: A “dicionária” da língua afiada”, dicionário do jargão *queer* advindo do Pajubá, dialeto de origem africana mais utilizado pela comunidade LGBTQ, que “viralizou” por meio do vídeo “GLOSSÁRIO”¹⁶, onde *Drag Queens* brasileiras¹⁷ falam sobre significados de seus itens lexicais para amplas audiências de forma educativa e de amplo fator de entretenimento.

Quando o referido *reality* foi legendado para a audiência brasileira, alguns tradutores visaram aproximar o jargão gay americano ao nosso, mantendo sentido, humor e valor cultural. Esses tradutores são os fãs, que têm interesses distintos no *reality* em

¹³ Do grego “meme” significa “imitação”, popularmente conhecido como o fenômeno de “viralização” de uma informação, seja vídeo, imagem, frase ou ideia. Ou seja, a popularização de uma informação.

¹⁴ Tida pelos fãs como a RuPaul brasileira. Estando no cenário *drag* brasileiro desde 1987.

¹⁵ Desde que *Drag* se refere à uma arte performativa, usaremos “performar” como verbo ao longo do estudo, de modo a expressar essa forma de arte.

¹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oaUL7i_Ln4I; <https://www.youtube.com/watch?v=ieX-wJuiH4Q>, acesso em: 09 de Abr. de 2019.

¹⁷ No Brasil tendem a usar o termo Travesti para descrever *Drag Queens*, entretanto, o termo carrega uma carga pejorativa e marginalizada para a expressão de arte, e nem toda Travesti é necessariamente uma *drag queen*.

relação às demais audiências. Considerando que a *Logo TV* não tem transmissão para o Brasil (BROOKER, 2009), os fãs foram responsáveis pela popularização do *reality* no país, sendo eles responsáveis pela tradução e distribuição do mesmo. Estes, muitas vezes inseridos na mesma comunidade discursiva das participantes do *reality*, usam de seu conhecimento linguístico do jargão LGBTQ para traduzir os termos de forma mais apropriada.

Halliday e Hasan (1985) descrevem a linguagem como um fator de construção social, levando em consideração os fatores culturais da mesma. Em entrevista com o tradutor Santiago Nazarian, que traduziu o livro da RuPaul “Arrase!: o guia para a felicidade, a liberdade e a busca por estilo”, o qual demorou 8 anos até ser traduzido para as audiências brasileiras, conta que fizera uso de seu lugar de fala como LGBTQ, do pajubá e a ajuda de algumas *drags* locais¹⁸.

Castellano e Machado (2017) relataram que a devoção de fãs brasileiros com o *reality* é um objeto importante para a legendagem do mesmo. Os fãs devotos que comparecem a eventos no Brasil ou no exterior prezam por uma legenda de qualidade e com representatividade. O presente autor esteve em alguns desses eventos no Brasil e no exterior, chegando a viajar seis horas de ônibus para uma cidadezinha do interior da Inglaterra para ver sua *drag* preferida, fazendo parte desse grupo de fãs devotos que buscam por uma representatividade por meio das legendas.

Porém, essa representatividade muitas vezes conversa com o *mainstream*, tendo uma colonização dos termos, ao não fazerem uso do pajubá. Esse *mainstream* visa, em sua defesa, ampliar o campo e o alcance das audiências do *reality*, que nem sempre é assistido por membros da comunidade LGBTQ, mas por “outsiders”.

O presente estudo investiga as legendas construídas pelo grupo tradutório *Fabutrash*, que distribui suas legendas em sites como *inSubs* e *Fuzzco News*¹⁹. Analisamos a legenda produzida por esse grupo, visando as escolhas tradutórias do mesmo como objeto de análise. Desse modo, a identidade dos legendadores/tradutores não é revelada em momento algum. Entretanto, as legendas construídas por eles constituem nosso corpus. Focaremos o estudo na temporada nove do *reality*, devido à

¹⁸ Entrevista em Anexo.

¹⁹ Disponível em: <https://fuzzconews.blogspot.com/2017/02/rupauls-drag-race-season-9.html>, acesso em: 29 de Set. 2018.

disponibilidade da mesma na plataforma *Netflix* para checagem de imagem, visto que fizemos *download* apenas das legendas, devido a fatores legais²⁰.

Para maior conhecimento sobre o processo de tradução, entrevistamos o tradutor do livro da RuPaul (a identidade no mesmo é revelada, por tratar-se de um texto publicado, portanto consagrado) e fizemos uso de uma entrevista de um *legender*²¹ na internet. Executamos tal entrevista de modo a comparar os parâmetros de um tradutor comissionado, ou profissional, com os tradutores do nosso corpus de análise, ou seja, amadores.

Em geral, tende-se a traduzir o humor norte-americano (muitas vezes difícil de entender) para algo semelhante ao nosso humor, de modo que as audiências possam ser contempladas. Essa forma de tradução tende a falhar em representação cultural LGBTQ pois, ao adaptar para as massas, pode perder a representatividade da comunidade discursiva, que Swales (1990) define como o espaço de circulação responsável pela (re)produção de um grande número de gêneros, os quais tem como função social a validação das atividades interacionais. Entretanto, se uma tradução é voltada para uma comunidade discursiva específica, as grandes audiências podem não ser contempladas. O estudo objetiva mostrar como a tradução vinculada à comunidade discursiva em questão pode ser uma ferramenta de representação cultural, auxiliando na inclusão dos termos encontrados em um dicionário eletrônico baseado em dados.

Swales (1990) traz seis características que definem uma comunidade discursiva²². Este estudo abordará as categorias 4, 5 e 6 (embora as características sejam complementares): a capacidade que a comunidade tem de desenvolver seus próprios gêneros; o uso de itens lexicais específicos pela comunidade; e o conhecimento profundo do discurso circulante nessa comunidade. House (2009, p. 11) afirma que “traduzir não é só um ato linguístico, mas também cultural, um ato de comunicação entre culturas. Traduzir sempre envolve tanto linguagem quanto cultura, simplesmente porque as duas

²⁰ Díaz-Cintas e Remael (2007) afirmam que a legalidade de tais legendas é questionável, desde que não há fim lucrativo na produção das mesmas.

²¹ Do Inglês, o termo usado para aquele que legenda é “*subtitled*”, entretanto, o tradutor entrevistado, se alto nomeia “*legender*”.

²² As características são: 1) o conjunto de objetivos públicos comuns; 2) a existência de mecanismos para comunicação entre os participantes; 3) a função do feedback, ou seja, o uso das comunicações recebidas pelos participantes, que funciona como forma de participação na comunidade; 4) a capacidade que a comunidade tem para desenvolver seus próprios gêneros; 5) o uso de um item lexical específico; e 6) a existência de membros que possuem um conhecimento profundo do discurso e dos conteúdos que circulam na comunidade (SWALES, 1990).

não podem ser separadas²³.” Desse modo, a legendagem do referido *reality* vem como uma representação cultural de duas comunidades LGBTQ: norte-americana e brasileira. Assim, construíram-se dois corpora, um em inglês (Corpus Fonte) e o outro em português (Corpus Alvo), ambos legendados pelo mesmo grupo tradutório supracitado.

Assim objetivou-se: 1) dissertar sobre o processo de *fansubbing*, traçando um paralelo com a legendagem dentro da Tradução Audiovisual; 2) definir as complexidades narrativas do gênero *reality show*; 3) analisar o jargão LGBTQ, usando ferramentas da Linguística de *corpus*, de modo a evidenciar a necessidade de inclusão de termos LGBTQs no dicionário eletrônico *Linguee*; e 4) destacar a importância de uma atualização do dicionário LGBTQ *Aurélia* (SCIPPE & LIBI, 2006).

Brennan e Gudelunas (2017) versam que havia uma improbabilidade dos estudos acadêmicos envolvendo RPDR, introduzindo um livro inteiro de artigos sobre o *reality*, bem como as influências do *reality* na cultura popular nacional e internacional. Visto a seriedade do assunto e a prerrogativa que “Drag” não se leva a sério. O estudo em questão e todos os artigos desse livro provam a possibilidade de estudos em RPDR. O estudo foi conduzido usando ferramentas de tradução e ferramentas da Linguística de *Corpus*.

Na fundamentação teórica, visamos falar sobre o que o *reality* representa para a sociedade internacional, as lutas sociais que o compõem e traçar um paralelo dessas lutas com as brasileiras, de modo a conjecturarmos se tais lutas contribuíram ou motivaram traduções. Também buscamos traçar uma diferença entre transexual, travesti e o *drag*, visto que uma clarificação terminológica se faz necessária ao traduzir e definir tal comunidade discursiva, assim como definir as complexidades narrativas do gênero analisado: *reality show*. Versamos também sobre a legendagem, definindo-a desde sua prática ao processo de tradução, trazendo o nosso objeto de estudo: *fansubbing*, ou legendagem feita por fãs. A legendagem é uma área moderna dentro dos Estudos da Tradução (doravante ET), a qual levou muito tempo até ser abraçada pelos estudiosos da área, e assim como nosso objeto de estudo, fora concebida como uma área marginal dentro das ET.

Na metodologia, tratamos da Linguística de *Corpus* e suas contribuições para a tradução, assim como definimos os critérios de seleção e análise dos *corpora*. Versamos

²³ “translating is not only a linguistic act; it is also a cultural one, an act of communication across cultures. Translating always involves both language and culture simply because the two cannot really be separated” (HOUSE, 2009:11).

sobre a condução da pesquisa e quais instrumentos tecnológicos foram usados para chegar aos resultados desejados, assim como definimos os itens lexicais do jargão que foram analisados.

Na Análise dos Dados, os resultados da pesquisa e suas possíveis contribuições para os ET, foram demonstrados numericamente, mostrando evidências para inclusão de novas traduções no dicionário eletrônico *Linguee*, assim como mostramos o que motivou a escolha lexical, levando em consideração o contexto do *reality*. Também foi realizada uma análise dos padrões técnicos da legendagem dos fãs, de modo a validar o trabalho dos mesmos.

Como consequência dos achados, versamos também sobre sinais de transfobia e misoginia dentro do *reality*, com uma análise de termos considerados transfóbicos por fãs relatados por Brennan e Gudelunas (2017).

Por fim, nas considerações finais, versamos sobre as contribuições que os dados e o *reality* analisado podem trazer para a inclusão de termos e expansão do estudo dos jargões LGBTQ de Scippe e Libi (2006). Assim como mostramos, o *reality* indiretamente perpetua perigosos estereótipos de gênero que podem impedir o progresso na luta contra o preconceito. Pudemos ver também os sinais de transfobia apagados, mas os de misoginia ainda são muito latentes.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 *RuPaul's Drag Race* e a sociedade

RPDR está disponível em sua íntegra na plataforma de *streaming Netflix*, onde os fãs brasileiros podem ter acesso, legalmente. Entretanto, o processo de acesso legal ao *reality* pelo *streaming* é demasiado recente²⁴. Até acontecer a parceria com a *Netflix*, muitos fãs tinham acesso ao *reality* de formas alternativas, tais como *Torrents* e *4Shared* legendados por fãs. Desse modo, os fãs foram responsáveis pela popularização do *reality* no Brasil, antes mesmo de ele “estrear” na *Netflix*. Nosso estudo finca suas raízes na produção e tradução dessas legendas para o público consumidor do *reality*.

A *Logo TV* não tem transmissão para o Brasil (BROOKER, 2009) e isso promoveu a distribuição ilegal do *reality*. Castellano e Machado (2017) datam a entrada de RPDR no catálogo da *Netflix* em 2014. Entretanto, a popularidade do mesmo no Brasil já era imensa, devido à sua distribuição alternativa. Podemos distinguir dois tipos de público: aquele que teve acesso ao *reality* primeiramente por vias de fansubbing e aquele que teve acesso via *Netflix*, ou “tradução comissionada”. Ambos experienciaram o *reality* de modos distintos.

O *reality*, assim como sua audiência, pode estar inserido na comunidade discursiva LGBTQ; desse modo, a tradução pode vir como uma forma de enxergar a si mesmo e suas identidades de gênero por meio não só audiovisual, mas textual também. Desse modo, faz-se importante apresentar uma clarificação terminológica sobre o que está sendo representado, assim como traçar uma linha do tempo, de modo a enxergar o que pode ter motivado historicamente a produção de tal *reality* e sua tradução.

2.1.1 Um panorama das lutas LGBTQ norte-americanas e brasileiras e a afirmação de categorias de gênero.

Para falar um pouco sobre as lutas LGBTQ, precisamos falar sobre divas pops e ícones gays. Judy Garland (1922-1969) foi o primeiro ícone gay, e é celebrada na cultura LGBTQ americana até hoje. O grupo de apoiadores da atriz é conhecido como “*Friends of Dorothy*” (amigos de Dorothy, em tradução livre), um modo de identificar quem era gay ou não na década de 40, quando havia leis que proibiam homossexualidade nos

²⁴ Notícia da parceria: <https://www.papelpop.com/2019/01/rupauls-drag-race-esta-de-volta-no-catalogo-da-netflix-brasil/>, acesso em: 09 de Abril de 2019.

Estados Unidos²⁵. Em 27 de Junho de 1969, embora a sua morte tenha ocorrido em Londres, após uma batida policial na *Stonewall Inn*, deu-se espaço para uma resistência, motivada pelo luto à morte da atriz. Consequentemente, houve manifestações ao redor de todo o país, causando o movimento liberacionista que levou à legalidade da homossexualidade nos Estados Unidos. *Stonewall* é celebrado até hoje nos Estados Unidos.

Podemos assim ter “*friends of Dorothy*” como um item de jargão importantíssimo para a cultura LGBTQ, usado até os dias atuais. Podemos fazer uma ligação direta ao jargão do Mágico de Oz, “*the house down*”²⁶ (casa abaixo, em tradução livre) que significa um ponto de exclamação usado para expressar animação, referindo-se diretamente à queda da casa de Dorothy. Outro item do jargão que também se remete à Judy é “*Best Judy*”, termo usado para descrever seu melhor amigo(a)²⁷. Drag, como expressão artística e também linguística, foi responsável pela popularização de tal jargão. Desse modo, podemos ver *drag* conversar diretamente com a literatura e cinema.

Yudelman (2017) afirma que o uso de câmera no *reality* contrasta com as lutas sociais vividas no dia-a-dia da comunidade e o glamour da arte performática. Pode-se afirmar que apesar das conquistas como nosso glamour, estamos muito longe de uma sociedade igualitária quando se fala de sexualidade. Os *takes* da câmera vão de momentos de desabafo sobre lutas pessoais à passarela, onde as *queens* vivem suas verdadeiras *personas*. Assim, por meio de audiovisual, o reality faz uma analogia de parte do que as lutas LGBTQ são e representam.

Traduções, sejam elas quais forem, são motivadas pelo sistema de cultura (EVEN-ZOHAR, 1990). O sistema é entendido como uma estrutura formada por sobreposições de camadas de elementos culturais ou sócio-históricos que interagem entre si dentro de sistemas múltiplos, ou seja, há um sistema dentro de uma rede maior, de sistemas variados que coexistem (EVEN-ZOHAR, 1990). Assim, mudanças ideológicas ou no sistema motivam ou abrem espaço para traduções (URGORRI, 2017). Ou seja, a tradução surge como uma necessidade de diálogo com dado sistema.

²⁵ Fonte: <https://cinemaclassico.com/curiosidades/judy-garland-importante-para-gays/>, acesso em: 19 de Setembro de 2018, às 20h31min.

²⁶ Explicação sobre o significado da gíria disponível no episódio 14 da terceira temporada do reality show RuPaul’s Drag Race.

²⁷ RPDR – All Stars: S04 E08.

Podemos listar um marco importante na luta LGBTQ americana, como o *Matthew Shepard Act* de 2009, que inclui homofobia na lei federal de crime de ódio. Desse modo, podemos ver que os avanços da luta LGBTQ permitiram tal *reality* na televisão americana, possibilitando que o mesmo traduzisse uma realidade latente nos Estados Unidos. De mesma forma, mudanças no sistema brasileiro permitiram que o mesmo fosse traduzido para nossas audiências, mesmo que para um público assinante. Porém, há ainda um longo caminho a ser percorrido para que RPDR seja exibido em rede nacional brasileira. Um passo importante para isso é a dublagem do reality, processo iniciado a partir da sétima temporada, visto que as audiências brasileiras preferem a dublagem à legendagem (CARVALHO, 2017).

Daremos um salto para 2010, com a revogação da política “*Don’t ask, don’t tell*”, que impedia membros abertamente LGBTQs de servirem às forças armadas dos Estados Unidos. Esse movimento tem repercussão no ano de 2019, com a proibição de Transexuais de servirem às forças armadas²⁸. Essa foi uma decisão tomada por Donald Trump, possivelmente motivada por uma política conservadora que propaga o ódio ao diferente. Já em 2015 a Suprema Corte deliberou a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em todos os estados dos Estados Unidos, uma realidade que só era possível em alguns estados até então. Todas essas conquistas são retratadas no reality show por meio de desafios.

No Brasil de 1975, durante o período da Ditadura, Quinalha (2018, n.p.) afirma que “por ser homossexual, (a pessoa) perdia sua humanidade e, portanto, era considerada menos respeitável em sua dignidade”, havendo uma censura catastrófica de quaisquer menções ao assunto na Televisão, rádio, teatros, etc. Durante esse período:

Travestis, prostitutas e homossexuais – tanto masculinos quanto femininos – presentes nos cada vez mais inflados guetos urbanos eram também uma presença incômoda para os que cultivavam os valores tradicionais da família brasileira. Por esta razão, passaram a ser perseguidos, presos arbitrariamente, extorquidos e torturados pelo fato de ostentarem, em seus corpos ou em seus comportamentos, os sinais de sexualidade ou de identidade de gênero dissidentes (QUINALHA, 2018, n.p.)

Já em 1978, com a redemocratização, surgiu o Movimento Homossexual Brasileiro (MHB), movimento que se tornou LGBT, modificando-se ao longo dos anos

²⁸ Notícia disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-46963426>, acesso em: 15 de Abr. 2019.

para acompanhar as mudanças na sociedade, evoluindo para o que hoje chamamos de LGBTQ+. Após o fim da ditadura, “[...] emerge, em sentido sociológico e político específico, um movimento social de luta pelo reconhecimento, pela visibilidade e pelo respeito das diversidades sexuais e de gênero” (QUINALHA, 2018, n.p.), levando, em 1980, à retirada da homossexualidade da lista de patologias. Mundialmente, porém, ocorrera também nessa época o surto de HIV “que chegou a ser chamada de ‘peste gay’ pela mídia” (QUINALHA, 2018, n.p.).

Em 1990, com a profissionalização e nacionalização das entidades LGBTQ Brasileiras, novas cooperativas surgiram. Quinalha (2018) afirma que “o ‘*pink money*’²⁹ dos homossexuais bem-sucedidos economicamente possibilitou um potencial de consumo cada vez mais direcionado a esse público”. Desse modo, Quinalha (2018, n.p.) lista brevemente as conquistas LGBTQ, com 40 anos de lutas:

Homossexuais já podem se casar (2013) e adotar crianças, com os mesmos direitos dos heterossexuais. Pessoas trans podem alterar, no registro civil, o prenome e o sexo diretamente nos cartórios, sem necessidade de cirurgia, laudos médicos ou autorização judicial. Há coordenadorias LGBT na maior parte das instâncias de governo pelo país afora e até mesmo partidos políticos de diferentes matizes ideológicos têm, atualmente, setoriais voltados para as questões LGBT.

Tais conquistas possibilitaram mudanças no sistema, permitindo a tradução da realidade LGBTQ para a televisão, com séries, novelas e filmes (nacionais e internacionais) que objetivam “educar” o público conservador brasileiro através da arte. Apesar das conquistas apresentadas acima, a realidade cruel é que o Brasil ainda é o país que mais mata LGBTQ no mundo por crimes de ódio. Quinalha (2018, n.p.) afirma que no ano de 2017 “segundo dados do Grupo *Gay* da Bahia, atingimos o recorde de 445 pessoas LGBT assassinadas, ou seja, mais de uma pessoa LGBT assassinada por dia”. Atualmente, a *LGBTFobia*³⁰ foi criminalizada, caracterizada como Crime de Ódio, 10 anos após a mesma criminalização nos Estados Unidos.

Castellano e Machado (2017) questionam como o país com a maior parada gay do mundo (Parada Gay de São Paulo) também é um dos países com o maior número de mortes de LGBTQ por crime de ódio. Ao final de 2018, com os resultados das eleições, a população LGBTQ brasileira nunca temeu tanto pelos anos que estão por vir, visto que

²⁹ Termo dado ao dinheiro investido pelo público LGBTQ, seja em causas políticas ou recreativas.

³⁰ Termo usado para explicar crimes de ódio ou injúria direcionada ao público LGBTQ.

nos Estados Unidos, a população LGBTQ vem sofrendo com constante medo da administração de Donald Trump³¹, caracterizada como a Era do Ódio e da Intolerância.

Embora o Brasil seja o país que mais mata LGBTQ no mundo³², a luta é contínua e a arte do *drag* existe e tem sua voz. Temos nossa própria RuPaul (o rosto da representatividade *drag* nos Estados Unidos), Silvetty Montilla, e nossa própria *drag superstar* Pablló Vittar, que é a *drag queen* brasileira mais conhecida e que mais incomoda o tradicionalismo brasileiro, com inúmeras *Fake news* vinculadas à *queen*, como a polêmica da nota de 50 reais, notícia falsa espalhada pelo WhatsApp.

Figura 1 – Nota de 50 reais da Pablló Vittar



Fonte: <http://www.e-farsas.com/pablló-vittar-nas-notas-de-r50-o-dia-em-que-inventamos-uma-fake-news.html>, acesso em 04 de Jul. 2019.

Há inúmeras Drags brasileiras que expressam sua arte na música, Aretuza Love, Glória Groove, etc., e até mesmo em *Ted Talks* sobre o assunto, como Lorelay Foxx. Na luta LGBTQ brasileira, as *drag queens* estão na linha de frente nessa batalha cotidiana por respeito e assim como as transexuais e travestis, são as maiores vítimas de violência. Vide o assassinato de Dandara³³.

Bezerra (2018) escreve sobre os impactos de RPDR na cultura brasileira. Em específico, seu diário de campo relata a realidade *drag* fortalezense. O autor menciona a *Rainbow*³⁴'s *Drag Race*, uma competição que ocorre em uma boate da cidade de Fortaleza

³¹ Notícia: <https://istoe.com.br/nova-era-do-odio-e-da-intolerancia/>, acesso em: 09 de Abr.2019.

³² Notícia: <https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23234780>, acesso em: 09 de Abr. 2019.

³³ Notícia: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2017/03/morte-de-dandara-foram-pelo-menos-tres-sesses-de-tortura.html>, acesso em: 09 de Abr. 2019.

³⁴ Nome fictício de boate.

para premiar a melhor *drag* em R\$ 200,00. Alguns desafios foram inspirados na *drag race* original. Em seu diário de campo, o autor expõe fotos do concurso e de algumas vencedoras e a dinâmica da competição, ressaltando como RPDR modificara a estética drag brasileira.

Outra competição similar em Fortaleza é a “*Glitter – Em busca de um sonho*”³⁵, onde *drag queens*, transsexuais e travestis competem pela realização de um sonho, seja ele um salão de beleza ou uma moto. Essa competição ficou tão famosa nacionalmente que o jargão usado pelas participantes se tornou *memes* por toda a internet.

2.1.2 *Transexualidade, Travesti e Drag: o que é o quê? Se traduz tudo igual?*

Drag é a simulação de uma noção de gênero, apresentando paródias que “efetivamente deslocam o significado original”³⁶ ou conceito de gênero em si e inicia “o mito da própria originalidade”³⁷ (BUTLER, 1990, p. 188). Ou seja, embora se aproxime do gênero feminino, *drag* representa um papel desempenhado pelo artista, e não necessariamente o artista tem o desejo de ser uma mulher biológica.

Algumas *queens* se identificam como não-binárias, ou seja, nem se identificam com o gênero feminino e nem o masculino e encontra no *drag* uma forma de expressar suas identidades, (falaremos disso adiante). Muitas vezes por falta de conhecimento temos tradutores à serviço da *Netflix*, traduzindo *drag* como “travesti” (RPDR, S01) e “Arrasto”³⁸ (RPDR, S02). O drag assim, se correlaciona diretamente com os conceitos de identidade de gênero ou orientação sexual. Segundo Jesus (2012, p.14):

Gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Diferente da sexualidade da pessoa. Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas transexuais podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero.

Essas definições nos trazem à discussão do que é drag, transexual e travesti. Erroneamente confundidos como a mesma coisa, mas com nomes diferentes. No Brasil

³⁵ Primeiro reality inovador a ser exibido em TV aberta, fora de um tradicional centro produtor de cultura.

³⁶ “effectively displace the meaning of the original” (BUTLER, 1990: 188)

³⁷ “the myth of originality itself” (BUTLER, 1990: 188)

³⁸ Uma tradução literal para o termo *Drag*.

drag também pode ser definido como a arte da *montação* ou *montagem* (um dos modos mais apropriados para traduzir *drag*), que Bezerra (2018, p. 15) define como:

[...] um processo de moldagem corporal que visa à consolidação temporária de uma aparência outra daquela corriqueira da pessoa que se traveste. A montagem seria a sobreposição de técnicas diversas que dialogam diretamente com a arte: modificação da aparência do rosto através da maquiagem ou pintura; modificação do formato capilar através de implantes de cabelo ou uso de peruca/picumã; mudança do formato corporal através do uso de *pirellis*, *padding* ou enchimento de esponja; uso de fantasias ou roupas monumentais que modificam a aparência e a silhueta corporal. Esse procedimento tem por finalidade transformar o corpo em outro, um *devir* mulher.

Gadelha (2009) afirma que “[...] através da montagem, os intérpretes das *drags* transformam seus corpos etiquetados de masculinos em corpos outros, não segmentarizados por forças molares de gênero ou sexo” (p. 79). Desse modo, “[...] o corpo *drag* não é o modelo de corpo da representação mulher nem o modelo de corpo da representação homem. O corpo *drag* pode vir a ser um corpo feminino, sendo que não é um corpo masculino” (ibidem). Há *drags* que muitas vezes mudam seu corpo em níveis sobre-humanos, com o objetivo de retratar animais, monstros, aliens, etc.

Amanajás (2014) traça uma linha histórica da arte *drag* com a linha da história do teatro, afirmando que os dois sempre estiveram lado a lado, datando suas origens na Grécia antiga e suas ocorrências em demais países do mundo, como no teatro Japonês e Indiano. O autor também passeia pelo teatro elisabetano de Shakespeare; enfim, *drag* são todas as expressões artísticas e teatrais onde as personagens femininas eram interpretadas por homens.

Outra categoria que pode vir a convergir e confundir-se com *drag* é a *crossdresser*. Jesus (2012, p. 10) ilustra de forma clara a diferença entre os dois:

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformista ou *Drag Queen/ Drag King*: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual.

No meio *Drag*, muitas vezes o *crossdresser* é escarniado, sendo usado para ofender uma *queen* que não tenha a feminilidade destacada ou que em sua *montação* tenha

mantido traços de androginia. Outro termo também usado com muita frequência no meio *Drag* é “*Butch Queen*” (*machuda*), usado para ofender uma *queen* com características mais masculinas.

Edgar (2011) aponta que as inúmeras críticas recebidas pelos juízes do *reality*, em particular aquelas feitas à feminilidade, oferece uma perspectiva limitada de *drag*, dada uma visão negativa à androgenia. *Queens* são criticadas pela “aquendação³⁹”, perpetuando certas normas de gênero e excluindo um traço muito importante da arte *drag*: a androginia. Essas normas de gênero reforçam a heteronormatividade e promovem violência discursiva não intencional, desde que dadas normas eliminam não abraçam a androginia, um traço marcante no meio *drag* (CASTELLANO & MACHADO, 2017; MORRINSON, 2014).

Essas próprias normas heteronormativas são problemáticas em si, visto que para uma *queen*, ser feminina, significa ser “*fishy*”, uma alusão direta ao cheiro da genitália feminina (BRENNAN & GUDELUNAS, 2017), criando assim um traço misógino.

Drag também não deve ser confundido com *cosplay* (*costume play*, do inglês, fantasiar-se), pois o *cosplay* em si, embora também seja uma expressão artística, significa performar um personagem fictício e não a própria persona criada pela *Queen*, ao montar-se. Muitas *queens* fazem *cosplay* de heroínas, personagens de *animes*, filmes, séries e jogos. Embora seja uma forma de montagem, pois também é uma performance outra ao gênero biológico da pessoa, recebe o nome de *cosplay*.

Outra parte importante do *drag* é a *Celebrity Impersonation*, que se configura como o desempenho das *queens* como uma celebridade famosa, muitas vezes uma homenagem às divas pop, como Cher, Lady Gaga, Madonna, etc. Baker (1994) afirma que, no final da década de 80, as *queens* se voltaram para a interpretação de celebridades. Assim, tornaram-se uma parte importante da arte *drag*; muitas *queens* se especializam em transformar-se nessas divas, como *Chad Michaels*, que interpreta Cher, e *Derick Barry*, que tem seu próprio show em Las Vegas interpretando Britney Spears. Elas alcançaram fama por suas personificações de celebridades, ao ponto de serem conhecidas nacionalmente antes mesmo de participarem do *reality*.

³⁹ Do inglês *Tucking*, definido pela Aurélia como: exercer a ação de esconder o pênis.

Figura 2 – Chad Michaels



Fonte: <https://www.ma4sd.com/service/chad-michaels/>, acesso em: 12 de Set. 2018.

Figura 3 – Derrick Barry



Fonte: <https://www.mylondon.news/whats-on/music-nightlife-news/dragworld-uk-2019-derrick-barry-15882736>, acesso em: 12 de Set. 2018.

Gadelha (2009) e Coelho (2012) afirmam que se pode classificar a montagem em três tipos: caricata, amapô e andrógina. Na realidade norte-americana, pode-se definir *drag* em mais categorias, como: *pageant* ou *beauty*, *comedy* (caricata), *fishy* (amapô) e *androgenous* ou *gender-fucked* (andrógina) *queens* e muitas outras. Bezerra (2018) acrescenta às categorias do drag brasileiro as rainhas da passarela, um elemento principal do *reality*, uma tradição “herdada dos bailes (*balls*) nova-iorquinos do final dos anos 1980 e no decorrer dos anos 1990” (BEZERRA, 2018, p. 119). Assim como a popularização de RPDR no Brasil, essa nova categoria de *drag* pode ser introduzida, o autor ainda afirma que o drag brasileiro assimilou a estética norte-americana. Tal assimilação não se deu apenas na estética, mas na linguagem também; o que o estudo se põe a mostrar é essa assimilação na linguagem.

Pelúcio (2009) afirma que, embora o movimento *drag* brasileiro tenha surgido na década de 90, há vestígios da arte sendo performada na década de 70, logo após a redemocratização. Interessantemente, Castellano e Machado (2017) afirmam que o “Show de Calouros” do Sílvio Santos, em 1980, ajudou a introduzir a arte *drag* no país. Vale ressaltar que Pirajá (2011) nos lembra da Madame Satã, *drag queen* carioca da década de 30, que performara nas noites cariocas, sem uma definição clara do movimento *drag* brasileiro.

Coelho (2012) define as montagens supracitadas como

[...] caricata voltada principalmente para o riso. Já a amapô aproxima-se mais da imagem da mulher clássica dos padrões heteronormativos de feminilidade, sem tantos exageros na montagem e na maquiagem, aproximando-se da montagem transformista. A ‘andrógina’, que junto com a caricata faz parte do rol das montagens *drag* ‘exageradas’, ‘abusa’ de cores flúor, de brilhos, adereços como chifres, caudas, fogo, carne crua etc. Músculos e pelos também podem fazer parte das ‘andróginas’. (COELHO, 2012, p. 101).

Segundo Coelho (2012), a expressão amapô deriva do bajubá e significa “mulher”, que conversa com o termo em inglês “*fishy*”, que por sua vez carrega uma carga misógina por referir-se ao cheiro da vagina (BRENNAN & GUDELUNAS, 2017).

Butler, autora consagrada em seus estudos sobre a comunidade *queer*, define drag como uma performance que

[...] brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance (BUTLER, 2003, p. 196).

Já a transexualidade se opõe à normatividade de gênero, o que indica que muito se pensava em gênero como a configuração biológica: masculino e feminino. Assim, pode-se definir normatividade de gênero como:

[...] a cisnormatividade, ou normatividade cisgênera – que exerce, através de variados dispositivos de poder interseccionalmente situados, efeitos colonizatórios sobre corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero que, de diversas formas e em diferentes graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos (VERGUEIRO, 2015, p. 43).

Muitas trans usam o termo “cis” para referirem-se às pessoas que se identificam com a configuração biológica com a qual nasceram (GENARI, 2017). Leite Junior (2008) traça um panorama histórico da transexualidade, que em 1980 foi colocada no Manual de Doenças Mentais. Seguindo a mesma lógica da homossexualidade, a transexualidade era chamada de “‘Distúrbios de Identidade de Gênero’ e em 1987 como ‘Disforia de Gênero’” (LEITE JUNIOR, 2008, p. 25) Entretanto, na versão mais recente da APA, transexualidade não é mais vista como uma desordem mental – “é importante notar que não conformidade de gênero não é, em si, uma desordem mental. O elemento crítico de disforia de gênero é a presença de sofrimento clinicamente significativo associado à condição” (APA, 2013, p. 1).

A transexualidade levou muito tempo para ser entendida. Por falta de representatividade nas mídias, muitas pessoas se sentiam daquela forma, mas não entendiam, pois não sabiam o que aquilo era. Genari (2014) narra que, com o aumento da representatividade midiática, muitas pessoas passaram a se identificar e entender a si mesmas:

A ausência da internet e/ou a ausência de um quadro amplo de informações sobre as questões trans na internet, para Eduardo e João, acabou por refletir em

dificuldades no próprio processo de identificação e transição, não tendo nenhum referente positivo sobre transexualidades. (GENARI, 2017, p.27)

Segundo Hall (1997a, p. 15), “representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Ele envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que respondem por ou representam coisas”. Visto que essa representatividade é abordada abertamente em RPDR, a tradução do mesmo vem como uma ferramenta viabilização da educação, aos espectadores: (1) aqueles que não entendem sobre o assunto, podendo resultar em preconceito; (2) aqueles que entendem parcialmente do assunto, mas ainda precisam de maior clarificação; (3) aqueles que não entendem suas identidades de gênero, seja ela qual for.

Retomando Hall (1997b, p. 18) “interpretamos o mundo de maneira similar, [...] somos capazes de construir uma cultura compartilhada de significados e também construir o mundo social que habitamos juntos”, o que legitima a construção cultural feita por RPDR. Bezerra (2018) também ressaltou o aumento de pessoas identificando suas identidades de gênero através do *reality*, usando como exemplo seu diário de campo feito em Fortaleza.

Judith Butler (2005) afirma que na condição discursiva do reconhecimento social precede e condiciona na formação do sujeito, não que isso confira o reconhecimento de um sujeito é o reconhecimento forma esse sujeito. Ou seja, não é a condição biológica, mas social. Dentro do discurso social, são notórias frases como “é mulher/homem de verdade?”, “não tem quem diga”, que são discursos transfóbicos, embora muitas vezes a intenção seja elogiar a pessoa. Genari (2017, p. 58) chama isso de “passabilidade” que “é, justamente, quando uma pessoa trans é percebida como uma pessoa ‘cis’, como se sua condição enquanto pessoa trans ficasse invisível”.

Desse modo, “as transexualidades envolvem, dentre outras coisas, uma dinâmica cultural que se associa a modos de compreender e/ou modificar corpos e subjetividades” (GENARI, 2017, p. 66). Isso leva muitas pessoas a confundirem Trans com *Drag*. A expressão de arte *Drag* foi, muitas vezes, a porta de entrada para algumas *queens* identificarem sua transexualidade. RPDR, com 126 participantes, até o momento, pode-se nomear pouquíssimas participantes trans no *reality*, tanto durante a competição, como após. Para nomear algumas, temos Sonique (revelada na Reunião S02E12), Kenya Michaels (revelada após o *reality*), Monica Beverly Hillz (revelada durante o *reality* sua transição), Stacy Layne Matthews (revelada após), Jiggly Caliente (revelada após), Gia Gunn (revelada depois, mas voltara no All Stars 4, como uma mulher trans, mostrando seus conflitos internos entre o ser trans e o fazer *drag*), Peppermint (revelada durante, mas receosa da recepção das *queens*) e Carmen Carrera (revelada após o *reality*,

cotada para ser *Angel* da *Victoria's Secret*), a última inclusive faz vídeos falando sobre transexualidade em sua página pessoal do Facebook⁴⁰.

Em seus relatos pessoais, Peppermint (RPDR, S09E8) mostra medo ao se assumir trans em meio às *drag queens*, pois há uma noção de que mulheres não podem fazer *drag*, pois não estão performando uma personagem e sim a si mesmas. Gia Gunn (AS, S04E3) relata sobre sua transição e que é uma mulher que faz *Drag*, assim como Monica Beverly Hillz (RPDR, S05E14) afirma que “Trans é quem sou e *Drag* é o que faço⁴¹”.

Em meio às *Drag Queens* também podemos encontrar outras identidades de gênero. Vergueiro (2015) define o termo “populações gênero-inconformes” para referir-se àquelas/es que não se adequam aos padrões sociais binários de sexo e gênero, a saber: masculino ou feminino. Preciado (2014) emerge com a teoria de que o corpo está além do binário (homem/mulher; heterossexual/homossexual) e vê a sexualidade como uma tecnologia e um gênero além do performativo e prostético.

Cabe mencionar que algumas *drag queens* entram nessa categoria de não-binariedade, ou seja, elas não se vêem em nenhum dos gêneros. Algumas se classificam como “gender fluid”, ou seja, enquanto performam naquele gênero (masculino ou feminino) se identificam com ele, fazendo uma separação da *persona* pessoal e a *persona drag*.

Assim, entende-se que *Drag* não é parte de LGBTQ, e sim uma expressão artística, mas aqueles que o fazem estão inseridos nas letras do LGBTQ, ou não (já que mulheres cis podem performar a arte).

Em contraste à transexualidade, o termo “travesti” é principalmente usado em países de língua latina. Como definido à cima, Transexualidade ou Transgênero são indivíduos cuja identidade de gênero não corresponde ao seu sexo biológico. Barbosa (2010) diferencia transexual e travesti pelo grau de desconforto com a configuração biológica na qual nasceu. Enquanto muitos transexuais fazem a cirurgia de redesignação sexual, as travestis não, sendo exclusivas para o gênero feminino, ou MTF (*Male to Female*), enquanto as transexualidades podem ser FTM (*Female to Male*) e MTF.

Esses três tópicos são de extrema importância e delicadeza ao serem abordados – a literatura é vasta, mas espera-se que a diferenciação dos três norteie futuros tradutores de RPDR,

⁴⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/carmencarrerafans/>, acesso em: 14 de Abril de 2019.

⁴¹ Trans is who I am and Drag is what I do”.

ao traduzir os termos destacados, dada a necessidade de familiaridade com a representatividade do *reality*, não só pelos itens lexicais, mas pelo θ que ela representa para a sociedade, pois não traduzimos apenas palavras, mas também cultura e parte da cultura é o social.

2.1.3 *As complexidades narrativas do Reality TV show*

Reality TV show é um gênero narrativo contemporâneo e cheio de nuances. Brennan e Gudelunas (2017) comparam RPDR com *America's Next Top Model* e *Project Runway*, dadas as similaridades em desafios e estética dos programas. Yudelman (2017) faz uma análise do uso de câmera no *reality*, pois a mesma é responsável pela construção da narrativa, assim como a edição e os *takes*, que mostram a tristeza, a luta e o glamour da arte do *drag*.

O *reality* é gravado no período de um a dois meses (dependendo da quantidade de participantes), as filmagens são contínuas e diferentemente de programas como *Big Brother*, as participantes não são filmadas em seus confinamentos, apenas quando se encontram no *Werk Room* (um dos cenários do *reality*). Desde que as mesmas passam mais tempo no *Werk Room* é nele que o *reality* acontece. Desse modo, as participantes são filmadas enquanto produzem suas fantasias, se maquiam ou ensaiam suas performances. O *reality* segue o sistema de eliminação como os demais *reality shows*, reduzindo-se a um top 3 ou 4 no fim da temporada.

Yudelman (2017) afirma que o *reality* segue o mesmo estilo de *Paris Is Burning* (1991), um documentário sobre a realidade *queer* nova-iorquina da década de 80, que mostra o primeiro surto de HIV nos Estados Unidos. Esse estilo contrasta o show e o *reality*, mostrando a arte *drag* (o show) e os relatos de lutas cotidianas (o *reality*).

Embora documentários como esse existam para mostrar a arte de *drag*, RPDR representa um marco para a comunidade LGBTQ americana e mundial, pois nunca havia existido um programa de TV onde *Drag Queens* fossem as protagonistas, ficando assim o *reality* como um símbolo na representação da cultura LGBTQ (BRENNAN & GUDELUNAS, 2017), colocando como uma arte, até então marginalizada, no *mainstream*.

Embora *reality shows* como *Big Brother*, *American Idol*, etc. tenham servido de objeto para outras pesquisas, que envolviam pontos de vista Sociológicos ou Psicológicos, mostrando um microcosmo da sociedade e seus confrontamentos com a câmera, a presente pesquisa segue um ponto de vista (sócio) linguístico do *reality show RuPaul's Drag Race*, ou seja, aquilo que é falado em câmera constitui nosso material de pesquisa. Halperin (2012), em seu manual de “Como ser

gay”, considera RPDR como um retrato efetivo de alta visibilidade das subculturas marginalizadas dentro de um contexto *mainstream*.

Bratich (2006, p. 67) afirma que *reality TV* “é melhor concebido como um fenômeno performativo que captura, modifica, reorganiza e distribui poderes de transformação⁴²”. O autor versa sobre representatividade dentro de uma análise cultural que tem como força motriz a reprodução do real, o que conversa diretamente com *Paris Is Burning* (1991) e seu formato documentário, voltado à representatividade de um grupo marginalizado.

Quanto ao formato, Wilson (2014) escreve sobre a importância das confissões dos participantes, o que acontece em todos os episódios de RPDR, o que aproxima o participante do seu lado humano (sua expressão fora do *drag*). A autora também versa sobre os formatos de desafios que podem mostrar o lado mais competitivo dos participantes, levando a situações que fora daquele contexto, não aconteceriam.

Já Kavka (2012, p. 76) separa *reality shows* por gerações; desse modo, a segunda geração se caracteriza como a “do imaginário da cultura *millennial*, por abertamente combinar atualidade e artifício, de modo a quebrar recordes de avaliações e promover debates em ampla escala⁴³”. Quanto ao formato, Kavka (2012) destaca o isolamento e as situações altamente controladas pela edição, onde o *reality* em questão se encaixa.

Mittell (2012) insere *reality TV shows* dentro das formas de entretenimento que surgiram nas últimas décadas, que carrega, assim como séries e documentários, as práticas formais de *storytelling*, que visam deixar o espectador mais instigado sobre o que está sendo exibido. Esse *storytelling*, por sua vez, é feito através da edição do programa, que atua como um narrador, decidindo o que o público vê e o que ele não vê. A complexidade narrativa dos reality shows está na imprevisibilidade, pois por mais que o ambiente seja controlado, o material produzido pelos sujeitos e o produto final não são.

Desse modo, *reality shows* podem ser vistos como um modo de tradução, onde a realidade de pessoas é traduzida por meio de câmeras e situações controladas e/ou de confinamento. Citas e Remael (2007) concebem uma visão do vídeo como texto: desse modo, o

⁴² “is best conceived as a performative phenomenon that captures, modifies, reorganizes, and distributes powers of transformation” (BRATICH, 2006: 67).

⁴³ “in the millennial culture imaginary by openly combining actuality and artifice in ways that broke rating records and caused wide-scale debates” (KAVKA, 2012: 76).

texto é o gênero narrativo moderno *reality* que serve como um espelho para a sociedade, de como seres humanos agem em determinadas situações de confinamento.

2.2. Legendagem

Cintas e Remael (2007, p. 8) definem a legendagem como “uma prática tradutória que consiste em apresentar um texto escrito, geralmente na parte inferior da tela, que se empenha em recontar o diálogo original dos falantes, assim como elementos discursivos que aparecem na imagem⁴⁴”. Ela consiste de três elementos principais: palavras faladas, imagem e legenda, que devem ser combinadas com a habilidade do espectador de ler o texto a certa velocidade.

Kruger e Steyn (2013, p. 106) afirmam que:

Em um filme com legendas, o espectador deve não apenas gerenciar recursos cognitivos em diferentes fontes de informação (verbais e não verbais, visuais e auditivas), mas também fazê-lo sem ter controle sobre a velocidade de apresentação, diferentemente da leitura estática de textos escritos ou multimídia⁴⁵.

O legendar não envolve só compreender o que foi dito pelos falantes em determinada mídia, mas sim relacionar todos os elementos que a ela concernem, como entonação, expressões faciais, piadas, etc. Alvarenga (1998) propõe uma distinção entre legendação e legendagem, definindo legendação como tradução do texto, enquanto a legendagem é a inserção das legendas na película. Essa definição não é abraçada por Cintas e Remael (2007), que definem a legendagem em diferentes classificações, tendo a tradução como parte importante e essencial do processo, seja ela intra ou interlingual. Os autores abraçam os conceitos de tradução de Jakobson (1959): (1) tradução intralingual, ou traduzir o oral para o escrito dentro da mesma língua, podendo ser usada para surdos e ensurdecidos e fins educativos; (2) tradução interlingual, ou traduzir o oral para o escrito em línguas distintas, podendo ser usada para ouvintes, surdos e ensurdecidos, que não compreendem o idioma estrangeiro.

Desse modo, o legendar em dados contextos poderá envolver também o conhecimento do tradutor daquele assunto, visto que o literal muitas vezes não expressará o que a imagem quer

⁴⁴ “Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off)” (CINTAS & REMAEL, 2007:8).

⁴⁵ “In subtitled film, the viewer has to not only manage cognitive resources across different sources of information (verbal and nonverbal, visual and auditory) but also do so without having control over the speed of presentation, unlike in static reading of written or some multimedia texts” (KRUGER & STEYN, 2013:106)

dizer. É preferível assim, um conhecimento prévio do objeto a ser traduzido. Como nosso estudo lidará com *Fansubbing*, veremos que o conhecimento prévio do objeto traduzido é algo legitimado.

2.2.1. A legendagem e a tradução

Reiss (1977) afirma que a legendagem era considerada uma forma de tradução marginal, o que conversa em demasia com o nosso objeto de estudo. Carvalho (2005, p. 23-24) afirma que “tradução de filmes ou tradução fílmica (*film translation*) deixa de considerar — muitas vezes involuntariamente — uma ampla gama de produtos que a rigor não são filmes, tais como reportagens, documentários, séries ou desenhos animados”, o que faz com que a área que abraça determinadas práticas de legendagem seja a Tradução Audiovisual, já que ela se “remete aos sentidos envolvidos na recepção dos produtos e suas traduções” (CARVALHO, 2005, p. 24).

Cintas e Remael (2007) afirmam que o processo de inclusão da área da legendagem nos Estudos da Tradução é uma conquista recente. Shuttleworth e Cowie (1997) corroboram, afirmando que a legendagem foi, por certo tempo, amplamente ignorada dentro dos Estudos da Tradução, desde que a legendagem era unicamente associada à Tradução Fílmica, que por sua vez é vista como Adaptação dentro dos Estudos da Tradução devido “às limitações espaciais e temporais impostas pela mídia em si⁴⁶” (CINTAS & REMAEL, 2007, p. 9). Já a Adaptação em si, era vista com maus olhos por acadêmicos dos ET.

Ademais, Carvalho (2005) versa que a tradução (do texto em si) é uma etapa pouco investigada no que concerne à prática tradutória dos indivíduos. Afirmando que a...

ampla maioria dos artigos e trabalhos acadêmicos sobre o assunto se restringe ou a descrever as principais características técnicas e operacionais dessa atividade, ressaltando as dificuldades no trabalho do tradutor, ou a relatar casos concretos, como a tradução de um determinado filme ou programa para uma língua específica, destacando questões problemáticas e fazendo observações que, ainda que ajudem a constituir um corpus de estudos nesta área, são de difícil generalização devido a seu caráter predominantemente empírico (CARVALHO, 2005, p. 20).

A legendagem faz uso de dois códigos: o oral e o imagético. Reiss (1977) aponta a atenção especial merecida à legendagem, pela coexistência de outros signos linguísticos com o texto escrito em constante link. Dado o uso de diferentes códigos, Cintas (1997) usa o termo *Constrained Translation* como uma prática da Tradução Audiovisual, podendo ser traduzido como tradução subordinada, definido por Carvalho (2005, p. 24) como “modalidade de tradução na qual

⁴⁶ “This activity falls short of being a case of translation proper because of all the spatial and temporal limitations imposed by the medium itself” (CINTAS & REMAEL, 2007: 9).

outros códigos semióticos, além do linguístico, impõem coerções à tarefa do tradutor”. São empregados na legendagem “que é subordinada a imagens, sons [...] e restrições de tempo e espaço” (ibid). Entretanto, Diniz (1999, p.32) define tradução como “um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, ou em outro texto, de outro sistema semiótico”, trata-se de uma definição mais inclusiva, vista a relutância de incluir Tradução Fílmica e Audiovisual dentro dos Estudos da Tradução.

Cintas e Remael (2007) acreditam que a batalha pela inclusão foi vencida e reiteram:

tradução é concebida por muitos acadêmicos como um termo mais inclusivo e flexível, capaz de acomodar novas realidades ao invés de desconsiderar práticas que não cabem numa engessada e ultrapassada noção de um termo cunhado muitos séculos atrás, quando cinema, televisão e computador não haviam sido inventados ainda⁴⁷ (CINTAS E REMAEL. 2007, p. 11).

São debates assim que tornaram o estudo em questão possível de mesclar *reality TV show*, legendagem, jargão LGBTQ e linguística de Corpus, provando a presença da interdisciplinaridade dentro dos Estudos da Tradução. A tradução assim funciona como uma ferramenta que possibilita a interação de todas essas mídias, do poema ao vídeo game. Cintas (1997) reitera:

em termos numéricos, a tradução levada a cabo nos meios audiovisuais é talvez a atividade tradutora mais importante de nossos dias. Por duas razões. Em primeiro lugar pelo número de pessoas a que ela chega, dada a facilidade de recepção através, fundamentalmente, da televisão. Em segundo lugar, pela grande quantidade de produtos traduzidos que são transmitidos a outras culturas: documentários, entrevistas, filmes, notícias, debates, espetáculos, etc...⁴⁸(CINTAS, 1997, p. 9).

2.2.2. Fansubbing: uma arte ou profissão?

A legendação amadora, *fansubbing*, de acordo com Cintas e Remael (2007), remonta sua origem à década de 80, quando os fãs popularizaram os *mangás* e *animes* japoneses. “Fãs americanos e europeus que queriam assistir a seus programas favoritos encontravam duas

⁴⁷ “Translation is perceived by most scholars as a more flexible and inclusive term, capable of accommodating new realities rather than disregarding practices that do not fit into a corseted, outdated notion of a term coined many centuries ago, when the cinema, the television and computer had not yet been invented” (Cintas e Remael, 2007: 11).

⁴⁸ “una cierta paradoja, que subraya el sorprendente desequilibrio que existe entre la poca investigación que se le ha dedicado a este fenómeno del comportamiento humano y su enorme impacto social. En términos numéricos, la traducción que se lleva a cabo en los medios audiovisuales es quizás la actividad tradutora más importante de nuestros días. Por dos razones. En primer lugar por el número de personas al que llega, dada la facilidad de recepción a través, fundamentalmente, de la televisión. En segundo lugar, por la gran cantidad de productos traducidos que se trasvasan a otras culturas: documentales, entrevistas, películas, noticias, debates, galas, etc...” (CINTAS, 1997: 9).

barreiras: a linguagem e a distribuição dos animes em seus países. A opção alternativa foi legendarem por si mesmos⁴⁹” (CINTAS & REMAEL, 2007, p. 26).

Bogucki (2009) afirma que a legendagem amadora, *fansubbing*, objetiva a popularização e o acesso de um determinado show/vídeo para públicos de comunidades linguísticas diferentes. No Brasil, legendagem amadora é uma atividade que vem se popularizando nos últimos anos, levando acesso às séries americanas para públicos mais amplos via internet, em um curto intervalo de tempo. Quanto aos aspectos legais os autores afirmam:

Apesar da legalidade duvidosa desta atividade, como o copyright dos programas está em causa, a filosofia subjacente a este tipo de legendagem é a distribuição gratuita através da Internet de programas audiovisuais com legendas feitas pelos fãs. As traduções são feitas gratuitamente pelos aficionados desses programas e postadas na Internet para que qualquer pessoa interessada possa assisti-las (CINTAS e REMAEL, 2007, p. 26-27)⁵⁰.

Retomando Cintas e Remael (2007), a legendagem envolve três elementos principais: as palavras faladas, a imagem e as legendas. Devido à separação do texto (legenda) do vídeo, podemos trabalhar livremente, sem implicação legal alguma, pois as mesmas se configuram como produção própria dos tradutores.

Traduzir é um ato sociocultural dos indivíduos, que por estarem inseridos naquele meio cultural (fã-clubes, fóruns, comunidades do *Facebook*, etc.) projetam aquela cultura em seu traduzir. Assim, Toury (1998) afirma que:

é desnecessário dizer que não se pode afirmar que ocorreu um evento tradutório [contextual] a menos que um ato tradutório [cognitivo] tenha sido realizado. Por outro lado, ao menos em instâncias de tradução socialmente relevantes [...], todos os processos cognitivos ocorrem dentro de contextos que constituem eventos. Acredito que isto é indiscutível e deveria ser uma justificativa suficiente para abordar o evento como um todo em termos socioculturais⁵¹ (TOURY, 1998, p. 19).

⁴⁹ ‘American and European fans wanted to watch their favourite programmes but were faced with two main problems: on the one hand, the linguistic barrier and on the other, the scant distribution of these series in their respective countries. The alternative option was to subtitle these programmes themselves’ (Cintas e Remael, 2007: 26).

⁵⁰ ‘Despite the questionable legality of this activity as far as the copyright of programmes is concerned, the philosophy underlying this type of subtitling is the free distribution over the Internet of audiovisual programmes with subtitles done by fans. The translations are done for free by aficionados of these programmes and then posted on the Internet so that anyone who is interested may watch them’ (CINTAS & REMAEL, 2007: 26-27).

⁵¹ ‘Needless to say, no translation event can be said to have taken place unless an art of translation was indeed performed. On the other hand, at least in socially-relevant instances of translation [...], all cognitive processes occur within contexts which constitute events. This much I believe should be taken for granted, and it should be justification enough for approaching the overall event in sociocultural terms (TOURY, 1998: 19)’.

Isto nos leva a uma variável que deve sempre ser levada em conta no traduzir: a subjetividade, explicada por Fish (1993) da seguinte forma:

todos os objetos são construídos e não descobertos, e [...] são construídos através das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento. Isto, no entanto, não implica a subjetividade, pois os meios através dos quais os objetos são construídos são sociais e convencionais. Assim, embora seja correto dizer que criamos poesia [...], nós o fazemos através de estratégias interpretativas que em última instância não são nossas, porém têm sua origem em um sistema de inteligibilidade que é público (FISH, 1993, p. 162).

Frota (2000, p. 135), ao falar sobre as intenções dos sujeitos e as escolhas lexicais define que “formas e sentidos singulares não acontecem a partir do falante ou da língua, tomados isoladamente, mas de ambos”, “porque referidos a uma dimensão social, [língua e sujeito] apresentam uma faceta de estabilidade, de previsibilidade; porque imbricados ao desejo, apresentam uma faceta de imprevisibilidade e de ruptura” (ibid, p. 232.) Cintas (1997) chama a legendagem de tradução vulnerável, visto que

[o] TM [texto-meta] não só deve se adequar às numerosas limitações impostas pelo meio [...] como também deve se submeter ao escrutínio comparativo e avaliativo de um público que, como regra geral, tende a ter um conhecimento (variável e discutível) das línguas em contraste [...] ⁵² (CINTAS, 1997, p. 218)

Considerando o conhecimento da língua fonte por muitos expectadores, eles acabam discordando das escolhas tradutórias do legendador. Desse modo, Carvalho (2005, p. 145) vê um contraste entre:

original e tradução feito pelo público, pensemos aqui num encontro entre sujeitos: de um lado, o sujeito-tradutor, com sua interpretação do material audiovisual, seus objetivos, coerções, conhecimentos, experiências, inferências, sua projeção do público-alvo e dos conhecimentos que este pode vir a ter; do outro, o sujeito-espectador, com sua própria interpretação permeada por sua história pessoal e expectativas sobre o material a que está assistindo e sobre aquilo que se apresenta como sendo a tradução desse material. É claro que esses dois sujeitos têm muito em comum, pois partilham de diversas normas que regem as relações dos sistemas nos quais se encontram, referentes à língua, aos diferentes produtos audiovisuais, a seus meios de veiculação, às formas de distribuição e exibição, à função das legendas, ao seu formato e a várias das convenções que elas utilizam. Contudo, o espectador também se deparará com o produto de outro sujeito e eventualmente detectará a singularidade que inevitavelmente o permeia.

Retomamos aqui Mittel (2012), que afirma que o espectador tem um papel ativo nos meios de entretenimento atual, não só opinando quanto à qualidade do programa, no caso de

⁵² ‘El TM no sólo se debe adecuar a las numerosas limitaciones impuestas por el medio [...] sino que también ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener un conocimiento (variable y discutible) de las lenguas en lidia [...]’ (CINTAS, 1997: 218).

RPDR, que leva em conta a opinião dos fãs por meio das redes sociais, mas também opinando quanto à tradução feita. Esses fãs, caindo na noção de comunidade discursiva de Swales (1990), que consomem e/ou legendam o reality fazem parte desta comunidade, exercendo a função *feedback* ao opinarem sobre o uso de itens lexicais específicos. Foi essa opinião que motivou o estudo em questão.

2.3. Aspectos técnicos da legendagem e os *fansubbers*

Cintas e Remael (2007, p. 9) afirmam que uma legenda convencionalmente deve ter entre “32 a 41 caracteres por linha e o máximo de duas linhas⁵³”, podendo ela seguir: (1) o formato retângulo, onde as duas linhas têm mais ou menos o mesmo tamanho; (2) o formato pirâmide invertida, onde a linha superior é maior que a inferior; e (3) o formato pirâmide, onde a linha superior é menor que a inferior (ARAÚJO & ASSIS, 2014). Quanto à velocidade, D’Ydewalle (1987) afirma que um espectador ouvinte lê confortavelmente uma legenda com 145, 160 ou 180 palavras por minuto (ppm). Carvalho (2005) reitera:

De forma quase unânime, empregam-se no máximo duas linhas de legendas (o número máximo de caracteres por linha varia segundo o meio) e estabelece-se uma razão entre o tempo de duração de cada legenda e o número máximo de caracteres que ela deve comportar para que o espectador adulto médio tenha tempo de lê-la integralmente. Essa razão é baseada em diversos estudos” (ibid, p. 101).

A quantidade de caracteres por linha é fruto de inúmeras pesquisas de rastreamento ocular, como por exemplo D’Ydewalle (1987), e “o número exato de caracteres por segundo, determinado em cada situação, varia em função do meio empregado, do público-alvo e de preferências dos clientes” (CARVALHO, 2005, p. 102). Entretanto, retomando Cintas e Remael (2007), cada linha deve estar entre 02:00 a 02:20 segundos em tela.

Como o *reality* aqui pesquisado é legendado para TV o número de caracteres permitido é “entre 30 e 35 por linha” (ibid, p. 106). Assim, o tempo ideal em tela seria entre 01:20 a 2:00 segundos (ver Tabela 1).

Todavia, Cintas e Remanel (2007) afirmam que o *fansubbing* é uma forma mais livre de legendagem, onde muitas vezes os fãs desrespeitam as normas dos padrões técnicos da legendagem, podendo colocar três linhas, explicações de piadas ou referências, etc. Mais à frente analisaremos a legenda dos fãs em relação aos padrões aqui expostos.

⁵³ “32 to 41 characters per line in a maximum of two lines” (CINTAS & REMAEL, 2007: 9).

Tabela 1 – Relação caracteres por segundo na regra europeia

145 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres	
	01:00	16	02:00	29	
	01:04	17	02:04	32	
	01:08	18	02:08	34	
	01:12	20	02:12	36	
	01:16	23	02:16	38	
	01:20	25	02:20	40	
Seconds: Frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres
03:00	44	04:00	58	05:00	71
03:04	46	04:04	60	05:04	71
03:08	48	04:08	62	05:08	73
03:12	50	04:12	64	05:12	73
03:16	52	04:16	65	05:16	74
03:20	54	04:20	67	05:20	74
160 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres	
	01:00	17	02:00	31	
	01:04	18	02:04	34	
	01:08	20	02:08	37	
	01:12	23	02:12	40	
	01:16	26	02:16	42	
	01:20	28	02:20	44	
Seconds: Frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres
03:00	48	04:00	63	05:00	75
03:04	50	04:04	65	05:04	75
03:08	53	04:08	67	05:08	76
03:12	56	04:12	69	05:12	76
03:16	58	04:16	71	05:16	77
03:20	60	04:20	73	05:20	77
				06:00	78
180 palavras por minuto	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres	
	01:00	17	02:00	35	
	01:04	20	02:04	37	
	01:08	23	02:08	39	
	01:12	26	02:12	43	
	01:16	28	02:16	45	
	01:20	30	02:20	49	
Seconds: Frames	Caracteres	Segundos: frames	Caracteres	Segundos: Frames	Caracteres
03:00	53	04:00	70	05:00	78
03:04	55	04:04	73	05:04	78
03:08	57	04:08	76	05:08	78
03:12	62	04:12	76	05:12	78
03:16	65	04:16	77	05:16	78
03:20	68	04:20	77	05:20	78
				06:00	78

Fonte: Cintas e Remael (2007, p. 97-99).

Fansubbers ou *legenders* estão cada vez mais profissionalizados, muitas vezes não merecendo o título de amadores. Acreditamos que o fato de esses legendadores serem tidos como amadores está no meio pelo qual a legenda é distribuída, sendo vista, popularmente, como uma atividade ilegal. Esperamos que o estudo ajude a desmistificar tal atividade.

2.4. A linguística de corpus e a lexicografia

A Linguística de Corpus, com suas ferramentas tecnológicas, viabiliza pesquisas de cunho lexicográfico, tornando possível a pesquisa em questão. Desse modo, podemos analisar o léxico “picumã”, cujo uso por queens Cearenses Bezerra (2018, p. 10) ressalta e define como:

a peruca como instrumento central na montagem *drag*. O nome picumã é advindo do dialeto afro-brasileiro yorubá ou iorubá. Ele se popularizou no meio *drag* como uma gíria e persiste como diálogo entre o universo *drag* e as tradições afro-brasileiras. Também pode ser associado à tradição indígena em que a palavra picumã no tupi-guarani possivelmente estaria relacionada à fuligem que se forma devido ao contato direto de um utensílio com o fogo. Essa é uma hipótese do fluxo de hibridismo entre o yorubá, o tupi-guarani e as gírias *drag*. É credível a analogia entre o movimento frenético da picumã em um “bate-cabelo” e o fogo no seu crepitar” (BEZERRA, 2018, p. 10).

O autor ressalta as origens do jargão usado pelas *drags* brasileiras, em geral retomando às origens indígenas dos termos, o que se faz um ponto chave, desde que a popularização de RPDR no Brasil trouxe não só uma nova estética de *Drag* para o Brasil, mas também novos termos desvinculados das matrizes indígenas ou africanas. Em adicional ao yorubá, temos também o bajubá ou pajubá, definido por Bezerra como:

uma linguagem que emergiu do encontro de expressões advindas de línguas africanas e usadas no Brasil no contexto das religiões afro-brasileiras, entre as/os LGBTs e principalmente as travestis, transexuais e *drag queens*. Além do bajubá/pajubá, também é usado o dialeto yorubá ou iorubá, igualmente de origem afro-brasileira (BEZERRA, 2018, p. 32).

Tal dialeto está reunido no dicionário *Aurélia* (supracitado), que por sua vez é resultado de um estudo lexicográfico feito por Scippe e Libi (2006), tornando-se popular nacionalmente ao ser abordado no ENEM 2018 (Figura 4). Entretanto, isso ocorreu de forma polêmica, pois o tradicionalismo brasileiro via a questão como exclusiva daqueles que tinham conhecimento do dialeto LGBTQ, embora o conhecimento lexicográfico não fosse necessário para responder à questão.

Figura 4 – Questão do ENEM 2018

QUESTÃO 37**“Acuenda o Pajubá”: conheça o “dialeto secreto”
utilizado por gays e travestis**

Com origem no iorubá, linguagem foi adotada por travestis e ganhou a comunidade

“Nhaí, amapô! Não faça a loka e pague meu acuê, deixe de equê se não eu puxo teu picumã!” Entendeu as palavras dessa frase? Se sim, é porque você manja alguma coisa de pajubá, o “dialeto secreto” dos gays e travestis.

Adepto do uso das expressões, mesmo nos ambientes mais formais, um advogado afirma: “É claro que eu não vou falar durante uma audiência ou numa reunião, mas na firma, com meus colegas de trabalho, eu falo de ‘acuê’ o tempo inteiro”, brinca. “A gente tem que ter cuidado de falar outras palavras porque hoje o pessoal já entende, né? Tá na internet, tem até dicionário...”, comenta.

O dicionário a que ele se refere é o *Aurélia, a dicionária da língua afiada*, lançado no ano de 2006 e escrito pelo jornalista Angelo Vip e por Fred Libi. Na obra, há mais de 1 300 verbetes revelando o significado das palavras do pajubá.

Não se sabe ao certo quando essa linguagem surgiu, mas sabe-se que há claramente uma relação entre o pajubá e a cultura africana, numa costura iniciada ainda na época do Brasil colonial.

Disponível em: www.midiamax.com.br. Acesso em: 4 abr. 2017 (adaptado).

Da perspectiva do usuário, o pajubá ganha *status* de dialeto, caracterizando-se como elemento de patrimônio linguístico, especialmente por

- A** ter mais de mil palavras conhecidas.
- B** ter palavras diferentes de uma linguagem secreta.
- C** ser consolidado por objetos formais de registro.
- D** ser utilizado por advogados em situações formais.
- E** ser comum em conversas no ambiente de trabalho.

Fonte: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2018/1DIA_01_AZUL_BAIXA.pdf, acesso em: 07 de Set. 2019.

Bezerra (2018, p. 33) nomeia a fase atual do *Drag* brasileiro como “*drags* rupaulianas”, que surgiram como um efeito da “chegada das *drags* internacionais ao *mainstream*” processo o qual “[...] trouxe ao contexto *drag* uma maior popularidade, mas também a recepção e reelaboração de uma estética *drag* outra” (BEZERRA, 2018, p. 33). Dentro desse processo, não

só a estética foi alterada, mas também a linguagem onde o jargão, ou as gírias, se desvincularam mais e mais das origens e se aproximaram do *mainstream*, evidenciando uma colonização não só na estética, mas também no falar, conseqüentemente levando ao traduzir.

Tal jargão, vinculado às matrizes indígenas e africanas, é alinhado às origens do *drag* em si no Brasil. Chamaremos de “*old school*” devido a uma tradição de quase quarenta anos, se considerarmos o início do *drag* brasileiro à década de oitenta, e mais de quarenta anos, se levarmos em consideração as evidências de *drag* no Brasil na década de 30.

Analisaremos as duas fases do *drag* brasileiro por meio dos jargões: jargão *old school* e jargão *mainstream*, fazendo uma busca por itens lexicais “*old school*” e os da era rupauliana, como os aqui expostos. Conjecturamos assim, em diálogo com o que Bezerra (2018) propõe, que houve uma colonização dos termos, onde os legendadores optaram pelos termos mais *mainstream* e menos “tradicionais”, dada a visão marginal que as duas linguagens têm. Podemos ver assim uma colonização não só no fazer *drag* (como evidências de Bezerra, 2018), mas também no falar e traduzir *drag* nacionalmente. Conseqüentemente, tal colonização deve ser reconhecida, abraçada e incluída aos dicionários, podendo ser adicional à pesquisa lexicográfica de Scippe e Libi (2006) ou ao dicionário eletrônico Linguee.

Assim, a pesquisa em questão faz uso de ferramentas da Linguística de Corpus, que Silva (2016, p. 423) afirma que consiste de

software ou conjuntos de software através dos quais são feitas buscas de vários tipos nos textos compilados, com o objetivo de responder perguntas de pesquisa variadas. Através dessas ferramentas, o pesquisador pode trabalhar com quantidades elevadas de dados de forma automática, abrindo horizontes de investigação antes inacessíveis por meio de métodos manuais.

A investigação da linguagem é dada de forma empírica: recaindo o foco sobre o uso da linguagem em contextos reais, extraídos de fontes autênticas, com o auxílio da computação (KENNY, 1997, p. 50). Desse modo, um dos ramos de aplicação em pesquisas da LC é Lexicologia/Lexicografia e Terminologia/Terminografia, onde nosso estudo se encaixa, dada a análise do jargão.

Com os estudos de Mona Baker (1993), os estudos da tradução com base em corpora proliferaram e ofereceram contribuições importantes também ao estudo da tradução literária. Desse modo, surge uma nova subárea nos Estudos da Tradução: Estudos da Tradução baseados em Corpus (“*Corpus-based Translation Studies*” - CTS), Laviosa (2004, p. 29) afirma que:

(...) nessa nova parceria, a linguística de corpus forneceria a metodologia para realizar as investigações empíricas enquanto a teoria da tradução identificaria as áreas de pesquisa e elaboraria as hipóteses de trabalho”⁵⁴.

Os frutos dessa parceria são inegáveis. Na condição “multidisciplinar” dos Estudos da Tradução (ET), a LC contribuiu com seu crescimento, mais precisamente nos Estudos Aplicados e Descritivos da Tradução (LAVIOSA, 2004). A partir dos anos 2000, com os trabalhos de Lawrence Venuti (1995, 1998, 2000), os Estudos Culturais da Tradução passaram a ter investigações baseadas em corpus, em estudos que investigam, entre outras questões, o estilo e a ideologia do tradutor.

As ferramentas da LC também tiveram suas contribuições para a área da Tradução Audiovisual, na produção de legendas automáticas em programas de TV (BAKER & SALDANHA, 2009). As ferramentas de reconhecimento de discurso deduzem as palavras ditas e as ordenam em formato de legenda. Para tal reconhecimento, as ferramentas acessam corpora de língua geral, de modo a predizer palavras com base em concordância das mesmas evidenciadas em corpora.

Em vista de tão frutífera interação, Tymoczko (1998) argumenta que:

Os pesquisadores que empregam as ferramentas e métodos dos Estudos da Tradução baseados em corpus devem evitar a tentação de ficar em segurança, explorando os corpora e as poderosas capacidades da eletrônica meramente para provar o óbvio ou obter confirmação numérica onde nenhuma confirmação se faz necessária, em suma, [devem evitar] se engajar no tipo de prática que, após muito gasto de tempo e dinheiro, vem afirmar o que o senso comum já sabia de qualquer forma⁵⁵. (TYMOCZKO, 1998, p. 658).

Ou seja, por mais interessante que sejam, os estudos baseados em corpus só podem ser justificados se os resultados obtidos contribuírem para a área investigada. Se não, não terá sido nada mais do que um exercício vazio e sem sentido. O que se pergunta a um corpus deve ser claro, ou seja, um pesquisador a conduzir uma pesquisa baseada em corpus deve ter clareza no que deseja pesquisar, pois a interpretação do que se observa num corpus é o que torna uma pesquisa relevante. Silva (2016, p. 424) afirma que “a abordagem fundamentada em corpus deve se aliar a outras metodologias para dar conta de fenômenos tão complexos como a linguagem e a comunicação humanas, como o processo tradutório e seus produtos”.

⁵⁴ “(...) in this new partnership corpus linguistics would provide the methodology for carrying out empirical investigations while translation theory would identify the areas of enquiry and elaborate operational hypotheses” (LAVIOSA, 2004: 29).

⁵⁵ Researchers using CTS tools and methods must avoid the temptation to remain safe, exploiting corpora and powerful electronic capabilities merely to prove the obvious or give confirming quantification where none is really needed, in short, to engage in the type of exercise that after much expense of time and money ascertains what common sense knew anyway” (TYMOCZKO, 1998: 658).

Embora definidos genericamente como “coleções de textos armazenados em formato legível por computador e passíveis de serem analisados automaticamente ou semi-automaticamente de diversas maneiras⁵⁶”, conforme Baker (1995, p. 225), os corpora podem ser divididos em dois tipos: paralelos e comparáveis. O primeiro é constituído de textos-fonte acompanhados de suas respectivas traduções e o último reúne textos considerados comparáveis em línguas diferentes, ou seja, textos de gêneros similares, mas que não necessariamente correspondam ao original (Texto-fonte) e Tradução (Texto-meta), como acontece em corpora comparados.

Os critérios de constituição dos corpora variam de acordo com os objetivos da pesquisa. Podemos classificar os corpora também em monolíngues ou multilíngues (AUSTERMÜHL, 2001, p. 126). Os corpora monolíngues, se usados corretamente, servem de fontes valiosas de investigações intralinguais, sendo possíveis investigações de variações dialetais. Já os corpora multilíngues, se configuram como aqueles que contêm textos de um mesmo tema em vários idiomas, ou o mesmo texto em dois idiomas (por exemplo, português e inglês).

Para Trask (2004, p. 364) “a partir de corpora, podem-se fazer observações precisas sobre o real comportamento linguístico de falantes reais, proporcionando informações altamente confiáveis e isentas de opiniões e de julgamentos prévios sobre os fatos de uma língua”.

Os corpora também podem ser divididos em corpora de língua geral e corpora específico de uma área. Para ilustrar, podemos mencionar o L.O.B. (Lancaster-Oslo-Bergen Corpus), um corpus de língua geral, e em constante atualização, e o corpus de termos Shakespearianos, específico, finito em si, não atualizável. Todos disponíveis para *download* no *Lancsbox*, um software de LC.

Pode-se também compilar um corpus, ou seja, coletar material para construir um corpus. “A regra mais fundamental é nos certificarmos de que nossa coleção de material textual representa, de uma forma legítima, nosso objeto de estudo⁵⁷” (HALVERSON, 1998, p. 510). Digamos que temos intenção de construir um corpus de termos Machadianos, assim, compilaríamos todas as obras de Machado de Assis usando de ferramentas de OCR (Reconhecimento Ótico de Caracteres), que reconhecem e digitam qualquer material escaneado), formando um corpus finito, pois as obras Machadianas estão findadas. Além disso, abrem espaço

⁵⁶ “(...) a collection of texts held in machine-readable form and capable of being analysed automatically ou semi-automatically in a variety of ways” (BAKER, 1995: 225).

⁵⁷ “The most fundamental rule is that we make sure our collection of text material represents, in a legitimate way, our object of study” (HALVERSON, 1998: 510).

também para construção de um corpus paralelo, compilando as respectivas traduções da obra do autor.

3 METODOLOGIA:

De modo a investigar as escolhas tradutórias dos fãs, fizemos uso de ferramentas de linguística de corpus, o que viabilizou a construção de dois corpora (Corpus Fonte e Corpus Alvo). Em nossa pesquisa, construímos corpora paralelos e multilíngues, onde o texto fonte e o texto alvo conversam entre si, sendo traduções respectivas do Inglês (língua-fonte) e o Português (língua-alvo). Tal compilação foi feita de modo a viabilizar a pesquisa descritiva, que objetiva explicar o fenômeno da escolha tradutória dos fãs ao traduzirem o jargão LGBTQ.

Os corpora foram constituídos de arquivos de legenda (.srt) convertidos em texto (.txt), com 13 arquivos cada. A temporada de RPDR escolhida foi a nona, que possui 14 episódios (entretanto, apenas 13 episódios compuseram esta pesquisa⁵⁸). Após coletados 13 episódios de *reality* legendado por fãs, construímos nossos corpora, os quais acreditamos serem suficientes para ter certa representatividade do *reality*. Sinclair (2005); afirma que um corpus deve ter o tamanho adequado ao tipo de pesquisa que se vai realizar e à metodologia a ser adotada na pesquisa e que ele é assim, representativo.

3.1. Contexto da pesquisa

A nona temporada foi selecionada, inicialmente, por ser uma das únicas temporadas disponíveis na Netflix, onde a checagem das cenas poderia ser feita. Entretanto, após o acordo feito entre a Logo TV e a Netflix, citado na introdução desse estudo, todas as temporadas foram disponibilizadas, mas o estudo já estava em andamento com a temporada em questão.

Ela também foi selecionada por ser a segunda temporada que visava apagar os traços de Transfobia dentro do *reality*, assim como por ser uma temporada que contém uma participante trans em seu elenco. A primeira temporada a tentar apagar esses sinais é a oitava. No entanto, a mesma possui apenas 10 episódios, não sendo tão representativo quanto a nona com 14, onde apenas 13 foram usados.

Após o acordo com a Netflix, foi possível fazermos algumas críticas e consultas à legenda da Netflix, tida como “oficial”, assim como consultas às legendas das demais temporadas que antecederam. Tais críticas e ressalvas são feitas ao longo do estudo. Em determinados

⁵⁸ O episódio 13 fora excluído dos corpora por ausência de legendagem em língua inglesa do mesmo, desse modo não era possível analisar a correspondência entre os dois corpora. Legendar o episódio e inseri-lo nos corpora seria assim uma violação ao objeto de estudo, pois todas as legendas (Português ou Inglês) foram produzidas pelo mesmo grupo tradutório.

momentos, recorreremos ao documentário *Paris is Burning* (1990), que retrata a realidade LGBTQ americana na década de 80, que mostra a resistência de certas gírias ao tempo, assim como uma gama de estudos que se amparam naquilo retratado no documentário. O mesmo também disponível na Netflix.

Falaremos apenas de grupo tradutório (*Fabutrash*), visto que cada episódio não é assinado por apenas um tradutor, mas pelo grupo. A sincronia entre sujeitos e falas não é relevante para o entendimento da mensagem, assim podemos separar a imagem da legenda. Entretanto, em determinados momentos, citamos o nome de algumas *Drag Queens*, visto que são pessoas públicas, usando seus nomes de drag.

3.2. A linguística de corpus

A pesquisa em questão usará ferramentas da Linguística de Corpus (LC). Segundo Sardinha (2008, p. 07), “a LC é um campo que se dedica à criação e análise de *corpora* (plural latino de *corpus*), que são conjuntos de textos e transcrições de fala armazenados em arquivos de computador”. Assim, construímos nossos dois corpora com os arquivos em seus formatos “.txt” em Língua Inglesa e Língua Portuguesa. Os textos para legendas em ambas as línguas foram produzidos pelo grupo tradutório *Fabutrash* e disponibilizados gratuitamente na internet no blog da *Fuzzco News*⁵⁹. Nomeamos os corpora em corpus fonte (Língua Inglesa) e corpus alvo (Língua Portuguesa).

Considerando que lidamos com *corpus*, Galisson e Coste (1983, p. 763) o define como: “um conjunto finito de enunciados tomados como objeto de análise, característicos do tipo de língua a estudar, reunidos para servirem de base à descrição e eventualmente, à elaboração de um modelo explicativo dessa língua”. Nosso corpus lida com gírias LGBTQ, com diversos enunciados que foram coletados para servirem de base explicativa desse fenômeno, mais especificamente como as escolhas tradutórias do grupo supracitado podem nutrir um dicionário de novas traduções para itens lexicais, com carga representativa do grupo de fala LGBTQ e *Drag*, nossa comunidade discursiva.

O corpus de pesquisa é um corpus multilíngue, pois trabalha o mesmo tema em dois idiomas: português e inglês. Após a compilação, via-se a possibilidade de trabalhar não só um estudo descritivo das escolhas tradutórias, mas também uma investigação dialetal. Porém, devido ao tempo, focamos apenas no primeiro. Fizemos um recorte sazonal, recortando uma temporada

⁵⁹ Disponível em: <https://fuzzconews.blogspot.com/>, acesso em: 26 de Jul. 2019.

para a construção do corpus. Visto que o *reality* ainda está em produção e todos os anos há novas temporadas e episódios, não podemos tê-lo como algo finito.

Na pesquisa em questão, descartamos a temporada paralela que mostra os bastidores do *reality: Untucked*, visto que nem todos os episódios do mesmo foram legendados, pois para a grande maioria da audiência o mais importante é o programa em si e não os bastidores. Instigam-se, assim, investigações futuras usando o *Untucked*, visto que por ser mais livre, pode haver mais ocorrências dos itens lexicais a serem investigados. Entretanto, para investigá-lo, o pesquisador teria de produzir sua própria legenda. Espera-se que a pesquisa em questão possa servir para nortear aqueles que se aventurarem a fazê-lo, com sugestões de como traduzir determinados termos, baseado nas evidências aqui mostradas.

Mas afinal, com todos esses recortes, podemos dizer que o corpus é representativo? Sim. De acordo com Silva (2016, p. 428) “para ser representativo, portanto, um corpus não precisa, necessariamente, ser de grande porte, contendo milhares de textos e milhões de palavras; é necessário, acima de tudo, que seja representativo do fenômeno sob estudo”. Como estamos lidando com a tradução feita por um grupo específico de fãs, assume-se que uma temporada seja representativa do fenômeno em análise. Acreditamos que, aumentando a amostragem, duas ou três temporadas a mais, os resultados seriam aumentados paralelamente. Entretanto, fica a abertura para estudos futuros, com diferentes jargões. Por ora, consideramos que os corpora compilados respondem à nossa pergunta de pesquisa e que os resultados são satisfatórios para a mesma.

A compilação de corpora tornou-se mais acessível com os avanços da internet e dos softwares de análise de corpus, com interfaces mais amigáveis, facilitando o trabalho de pesquisadores. Foi possível assim coletar o material em “.txt” e inseri-lo nos softwares: *Lancsbox* e *Antconc*. Uma ferramenta importante dentro da LC é a etiquetagem (*tagging*), realizada automaticamente pelo *Lancsbox*, mas não pelo *Antconc*, classificando as palavras de acordo com suas respectivas classes gramaticais. Dada a automaticidade da etiquetagem, uma revisão de tais etiquetas deve ser (e foi) feita, de modo que o software responda corretamente à nossa pergunta de pesquisa.

Durante a análise houve incongruência numérica entre os dois softwares. Desse modo, colocamos uma margem de erro de +1 ou – 1 palavras nos gráficos, podendo variar até mesmo em +5.

3.3. As ferramentas utilizadas

As ferramentas utilizadas na pesquisa foram:

1. Lanksbox⁶⁰: software de análise de dados linguísticos desenvolvido pela Universidade de Lancaster. Com interface amigável e etiquetagem automática. Cujas ferramentas utilizadas foram *KWIC*⁶¹, *Whelk* e *WordList*. O software memoriza os corpora compilados e usados nele, estando eles disponíveis sempre que se abre o software.

2. Antconc⁶²: software de análise de dados linguísticos desenvolvido por Laurence Anthony. Com interface amigável, mas etiquetagem manual, cujas ferramentas utilizadas foram *Word Concordance*. O software não tem capacidade de armazenamento, desse modo sempre é necessário abrir os corpora ao iniciar o software.

3. YouAlign⁶³: ferramenta online de alinhamento textual, usado para alinhar os textos dos corpora.

4. Linguee⁶⁴: dicionário online utilizado para consulta de possíveis traduções dos termos analisados.

5. Aurélia: a Dicionária da Língua Afiada: estudo lexicográfico desenvolvido por Scippe e Libi (2006), resultando em um dicionário de jargões LGBTQ, usados no mundo lusófono, publicado pela Editora Bispa e com mais de mil e trezentos verbetes LGBTQs.

3.4. Procedimentos metodológicos

Para viabilizar a pesquisa fizemos uso de dois softwares: o Lanksbox⁶⁵ e o Antconc⁶⁶. Os softwares em questão podem ser alimentados com corpora já existentes, ou podem facilitar a construção e a compilação de corpora para os pesquisadores que desejam investigar algo específico, como na presente pesquisa, que investigamos as possíveis traduções para termos selecionados dentro do corpus fonte no corpus alvo.

Prioritariamente, usamos o Lanksbox devido à interface amigável e de fácil uso e por ser uma ferramenta gratuita e democratizada. Dentro do mesmo trabalhamos com três ferramentas *KWIC*⁶⁷, *Whelk* e *WordList*, as quais viabilizaram a investigação desejada. A ferramenta *KWIC* gera uma lista com todas as ocorrências do termo buscado e as concordâncias do termo com as demais palavras da sentença, “podendo ser usada para: encontrar a frequência de uma palavra ou

⁶⁰ Disponível em: <http://corpora.lancs.ac.uk/lanksbox/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶¹ A sigla significa “*Keywords in context*”, palavras-chave em contexto, em tradução livre.

⁶² Disponível em: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶³ Disponível em: <https://youalign.com/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.linguee.com.br/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶⁵ Disponível em: <http://corpora.lancs.ac.uk/lanksbox/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>, acesso em: 04 de Mai. 2019.

⁶⁷ A sigla significa “*Keywords in context*”, palavras-chave em contexto, em tradução livre.

frase em um corpus; [...] desenvolver uma análise comparando o uso de um termo buscado em dois corpora⁶⁸ (BREZINA, McENERY & WATTAN, 2015, p. 12). Assim usamos essa ferramenta para gerar as ocorrências absolutas dos termos pesquisados no corpus fonte, assim como o número de ocorrências de suas traduções no corpus alvo. Os termos por sua vez foram selecionados a partir da ferramenta *WordList*, que gera uma lista com todas as palavras presentes no corpus, podendo organizá-las entre palavras de conteúdo e palavras de função. Essa ferramenta também nos diz quantas vezes aquela mesma palavra apareceu ao longo do corpus, assim, pudemos determinar que as palavras mais relevantes para nossa análise (após descartar algumas palavras de conteúdo comuns) seriam “girl” e “bitch”.

Após selecionarmos as variáveis, confirmamos as mesmas através de um alinhamento do primeiro episódio no corpus fonte e no corpus alvo. Tentamos fazer um alinhamento com a ferramenta online *YouAlign*. Entretanto, tal alinhamento não foi perfeito (Figura 5), dificultando a análise. Acredita-se que seja por causa da natureza do arquivo, sendo “.srt”, convertido para “.txt”, e também do modo como o grupo legendou, tendo a legenda alvo com mais “comerciais” (créditos do grupo tradutório) do que a legenda fonte e os textos em segmentos diferentes. Assim, foi necessário um alinhamento manual, feito com ambos os arquivos “.txt” lado a lado.

Figura 5 – Alinhamento imperfeito

[ENG] RPDRS09E01.srt	[POR] RPDR S09E01.srt [-]
[ENG] 1	[POR] 1 [-]
[ENG] 00:00:03,770 --> 00:00:07,639	[POR] 00:00:01,762 --> 00:00:04,706 [-]
[ENG] - Sashay away. 2	[POR] 9ª Temporada Episódio 1 [-]
[ENG] 00:00:07,641 --> 00:00:09,407	[POR] -- Oh My Gaga! [-]
[ENG] Can I get an amen in here?	[POR] -- [-]
[ENG] 3	[POR] 2 [-]
[ENG] 00:00:09,409 --> 00:00:11,209	[POR] 00:00:04,707 --> 00:00:07,007 [-]
[ENG] Sashay away.	[POR] Legenda: Fuzzco, IgoPH, [-]
[ENG] 4	[POR] Mikas, Netto, kevi [-]
[ENG] 00:00:11,211 --> 00:00:13,712	[POR] 3 [-]
[ENG] Can I get an amen in here?	[POR] 00:00:07,008 --> 00:00:09,308 [-]
[ENG] 5 00:00:13,714 --> 00:00:15,647 Good luck. Sashay away. 6	[POR] [-]
[ENG] 00:00:15,649 --> 00:00:16,815	[POR] Revisão: [-]
[ENG] Can I get an amen in here?	[POR] Fuzzco e Brunobrb [-]
[ENG] 7	[POR] 4 [-]
[ENG] 00:00:16,817 --> 00:00:18,116	[POR] 00:00:09,309 --> 00:00:11,909 [-]
[ENG] How the hell can you love	[POR] Equipe InSUBs [-]
[ENG] somebody else?	[POR] [Qualidade é InSUBstituível] [-]
[ENG] 8	[POR] 5 [-]

Fonte: alinhamento do YouAlign.

⁶⁸ It can be used, for example, to: find the frequency of a word or phrase in a corpus; [...] perform statistical analysis comparing the use of a search term in two corpora (BREZINA, McENERY & WATTAN, 2015: 12)

O alinhamento se faz necessário de modo a checar as escolhas tradutórias do grupo pesquisado ao longo do episódio. Como há uma consistência nas traduções ao longo da temporada, o alinhamento do primeiro episódio seria suficiente para definir possíveis escolhas tradutórias. Entretanto, em muitos momentos da análise, tivemos de recorrer aos episódios específicos dentro dos corpora, de modo a checar incongruências nos dados. Assim, o alinhamento foi feito como exposto na Figura 6. Ambos os arquivos fonte e alvo foram abertos e colocados lado a lado:

Figura 6 – Alinhamento manual com marcações.

41 00:01:49,342 --> 00:01:51,376 Hi, I'm Eureka.	31 00:01:49,828 --> 00:01:51,952 - Oi, sou a Eureka. - De onde você é?
42 00:01:51,378 --> 00:01:53,178 - Where are you from? - East Tennessee.	32 00:01:51,953 --> 00:01:54,282 East Tennessee. Sou caipira demais.
43 00:01:53,180 --> 00:01:54,779 Girl, I'm country as a biscuit, honey,	33 00:01:54,283 --> 00:01:56,259 Adoro comer também.
44 00:01:54,781 --> 00:01:55,547 and I love eating 'em, too.	34 00:01:56,260 --> 00:01:58,487 - Seu cabelo está bafo. - Obrigada, gata.
45 00:01:55,549 --> 00:01:57,382 Your hair's hot.	35 00:01:58,488 --> 00:02:01,800 - Adorei o cabelo crescendo. - Natural em volta, gata.
46 00:01:57,384 --> 00:01:59,451 - Thank you, girl. - I love the baby hairs.	
47 00:01:59,453 --> 00:02:01,920 - I'm a little natural around the way, girl, you know.	

Fonte: arquivos em “.txt” em ambos os corpora.

Após o alinhamento, marcamos correspondências tradutórias manualmente, e como podemos observar pela Figura 6, da legenda fonte para a legenda alvo, há uma diferença de 10 segmentos; um segmento refere-se à quantidade de tempo que uma legenda é exposta na tela.

Desse modo, a cada duas linhas há a marcação de tempo e essas marcações são enumeradas. Observou-se que, embora o tempo fosse quase o mesmo, as legendas estavam enumeradas distintamente, isso pois, anteriormente à legendagem do que foi dito, há segmentos com créditos dos tradutores e revisores do material (como observado na Figura 5).

Embora a legenda alvo tenha mais créditos, a legenda fonte legendou as “chamadas” do programa como “*shantay you stay*” e “*sashay away*” no início do episódio, visto que a legenda fonte buscou questões de acessibilidade, legendando também os barulhos. Também nessa primeira busca podemos ver “girl” sendo usado três vezes em 5 segmentos de legenda, tendo um intervalo de 2 segmentos em um uso e outro, caracterizando “girl” como um vício de linguagem.

Após a coleta de número de ocorrências com a ferramenta KWIC, fomos capazes de construir um gráfico ilustrando qual tradução é mais recorrente e em quais contextos ela é usada. Partindo para a ferramenta seguinte, o *Whelk* nos mostrou como o termo buscado foi distribuído dentro dos arquivos do corpus, “podendo ser usada para: achar frequência absoluta e relativa dos termos buscados nos arquivos do corpus; filtrar os resultados de acordo com critérios diferentes; distribuir os arquivos de acordo com a frequência absoluta e relativa do termo⁶⁹” (BREZINA et al., *ibid*, p. 16). Assim, a ferramenta nos permitiu construir gráficos com a distribuição dos termos por episódio.

Figura 7 – Whelk de “girl”

File	Tokens	Frequency
RPDRS09E07.srt	8537	27
RPDRS09E04.srt	8980	27
RPDRS09E01.srt	8864	22
RPDRS09E12.srt	9391	22
RPDRS09E11.srt	8885	19
RPDRS09E03.srt	8471	18
RPDRS09E02.srt	8296	14
RPDRS09E05.srt	9013	15
RPDRS09E09.srt	8962	14
RPDRS09E14.srt	13717	21
RPDRS09E06.srt	8547	13
RPDRS09E08.srt	8612	12
RPDRS09E10.srt	9187	10

Fonte: ferramenta Whelk do Lancsbox.

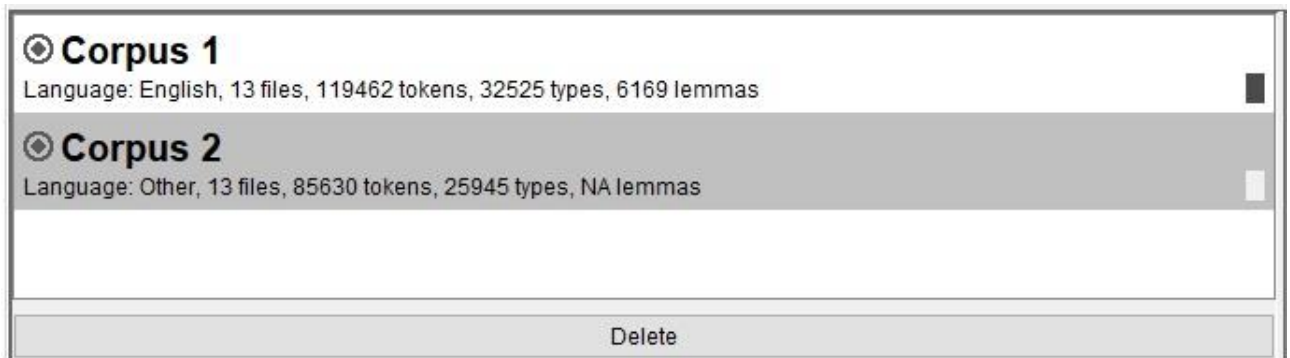
A ferramenta acima também nos mostrou em quais episódios (primeira coluna) houve mais ocorrências e em quais houve menos. Para isso, usamos apenas os valores de frequência (terceira coluna), não fazendo o uso dos valores de “tokens” (segunda coluna). Mas podemos ver

⁶⁹ “It can be used, for example, to: find absolute and relative frequencies of the search term in corpus files; filter the results according to different criteria; sort files according to absolute and relative frequencies of the search term” (BREZINA, McENERY & WATTAN, 2015: 16).

que, em relação ao número total de palavras da legenda, o total específico daquela palavra é mínimo. Vamos observar, por exemplo, o episódio 07, tendo 8.537 palavras no total (ou tokens), mas apenas 27 dessas palavras são o termo buscado; tal informação não é útil para o estudo. Entretanto, podemos observar que o episódio com mais palavras (episódio 14) não é o episódio com mais ocorrências. De fato, o episódio com o maior número de palavras repete o mesmo segmento de legenda duas ou três vezes e tem pouquíssimos momentos de tela sem legenda.

Ainda no Lancsbox, observamos o *Type/Token Ratio*, que não é uma ferramenta, mas sim um conjunto de dados importantes relacionados aos corpora. Discutimos um pouco os *tokens* acima. Após coleta de ambos os corpora, inserimos os dois no software, que nos forneceu os seguintes dados (ver Figura 8).

Figura 8 – TTR dos corpora (Fonte e Alvo)



Fonte: Lancsbox.

O corpus 1 (corpus fonte) tem 119.462 palavras ou tokens, enquanto o corpus 2 (corpus alvo) tem apenas 85.630 palavras; a diferença de Tokens, ou seja, total de palavras (GUO-RONG, 2010), variou em 33.832 entre um corpus e outro. Já podemos antecipar elipses ao longo da tradução e, conseqüentemente, nos números absolutos dos dados (como mostrado na análise mais à frente). Tais elipses ocorreram devido a repetições desnecessárias e a exageros. Nos achados mais à frente, podemos ver inclusões, o que não interfere nos dados dos números de Token, mas que pedem uma investigação de um porquê.

O número de types, ou seja, palavras únicas do corpus fonte (GUO-RONG, 2010) é de 32.525; já o corpus alvo tem 25.945 palavras únicas, tendo uma diferença de 6.580 palavras, visto que o software não contabiliza lematizações da língua portuguesa; o mesmo conta verbos conjugados e palavras no plural como palavras distintas no corpus alvo. O mesmo acontece no corpus fonte – entretanto, o número de lemas deve ser subtraído desse total. Desse modo,

subtraindo 6.169 lemas de 6.580 palavras diferentes entre os corpora, temos uma diferença de 411 palavras. Essa diferença em números, nos dizem sobre a variedade do vocabulário utilizado na tradução (GUO-RONG, 2010).

Assim, podemos conjecturar que omissões de itens lexicais podem ter ocorrido ao longo da legendagem, de modo a caber na métrica da legenda ou evitar repetições desnecessárias. Informações como letra da trilha sonora, os bordões da chamada do programa e as direções de som, como [*thunder*], não foram traduzidas e também não foram legendadas. Então, se a palavra “thunder” não tiver sido usado em nenhum contexto de fala, a mesma estará nas 411 palavras distintas.

O fato de não legendarem os barulhos sinaliza uma falta de preocupação com as audiências não ouvintes do *reality* ao legendarem para o português. Ou seja, diferentemente da legenda fonte, a alvo não se preocupa com a acessibilidade, apenas legendam letras de música quando realmente necessário, como por exemplo, as músicas do *Lip-synch*⁷⁰, que não são legendadas.

A fim de que os dados pudessem ser checados e validados em outro software, carregamos os mesmos corpora no Antconc, um kit de ferramentas de análise de concordância e textos, também gratuitas e com uma interface amigável, desenvolvida por Laurence Anthony. De um software para o outro, houve diferenças de + ou – 1 ocorrências dos itens lexicais analisados. Entretanto, os gráficos foram construídos com base nos números absolutos mostrados pelo Lancsbox. Embora o software Antconc seja de fácil manuseio, ele não memoriza o carregamento de corpora próprios, ou seja, sempre que abríamos o programa tínhamos que carregar os arquivos novamente, tornando-se um trabalho exaustivo, assim como o fato de o mesmo não possuir a ferramenta Whelk. Apenas a KWIC e outras ferramentas não usadas no estudo. Entretanto, os gráficos coloridos do Antconc facilitam a visualização dos termos em gráficos e é fácil exportar os achados em arquivo “.txt”.

Podemos classificar o corpus alvo como relevante para a amostragem, ao fazermos a comparação em números de Types em relação a um corpus de Língua Geral (LOB). É possível ver a diferença de 15.824 palavras distintas (ver Figura 9), que em números absolutos não é tão grande,

⁷⁰ No final de cada episódio as duas Queens que se saíram mal no desafio têm de dublar (ou *lip-synch*) uma música para decidir quem será eliminada. As músicas não são legendadas, pois não são relevantes. No corpus fonte apenas no arquivo 14 houve legendagem das músicas.

visto que o LOB coleta materiais de várias fontes, como literárias, jornalísticas, etc. e o nosso corpus lida apenas com falas no *reality* supracitado.

Figura 9 – TTR dos três corpora (Fonte, Alvo e Língua Geral)

<p>Corpus 1 Language: English, 13 files, 119462 tokens, 32525 types, 6169 lemmas</p>	
<p>Corpus 2 Language: Other, 13 files, 85630 tokens, 25945 types, NA lemmas</p>	
<p>Corpus 3 Language: English, 15 files, 1007677 tokens, 48349 types, 43920 lemmas</p>	

Fonte: Lancsbox

Ao traduzir, recorreremos aos dicionários online por questões de praticidade e rapidez. Assim, quando um legendador se vê na situação da pressão de tempo para legendar determinado material audiovisual para as audiências, o mesmo pode fazer uso de dicionários online, especializados ou não nos jargões do material audiovisual. Esse recurso online pode ser justificado da seguinte forma:

A pressão do tempo a que os profissionais de tradução estão sujeitos, juntamente com níveis cada vez mais elevados de procura, rigorosos controles de qualidade e novas modalidades de (tele-) trabalho, levaram à experimentação de novas formas de documentação online [...] A variedade e riqueza de fontes de informação, a possibilidade de acessar poderosos mecanismos de busca automatizados para localizá-los e selecioná-los, tornaram a rede o que é hoje: uma fonte documental inigualável⁷¹ (CORPAS, 2004, p. 257).

E nesse caminho se insere o Linguee, que é “[...] um repositório de traduções [online] realizadas por humanos e alinhadas com seus textos fontes, fazendo parte do repertório de ferramenta habituais entre os tradutores⁷²” (JIMÉNEZ, 2013, p. 9). Kilgarriff e Grefenstette (2003) concebem a internet, com sua variedade de línguas, um fabuloso playground linguístico com uma vasta quantidade de conteúdos disponíveis gratuitamente. Desse modo, podemos considerar aqui o Linguee como um corpus de consulta, não especializado, ou seja, de língua geral,

⁷¹ La presión de tiempo a la que se ven sometidos los profesionales de la traducción, unido a unos niveles de exigencia cada vez más elevados, controles de calidad férreos y nuevas modalidades de (tele-) trabajo, han llevado a experimentar con nuevas vías de documentación *on line*. [...] La variedad y riqueza de fuentes de información, la posibilidad de acceder a potentes motores de búsqueda automatizados para localizarlas y seleccionarlas, han hecho de la red lo que es hoy: una fuente documental sin parangón. (CORPAS, 2004: 257)

⁷² [...]un repositório de traducciones realizadas por humanos alineadas con su texto de origen, forme parte del repertorio de herramientas habituales entre los traductores (JIMÉNEZ, 2013: 9).

visto que o mesmo faz uso de textos de uso autêntico da língua e cai na categorização de Laviosa (2004) de corpus paralelo, onde o texto fonte é alinhado com suas respectivas traduções. Assim, agrupando as palavras por sua frequência, da mais frequente à menos frequente, baseado nos textos que o alimentam.

Dito isso, podemos verificar as traduções disponíveis no Linguee para as variáveis analisadas em nosso estudo, visto que o grupo tradutório analisado pode tê-lo usado ou não para consulta, mas também para validar os dados.

Utilizamos também o dicionário impresso “*Aurélia: a dicionária da língua afiada*”, que conta com mais de mil e trezentos verbetes LGBTQs comumente usados no Brasil. O dicionário é a culminância do estudo lexicográfico de Vitor Angelo Scippe e Fred Libi (2006), publicado pela Editora Bispa e disponível online para consultas. Polêmico desde sua publicação, o dicionário sofreu ameaças de processos pelo dicionário “Aurélio”, o qual inspirou o nome (Tognolli, 2006). Entretanto, a maior polêmica apenas ocorreu no ano de 2018, ao abordarem verbetes do dicionário em uma questão do ENEM.

Como a natureza do nosso material é audiovisual, tivemos que recorrer à plataforma de *streaming Netflix* para checagem de cenas e falas. Como a plataforma dispõe dos direitos de exibição do *reality*, tendo a temporada analisada em seu catálogo, podemos fazer essa ida e vinda às imagens, sem expô-las aqui, assim não violando direito autoral algum. Tal checagem faz-se necessária dada a natureza do objeto de estudo, onde imagem é um elemento importante.

3.5. O corpus para análise

A pesquisa inicialmente usava o termo “gíria” para referir-se à linguagem produzida pelos indivíduos analisados. Entretanto, dada a literatura da área e as reflexões de Brennan e Gudelunas (2017) sobre o assunto, optamos pelo uso de jargão, pois, para os autores, *Drag* tem sua própria linguagem que, assim como a linguagem médica, jurídica e policial, deve ser reconhecida como um jargão⁷³, embora a língua inglesa tenha “equivalentes” para “gíria” (*slang*) e “jargão” (*jargon*).

⁷³ Termo advindo do francês “jargon”. Visto pela Sociolinguística e definido por Houaiss (2001) como “código linguístico próprio de um grupo sociocultural ou profissional com vocabulário especial, difícil de compreender ou incompreensível para os não iniciados”.

Isso pode ser visto como uma tentativa de voltar a linguagem das *queens* para algo menos marginalizado e mais profissional, assim como a arte Drag deve ser tida, o que conversa com o que Brusselaers (2017) fala em seu capítulo sobre a marginalização linguística das *queens*: é uma linguagem muitas vezes vista como do *guetto*.

Dentro da linguagem *Drag*, podemos ter inúmeras palavras de uso comum nutridas de novos significados. Exemplo de como a tradução pode ser moldada em relação aos jargões pode ser encontrado ao traduzirem a expressão “gag” (engasgar) que não denota mais o seu significado literal, mas uma forma de dizer “estar passada”, “chocada”, “morta”, moldando um verbo em direção a um novo significado, com valor semântico e cultural diferente do significado original. Para Venuti (2000), uma tradução fluente é feita com inglês amplamente usado, ou seja, evitando jargonizações, o que mostra uma preocupação do tradutor do livro da RuPaul, Santiago Nazarian (entrevistado em anexo), por não pesar no uso do jargão. Entretanto, se recorremos ao uso de “gag” amplamente usado, não representaremos culturalmente aquilo que foi dito, falhando assim na tradução.

Ao jogarmos “gag” em um corpus de língua geral Inglesa (LOB), não encontraremos o “gag” usado no contexto *drag*. Ademais, a ocorrência do termo em língua inglesa é muito baixa, tendo 10 ocorrências no LOB, quando levamos em conta as lematizações que podem ocorrer no verbo: *-s*, *-ging*, *-ged* e *-gy*, temos uma ocorrência, duas ocorrências, duas ocorrências e nenhuma ocorrência, respectivamente no LOB.

Já no Corpus Fonte, entretanto, a única ocorrência relevante para o termo é o “Gagged”, quando usado como adjetivo “I’m gagged” (S09E02) e como verbo “Your three looks gagged the judges” (S09E11). Destoando das ocorrências do LOB de “gagged” (Figura 10).

Figura 10 – Ocorrência de “gagged” no LOB

Index	File	Left	Node	Right
1	J_Acad_writir	when, for example, I am tied and	gagged .	Or, I may do nothing to get
2	N_Adventure:	Of course they could have bound and	gagged	her; and provided no one examined what

Fonte: Lancsbox, corpus LOB.

Já recorrendo à tradução, o Lingue oferece apenas duas possíveis traduções para “Gag” (Figura 11), nenhuma conversando com as traduções presentes no corpus alvo “Estou *passada*” (S09E02, Corpus Alvo) e “Seus três visuais *engasgaram* os jurados” (S09E11, Corpus Alvo).

Figura 11 – Traduções de “gag” no Linguee

The screenshot shows the Linguee dictionary interface for the word 'gag'. It is divided into two sections. The first section is for 'gag' as a verb (verbo), with the Portuguese translation 'amordaçar' (v) and the example sentence 'The robber gagged his victim with a scarf.' translated to 'O ladrão amordaçou sua vítima com uma echarpe.' The second section is for 'gag' as a noun (substantivo), with the Portuguese translation 'mordaça' (f) and the example sentence 'The cop pulled the gag out of the hostage's mouth.' translated to 'O policial tirou a mordaça da boca do refém.' The source is cited as '© Dicionário Linguee, 2019'.

Fonte: <https://www.linguee.com.br/portugues-ingles/search?source=auto&query=gag>, acesso em: 08 de Abr. 2019.

Uma tradição trazida por *Paris is Burning* (1990) é o “reading” (gongação ou tombação), que Butler (1993, p. 129) define como:

Gongar/Tombar” significa derrubar alguém, expor o que não funcionou no nível da aparência, insultar ou ridicularizar alguém. Para que uma performance funcione, assim, significa que o gongo/tombo não é mais possível... o artifício funcionou e a aproximação do autêntico aparentemente foi atingido⁷⁴.

A regra número um de uma gongação é não dizer o óbvio e sim o inesperado. Entretanto, muitas vezes o gongo passa a ser ofensivo, perpetuando estereótipos. A Gongação faz parte de um dos desafios de RPDR, onde as *queens* têm que gongar umas às outras. Algumas engraçadas, outras extremamente ofensivas. Embora seja uma arte fundamental no *drag*, muitas *queens* não o fazem de modo respeitoso, perpetuando gordofobia ou xenofobia ou transfobia em alguns casos extremos.

O *realness* (autêntico) é uma característica muito importante no meio *drag*, não só na semblância com uma figura feminina, mas também nas performances de dança, canto e nas roupas usadas. O’Halloran (2017) afirma que o sucesso de uma gongação está na noção de comunidade entre o *gongador* e o *gongado*.

⁷⁴ For “reading” means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone. For a performance to work, then, means that a reading is no longer possible... the artifice works, and the approximation of realness appears to be achieved (BUTLER, 1993:129).

Sendo um desafio presente em todas as temporadas, a gongação é um dos desafios de tradução, vista a importância de manter o humor das gongações. O termo em si já é desafiador, por “read” na língua inglesa exercer a função de verbo e “reading” substantivo ou particípio presente do verbo, flexiona-se assim em –s, para a terceira pessoa do presente simples, -ing, para particípio do presente contínuos ou gerúndio, e para o passado há apenas uma mudança em pronúncia e contexto. Entretanto, no corpus alvo, ou seja, na língua portuguesa, encontramos: leitura, ler, lê, lendo, gongar, gonguei e gongado. O Linguee apresenta algumas traduções para o termo (ver Figura 12), tendo o corpus alvo mais uma vez dado uma nova opção de tradução para o dicionário. Essa variável é proposta para estudo por Brusselaers (2017), dada a não familiaridade de uma *queen* (Serena ChaCha, RPDR, S05), desde que “read” aparece no corpus fonte como substantivo e verbo e com significados distintos aos propostos pelo dicionário.

Figura 12 – Traduções de “Read”

read (sth.) *verbo* (read, read)

ler (algo) *v* (*frequentemente utilizado*)

I try to read a book every week. Eu tento ler um livro toda semana.

The student read a passage from the book. O aluno leu uma passagem do livro.

menos frequentes:

compreender *v*

read *adjetivo / particípio passado*

interpretado *adj* · **interpretados** *adj* · **lido** *adj* · **interpretadas** *adj* ·

consultado *adj* · **analisados** *adj* · **interpretada** *adj* · **entendido** *adj* ·

consideradas *adj* · **entendidas** *adj*

Exemplos:

read through *v* – **ler atentamente** *v*

read on *v* – **ler** *v*

well-read *adj* – **lido** *adj* · **versado** *adj*

⋮

© Dicionário Linguee, 2019

Fonte: <https://www.linguee.com.br/portugues-ingles/search?source=auto&query=read>, acesso em 25 de Jul. 2019.

Houve 16 ocorrências de “read”, uma de “reads” e nove de “reading” no corpus fonte. Já no corpus alvo, houve 8 ocorrências para “ler”, cinco para “gongar”, quatro para “leitura”, dois para “gongado”, um para “lendo”, uma para “lê” e uma para “gonguei” e 4 elipses.

A partir dessa pequena análise, podemos ver como o corpus alvo com traduções feitas por fãs pode nutrir o dicionário de novas possíveis traduções para um termo. Entretanto, a variável apresentada tem poucas ocorrências, não podendo ser generalizada. Para um estudo mais profundo da mesma, de modo a mostrar evidências suficientes para incluir no dicionário, teríamos que aumentar a amostragem, com mais temporadas e episódios.

Por outro lado, as variáveis que analisamos no estudo têm muitas ocorrências e assim as evidências aqui mostradas legitimam a necessidade de inclusão de novas traduções no *Linguee* ou inclusão em uma futura atualização do *Aurélia: a Dicionária da Língua Afiada* (SCIPPE & LIBI, 2006). Assim, analisamos o pronome de tratamento ou os substantivos “girl” e “bitch”, tanto em suas formas singulares quando plurais.

Os participantes do *reality* representam uma comunidade discursiva ou linguística, que Labov (1979, p. 338) define como “um grupo de falantes que têm em comum um conjunto de atitudes sociais para com a língua”. Mas essa definição torna-se um pouco vaga e insuficiente para definir os participantes como comunidade linguística. Ainda em Labov, temos:

Comunidade de fala para esse modelo teórico-metodológico não é entendida como um grupo de pessoas que falam exatamente igual, mas que compartilham traços linguísticos que distinguem seu grupo de outros; comunicam relativamente mais entre si do que com os outros e, principalmente compartilham normas e atitudes diante do uso da linguagem. (LABOV, 1972 apud GUY, 2000, p. 17).

As falas do material audiovisual são produzidas por uma comunidade discursiva, que tem atitudes semelhantes diante do uso da língua, todos estão inseridos em um contexto informal; o contexto do dia-a-dia. Os participantes têm acesso a um grupo de itens lexicais que somente aquela comunidade possui, de modo que um membro de outra comunidade não entenderia o que eles estariam a dizer, pois focariam na literalidade do significado.

O corpus foi constituído de variáveis linguísticas pertencentes a essa comunidade em questão. Tarallo (1986) define variantes linguísticas como diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto e com o mesmo valor de verdade. A um conjunto de variantes dá-se o nome de variável linguística. Teremos variáveis que dizem a mesma coisa, mas em contextos diferentes, o que nos leva ao item lexical “gag” e “read”, que pode representar dois sentidos, dependendo do contexto que estão inseridos.

Geertz (1989, p.39) concebe a noção de cultura como uma "teia de significados" que o homem tece ao seu redor e que o amarra. Buscaremos assim então apreender os seus

significados (sua densidade simbólica). E o progresso de uma cultura é garantido quando: “Além de melhorar a literatura inglesa por meio da introdução de modelos de fora, também houve a melhoria e o aumento do vocabulário da língua inglesa através da introdução de novos termos” (MILTON, 1998, p.19). Por outro lado, Kroeber (1952) completa o significado de cultura de Geertz, definindo-a como um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo. O próprio termo “drag” tem uma influência histórica, advindo do teatro elisabetano, respondendo assim a ambas as definições de cultura: aquela usada pela comunidade discursiva a ser legendada e os termos usados por ela, com suas respectivas cargas culturais.

Como pequeno exercício para analisar a ocorrência dos termos do pajubá no corpus, selecionamos os itens lexicais mostrados na questão do ENEM 2018 (amapô, acué, aque, picumã e loka) e jogamos no corpus traduzido. Não houve nenhuma ocorrência dos termos dentro do corpus, e acreditamos que seja devido à tradução ter sido feita para uma audiência mais ampla. Entretanto, isso não desvalida a importância dos tradutores de usarem tais termos em suas traduções de dado *reality*, visto que o público consumidor conhece e faz uso de tais itens lexicais do jargão, como evidenciado por Bezerra (2018). Essa amplitude da tradução também pode ser vista como um colonialismo, visto que muitos dos itens traduzidos visaram conversar com aquilo que os fãs atualmente usam, ou seja, influenciados pelo *reality*, tendo escolhas lexicais que conversam com o som das palavras na língua inglesa, como investigamos mais à frente.

Embora os tradutores não tenham feito uso desses termos no pajubá, isso não significa que eles não tenham feito uso de termos catalogados no Aurélia. Como visto na Figura 5, temos o termo “bafo”, um item lexical que compõe o dicionário. Para mais termos como esse teríamos de fazer uma busca mais detalhada.

O estudo em questão analisa os itens lexicais de RPDR em legendas; entretanto, não é o primeiro a investigar gírias ou memes no ambiente de RuPaul, correlacionando ao *reality*. Henn, Machado e Gonzatti (2017) investigaram como os Códigos usados em *Glitter* (2012) foram transmutados dentro do ambiente de outra cultura como RPDR. Os resultados foram que os itens lexicais *queer* brasileiros têm qualidades importantes e únicas, como a mudança de escrita das palavras (o que é ilustrado pelos autores como “kerida” ao invés de “querida”) e entonação (como ilustrado na figura 5, “nháí”) (HENN et al., 2017). Os autores destacam memes como “Choque de monstro”, “bicha a senhora é destruidora mesmo, viu viado?”, que foram facilmente transmutados para o meio dos fãs de RPDR. Henn et al. (2017) aponta o exemplo de “choque de Sharon”, que mistura o choque de monstro e o apelido que Sharon Needles recebeu na quarta temporada de RuPaul. Por outro lado, os resultados do nosso estudo, não mostraram mudanças em escrita ou

entonação transcritos na legenda, embora mudanças em entonação tenham ocorrido no material audiovisual.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Após o uso das ferramentas ^{supra}citadas e do alinhamento manual, decidimos analisar os dois termos mais recorrentes, ou seja, mais usados no material e os quais são característicos do grupo de fala em questão. Assim, chegamos às duas variáveis: “girl” e “bitch”, tanto em suas formas singulares quanto plurais. Anteriormente à construção dos gráficos, analisamos também os padrões técnicos da legenda produzida pelo grupo tradutório.

Considerando a densidade do material, fizemos um pequeno recorte nos segmentos e inserimos a legenda em um episódio, de modo a analisar questões de posicionamento na tela e cor da legenda. Questões concernentes a caracteres e tempo puderam ser analisadas apenas com os recortes de textos. A análise foi feita de modo a legitimar o trabalho do grupo tradutório e o material aqui analisado.

Na primeira seção analisamos os aspectos técnicos da legendagem aplicados às legendas amadoras, de modo a validar o trabalho dos *fansubbers*. Na segunda e terceira seção analisamos as variáveis “girl” e “bitch” em suas formas singular e plural.

4.1. Análise dos padrões técnicos da legendagem

Para viabilizar a análise dos padrões técnicos, selecionamos um recorte dos segmentos 24 a 39, do primeiro episódio da legenda feita pelos fãs. Esse recorte foi feito durante a análise manual dos Corpora. Analisamos somente recortes feitos na Legenda Alvo, pois a mesma é a consumida pelo público a quem se destina: os fãs. Consideramos também que o princípio último da legendagem amadora (*fansubbing*) é viabilizar o acesso a determinado material audiovisual àqueles que não conseguem ler/compreender na língua alvo, de forma rápida e democratizada.

Figura 13 – Recorte de Legenda do Episódio 01 do Corpus Alvo.

24 00:01:24,899 --> 00:01:26,787 Aqui estamos nós, gata.	32 00:01:51,953 --> 00:01:54,282 East Tennessee. Sou caipira demais.
25 00:01:30,299 --> 00:01:32,739 Façam barulho para a gordinha.	33 00:01:54,283 --> 00:01:56,259 Adoro comer também.
26 00:01:32,740 --> 00:01:35,227 Servindo piranha de entrada.	34 00:01:56,260 --> 00:01:58,487 - Seu cabelo está bafo. - Obrigada, gata.
27 00:01:37,388 --> 00:01:41,093 Meu nome é Eureka e tenho 25 anos.	35 00:01:58,488 --> 00:02:01,800 - Adorei o cabelo crescendo. - Natural em volta, gata.
28 00:01:41,094 --> 00:01:43,368 <i>Categorizam-me como</i> uma drag miss,	36 00:02:01,801 --> 00:02:06,008 - Meu formato favorito, redondo. - Deu para notar.
29 00:01:43,369 --> 00:01:47,140 <i>mas para mim, minha drag é do gênero</i>	37 00:02:07,068 --> 00:02:09,054 Eu vou comer você.
30 00:01:47,141 --> 00:01:49,181 fabuloso.	38 00:02:11,834 --> 00:02:15,616 Oi, oi, oi. Está prestes a ficar sombrio.
31 00:01:49,828 --> 00:01:51,952 - Oi, sou a Eureka. - De onde você é?	39 00:02:15,617 --> 00:02:19,342 Meu nome é Charlie Hides e tenho... anos.

Fonte: Grupo *Fabutrash*, corpus alvo.

Como podemos observar no segmento 24, pode-se contar 20 caracteres na primeira linha. Partindo para os demais segmentos, no segmento 26, contamos 24 caracteres. Pulando para o segmento 36, temos 26 caracteres, sendo a linha com maior número de caracteres no recorte. Carvalho (2005) afirma que uma legenda deve ter 15 caracteres por segundo. Desse modo, podemos observar que em geral, a imagem ilustra 2 segundos por legenda de uma linha e 4 ou 5 segundos para legendas de duas, respondendo ao tempo de processamento ideal.

Quanto ao posicionamento na tela, inserimos o arquivo de legenda em um dos episódios para podermos analisar. Escondemos a identidade do falante e a logo do programa por questões de direitos autorais, assim podemos ver na Figura 14 que a legenda está em seu posicionamento padrão em forma de pirâmide invertida com a linha de cima maior (ARAÚJO & ASSIS, 2014). Em relação a cor, o uso da cor branca sem um contorno preto em muitos momentos dificulta a leitura da legenda, principalmente em momentos em que o fundo é também é branco. O ideal seria adicionar um contorno à legenda ou mudar a cor para amarelo.

Figura 14 – Posicionamento da Legenda em Tela.



Fonte: episódio um da nona temporada de RPDR; 00:17:23.

Quando falamos de tradução para a legenda, podemos traçar um paralelo entre a legenda produzida pelos fãs e a tradução do livro “Arrase!⁷⁵”, de autoria da RuPaul. Traduzido por Santiago Nazarian (entrevista em anexo), o texto, visando uma audiência mais ampla, fez pouco uso de gírias. Este mesmo cuidado em escolhas lexicais, observado no texto impresso (livro traduzido) pode ser observado no texto estático (a legenda). Observou-se também um respeito ao gênero dos pronomes, mantendo-os no feminino na tradução, considerando-se a natureza sem gênero do inglês. Assim temos “obrigada” ao invés de obrigado e o pronome de tratamento “girl⁷⁶”

⁷⁵ Livro autobiográfico da RuPaul.

⁷⁶ Um dos pronomes analisados na pesquisa.

usado como “gata” em comum em ambos os textos, livro e legenda. Discutiremos isso mais à frente.

Outro fato interessante que podemos observar na legenda, também observado no livro, é a separação pessoa-física de pessoa-drag⁷⁷. Quando se referem à pessoa física, podemos observar que os pronomes são usados no masculino (Figura 14), mas quando se fala da pessoa-drag os pronomes são todos no feminino, exceto quando se fala da PepperMint; todos os pronomes são femininos, visto que a mesma é uma mulher trans.

Figura 15 – Recorte dos Pronomes no feminino.

```

β1
00:01:49,828 --> 00:01:51,952
- Oi, sou a Eureka.
- De onde você é?

32
00:01:51,953 --> 00:01:54,282
East Tennessee.
Sou caipira demais.

33
00:01:54,283 --> 00:01:56,259
Adoro comer também.

34
00:01:56,260 --> 00:01:58,487
- Seu cabelo está bafo.
- Obrigada, gata.

35
00:01:58,488 --> 00:02:01,800
- Adorei o cabelo crescendo.
- Natural em volta, gata.

36
00:02:01,801 --> 00:02:06,008
- Meu formato favorito, redondo.
- Deu para notar.

37
00:02:07,068 --> 00:02:09,054
Eu vou comer você.

```

Fonte: Grupo *Fabutrash*, corpus alvo.

⁷⁷ Podemos observar essa separação no livro através da diferenciação de RuPaul e RuPaul Charles, a primeira pessoa-drag, a segunda pessoa física. Embora seja a carreira da mesma pessoa, há essa diferença entre indivíduos.

Aqui, ao fazermos uso de recortes e imagens, podemos mostrar o respeito dos tradutores amadores; não só à cultura drag, como também às normais técnicas da legendagem, salvo algumas críticas feitas quanto à cor.

4.2. Os itens lexicais

As variáveis “girl(s)” e “bitch(es)” foram expostas em gráficos pizza, onde o número total de ocorrências no corpus fonte foi o nosso valor norteador; as variáveis do corpus alvo foram distribuídas dentro deste valor. Por exemplo, digamos que no Corpus Fonte existam 25 ocorrências da palavra “Tangerine”; esse valor seria o nosso 100%. Já no Corpus Alvo encontramos três variáveis que traduzem “tangerine”: tangerina, bergamota e mexerica, sendo 15 ocorrências de tangerina (60%), 5 de bergamota (15%) e 5 de mexerica (15%).

Entretanto, em nossos dois gráficos também inserimos as oclusões, ou seja, apagamentos dos termos, pois as mesmas devem ser consideradas variáveis quando se trata de tradução, assim conjecturamos as possíveis razões para as mesmas dentro de cada episódio. Para isso, fizemos gráficos coluna, distribuindo os dados do *whelk* para mostrar o número de ocorrências por episódio, de forma mais organizada. Todavia, diferente do gráfico pizza, tivemos valores negativos, que representam adições ocorridas naquele episódio em particular.

4.2.1. Girl

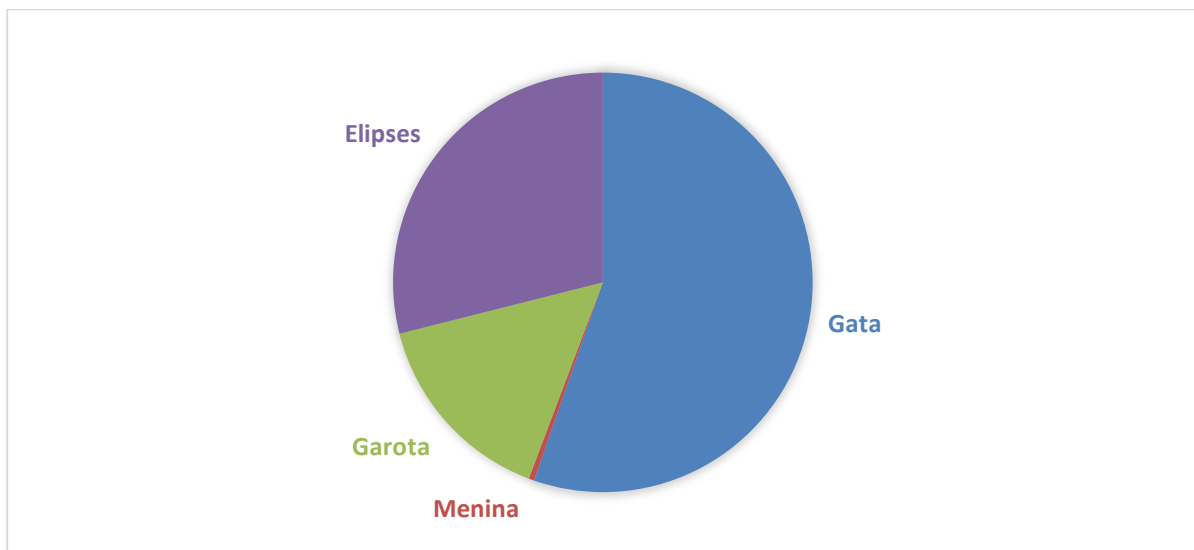
O primeiro item lexical a ser investigado é uma das formas de tratamento⁷⁸ mais comuns entre as *drag queens* americanas, “girl”. Qualquer espectador ao assistir RPDR pela primeira vez observará o uso exagerado do item lexical ao longo de todo o show. Desse modo, o mesmo configura-se como um dos desafios de um tradutor ao aventurar-se a traduzir o material audiovisual, especialmente se o mesmo visar uma representação cultural em sua tradução.

⁷⁸ Entende-se aqui as formas de tratamento como uma forma de referir-se a membros de um grupo específico de modo respeitoso e familiar, embora gramaticalmente se configure como “vocativo”, elas são usadas no meio LGBTQ do mesmo modo que “Vossa Excelência”, “senhor (a)”, etc. são usados.

4.2.1.1 Lancsbox

Das 234 ocorrências de “girl” no Lancsbox, houve 68 elipses⁷⁹ (29%) e 130 ocorrências traduzidas como “gata” (55%), 36 como “garota” (15%) e apenas uma de “menina” (menos de 1%). Como exibidos no Gráfico 1.

Gráfico 1 – Traduções de Girl no Lancsbox



Fonte: ferramenta KWIC do Lancsbox, corpus alvo

Entretanto, houve uma incongruência de +5⁸⁰ dos dados em relação ao Antconc (como veremos adiante), tendo o corpus legendado com 239 ocorrências de “girl” (ver Figura 17). Inicialmente, o que se pode observar ao longo do corpus alvo é que “girl” é traduzido como “garota” quando exerce a função de substantivo. Ou seja, no início, meio ou fim de frases. Por outro lado, quando “girl” aparece como vocativo, houve uma tendência a traduzir como “gata” e ao uso de elipses.

⁷⁹ Entende-se como elipse os apagamentos do termo dentro de uma tradução, ou seja, o termo é eliminado, por questões estéticas ou linguísticas.

⁸⁰ Tais incongruências só são relevantes quando elas representam pelo menos 10% do valor total. Desse modo, para tal incongruência de 5 para 234 (2,13%), torna-se irrelevante.

Figura 16 – Ocorrências de “gata” no Lancsbox, corpus alvo.

Index	File	Left	Node	Right
15	RPDR S09E0	esta loucura aconteceria hoje. 46 00:02:34,288--> 00:02:38,551	Gata!	Ela já teve o que mereceu! 47
16	RPDR S09E0	piranha. 136 00:07:38,038--> 00:07:42,260	Pegue a dorminhoca,	gata. Ficarã hilária. Ficarã ótima. 137 00:07:42,261--> 00:07:45,101
17	RPDR S09E0	certo. 142 00:07:57,439--> 00:08:00,055	Você está certa,	gata. Posso fazer qualquer uma. 143 00:08:00,056--> 00:08:02,108
18	RPDR S09E0	282 00:14:55,915--> 00:14:57,987	Isso não é bonito,	gata. 283 00:14:59,235--> 00:15:00,907- A seguir...- Espere! 284
19	RPDR S09E0	desafio de animadoras. 291 00:15:32,786--> 00:15:36,988	Esperem!	Gata! Isso é sério? 292 00:15:36,989--> 00:15:38,825
20	RPDR S09E0	com esse desafio. 306 00:16:20,569--> 00:16:23,093	Sim.	Gata, eu fui líder de torcida. 307 00:16:23,094-->
21	RPDR S09E0	fui líder de torcida. 307 00:16:23,094--> 00:16:25,965	Gata,	era uma escola de negros. 308 00:16:25,966-->
22	RPDR S09E0	e isso me tocou. 343 00:18:11,461--> 00:18:14,824	Gata.	É um desafio. 344 00:18:15,482--> 00:18:17,545
23	RPDR S09E0	para arrasar. 426 00:23:09,339--> 00:23:11,671	Srta. Jaymes?	Gata. 427 00:23:21,302--> 00:23:23,185
24	RPDR S09E0	por favor. 452 00:25:02,607--> 00:25:07,487	Estou servindo	gata chocolate audaciosa dos anos 60. 453 00:25:07,488-->
25	RPDR S09E0	Eu ainda estou dolorido. 44 00:02:25,038--> 00:02:27,868	Gata-	Espero que não seja físico. 45 00:02:27,869-->
26	RPDR S09E0	Um desafio de tricô. 46 00:02:32,544--> 00:02:36,595	Gata!	Ela já teve o que mereceu! 47
27	RPDR S09E0	Como está se sentindo com este desafio,	gata?	88 00:04:56,621--> 00:04:59,794
28	RPDR S09E000:06:38,150--> 00:06:40,402-	Posso usá-lo? Obrigada.- Sim, pegue,	gata.	124 00:06:40,403--> 00:06:42,826
29	RPDR S09E0	126 00:06:46,161--> 00:06:49,566-	Para que tantas baratas,	gata?- É para o meu visual. 127 00:06:49,567-->

Fonte: corpus alvo carregado no Lancsbox

Desse modo, conjectura-se a tradução como uma tentativa de naturalização da fala, visto que *drag queens* usam tais formas de tratamento entre si – isso nos leva às elipses, que ocorrem no corpus alvo devido à quantidade exagerada do uso de “girl” na fala, tornando desnecessário traduzir palavra por palavra. As evidências do mesmo serão mostradas mais à frente.

4.2.1.2 Antconc

Figura 17 – Ocorrências de “Girl” no Antconc, corpus fonte.

Concordance	Concordance Plot	File View	Clusters/N-Grams	Collocates	Word List	Keyword List
Concordance Hits 239						
Hit	KWIC					File
220	. 92 00:03:57,457 --> 00:03:59,557 I'm a jappy girl who likes nice things. 93 00:03:59,559 --> 00:04					RPDRS09E03.srt
221	. 474 00:18:11,254 --> 00:18:13,754 - Thank you. Girl, whoo! 475 00:18:13,756 --> 00:18:14,688 It's a					RPDRS09E02.srt
222	582 00:23:09,561 --> 00:23:11,894 - Ms. Jaymes? Girl. 583 00:23:16,734 --> 00:23:18,934 - Whoo! - Who					RPDRS09E02.srt
223	he Lord? 361 00:13:27,378 --> 00:13:28,577 - Oh, girl, yeah. 362 00:13:28,612 --> 00:13:31,179 I used					RPDRS09E12.srt
224	go with me? 897 00:35:36,168 --> 00:35:38,134 - Girl, yes. 898 00:35:38,136 --> 00:35:42,204 - Nina B					RPDRS09E04.srt
225	g cucu, too? 389 00:15:47,314 --> 00:15:47,979 - Girl, you do. 390 00:15:47,981 --> 00:15:50,748 Well,					RPDRS09E03.srt
226	</i> 708 00:26:35,364 --> 00:26:37,764 <i> ♪ Hey, girl, you go.</i> <i>					RPDRS09E10.srt
227	be Grandrea. 185 00:07:25,319 --> 00:07:28,586 - Girl, you gotta grow up					RPDRS09E07.srt
228	e. Go ahead. 221 00:08:49,354 --> 00:08:50,553 - Girl, you gotta sell floozy. 222 00:08:50,555 --> 00:					RPDRS09E02.srt
229	SO PROUD OF YOU, GIRL. YOU HAVE BEEN MY					RPDRS09E14.srt
230	R FOR SO 178 00:08:42,939 --> 00:08:46,206 YOU, GIRL. YOU HAVE BEEN MY					RPDRS09E14.srt
231	29 [all laugh] 538 00:21:08,031 --> 00:21:10,131 Girl, you have had more					RPDRS09E08.srt
232	ings, right? 487 00:19:16,678 --> 00:19:18,377 - Girl, you know I'm					RPDRS09E07.srt
233	natural around the way, girl, you know. 48 00:02:01,922 --> 00:02:04,389 - Th					RPDRS09E01.srt
234	begin. 129 00:04:59,834 --> 00:05:01,900 - Hey, girl, you know what? 130 00:05:01,902 --> 00:05:03,83					RPDRS09E11.srt
235	of the outfit? 134 00:05:10,909 --> 00:05:12,475 Girl, you know what they					RPDRS09E11.srt
236	lause) 900 00:39:02,211 --> 00:39:03,109 - Work, girl. 901 00:39:03,111 --> 00:39:05,578 - You may joi					RPDRS09E03.srt
237	do Khloe? 219 00:08:49,055 --> 00:08:51,655 Oh, girl, you never unpacked? 220 00:08:54,126 --> 00:08:					RPDRS09E05.srt
238	, I'm a pageant girl, 158 00:06:25,118 --> 00:06:26,184 you're a page					RPDRS09E01.srt
239	6 Shea Coulee. 878 00:33:32,108 --> 00:33:37,911 Girl, your Blac Chyna done					RPDRS09E05.srt

Fonte: corpus fonte carregado no Antconc.

Como entre *drag queens* o uso de pronomes e substantivos femininos é uma marca de fala desse grupo linguístico, a escolha dos tradutores pelo uso de “garota” se justifica, assim como o uso de “mulher” quando os falantes usaram “woman”. A única ocorrência traduzida como “menina” referiu-se ao seriado “Meninas Superpoderosas”; por essa razão, os tradutores fugiram de suas escolhas supracitadas.

O mais interessante nesse achado é o vocativo “girl”, traduzido como “gata”, fugindo do que o Linguee mostra de como possíveis traduções para o item lexical. Os tradutores fizeram uso, majoritariamente, de “gata” sempre que o termo “girl” vinha como vocativo ou adjetivo (ver Figura 18).

4.2.1.3 Linguee


O dicionário eletrônico Linguee traz 8 traduções para o item lexical “girl” (ver Figura 16); entretanto, apenas dois dos achados, a serem mostrados à frente, estão em consonância com as traduções oferecidas pelo Linguee, tornando um dos achados uma nova tradução para o termo, dada a frequência nos corpora.

Figura 18 – Traduções disponíveis de “girl” no Linguee

girl  *substantivo*

menina *f*  

There was only one girl among the children.	Só havia uma menina entre as crianças.
The girl had a better idea to work out the problem.	A menina teve uma ideia melhor para resolver o problema.






garota *f*  


The young girl has the grace of a ballet dancer.	A jovem garota tem a graça de uma dançarina de balé.
The girl's mathematical reasoning is fast.	O raciocínio matemático da garota é rápido.

moça *f*  

That beautiful girl is engaged to my brother.	Aquela moça bonita é noiva do meu irmão.
---	--




menos frequentes:

rapariga *f*   · **namorada** *f*   · **filha** *f*   · **miúda** *f* 

girl  *substantivo modificador*

feminina *adj* 

Exemplos:

sweet girl <i>s</i>	—	doce menina <i>f</i> 	·	rapariga amorosa <i>f</i> [PT]
beautiful girl <i>s</i>	—	bela menina <i>f</i> 		
pretty girl <i>s</i>	—	garota linda <i>f</i> 	·	linda menina <i>f</i> 

⋮

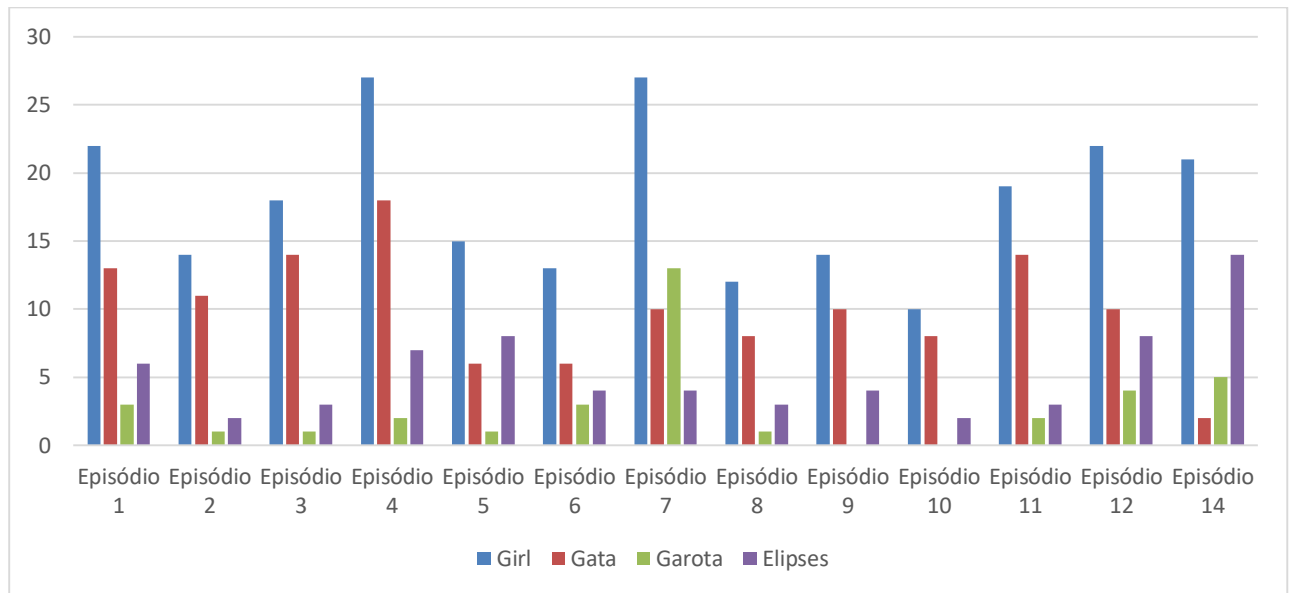
© Dicionário Linguee, 2019

Fonte: <https://www.linguee.com.br/portugues-ingles/search?source=auto&query=girl>, acesso em: 07 de Abr. 2019.

4.2.1.4 Análise

Ao distribuírmos as ocorrências por episódio temos um gráfico como abaixo:

Gráfico 2 – Distribuição por episódio de “girl” no Lancsbox



Fonte: ferramenta *Whelk* do Lancsbox.

Pode-se observar uma tendência maior ao uso de elipses no episódio 14, tendo mais elipses do que ocorrências de “garota” e “gata”. O episódio 14 é o final da temporada, onde as quatro finalistas têm uma batalha de *Lipsync* pela coroa, tendo duelos de duas em duas, até o duelo final com as vencedoras dos outros dois duelos.

No corpus fonte, os tradutores legendaram as músicas. Entretanto, nenhuma delas traz o item lexical “girl” na letra (músicas: “*Stronger*”, de Britney Spears, “*Emotional*”, de Whitney Houston e “*It’s not right, but it’s okay*”, de Whitney Houston), o que necessitou de uma investigação mais profunda sobre o porquê de tantas elipses.

Ao observarmos os arquivos nos corpora fonte e alvo, vemos em um primeiro momento que a legenda fonte (episódio 14) repete a mesma frase duas ou três vezes (ver Figura 19), o que não aconteceu na legenda alvo, sendo mais enxuta. Isso acontece na legenda fonte devido ao fato de que a mesma legenda ocupa dois ou três segmentos de fala, ou seja, fica mais tempo na tela do que o normal. Já no corpus alvo, todas as legendas aparecem apenas em um segmento (ver Figura 20), tendo muitos momentos de tela sem legenda.

Figura 19 – Repetição de segmentos do episódio 14. Figura 20 – Segmentos enxutos do episódio 14

14.

00:00:33,327 --> 00:00:37,562
 YOU'LL NEVER GO BACK ONCE YOU GO
 KIMORA BLAC.

♪

10
 00:00:37,564 --> 00:00:38,329
 KIMORA BLAC.

♪

THERE'S NOTHING LIKE A DAME,

11
 00:00:38,331 --> 00:00:45,569

♪

THERE'S NOTHING LIKE A DAME,
 GIVE IT UP FOR CHARLIE HIDES.

12
 00:00:45,571 --> 00:00:47,304

THERE'S NOTHING LIKE A DAME,
 GIVE IT UP FOR CHARLIE HIDES.

♪

13
 00:00:47,306 --> 00:00:49,806
 GIVE IT UP FOR CHARLIE HIDES.

♪

WE FOUND HER!

Fonte: Corpus Fonte.

00:00:17,419 --> 00:00:21,151
 <i>A garota não consegue evitar.
 Jaymes Mansfield.</i>

4

00:00:26,934 --> 00:00:30,798
 <i>Você nunca mais é o mesmo
 quando fica com a Kimora Blac.</i>

5

00:00:36,727 --> 00:00:41,443
 <i>Não há nada como uma dama.
 Aplaudam a Charlie Hides.</i>

6

00:00:47,439 --> 00:00:50,935
 <i>Nós a encontramos!
 Eureka.</i>

Fonte: Corpus Alvo

Os dois maiores números de ocorrências de “girl” no corpus fonte encontram-se nos episódios 4 e 7, “*Good morning, bitches*” e “*9021-HO*”. No primeiro temos um programa de TV protagonizado pelas *queens*, ou seja, um noticiário matutino. Aqui podemos ver notícias inventadas sendo transmitidas às audiências com o uso da linguagem *drag*, evidenciando o vocativo “girl” como uma marca de linguagem desse grupo de fala, assim como muitas vezes ao longo do episódio, as participantes nervosas com a encenação fizeram uso exagerado de “girl” para esconder o nervosismo. Isso pode ser evidenciado pelo número de itens lexicais sendo usados como vocativo na tradução, tendo mais ocorrências do que o uso de “girl” como substantivo, o último sendo menos frequente que o número de elipses.

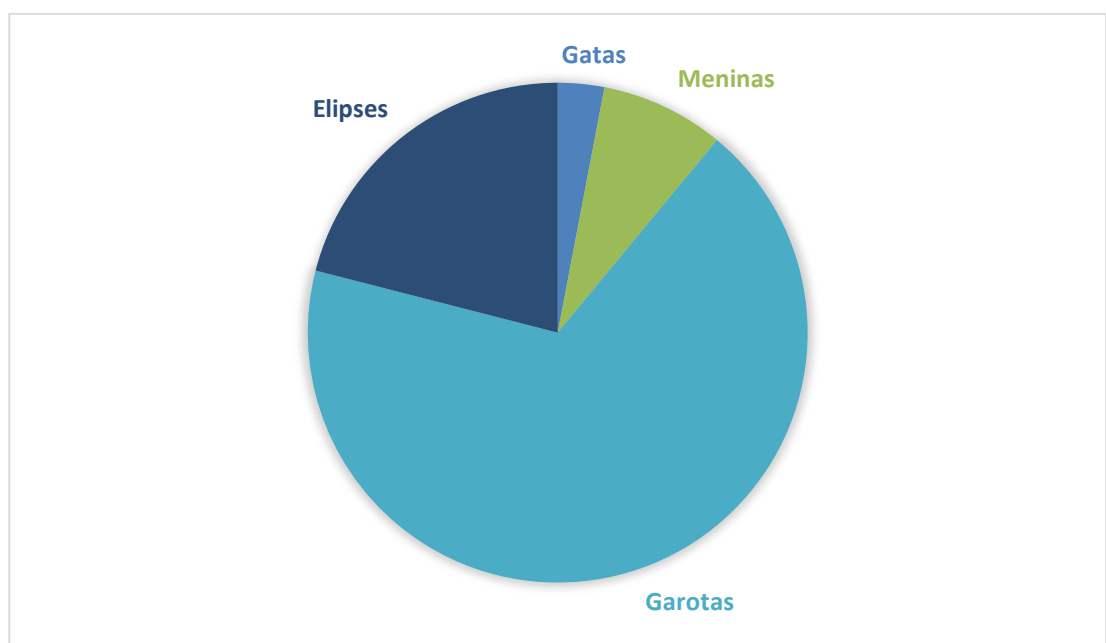
Já no episódio 7, temos outro desafio de atuação, mas dessa vez de uma série televisiva, com roteiro escrito pela produção do programa e encenado pelas participantes, novamente colocando as marcas desse grupo de fala evidenciadas por meio dos diálogos encenados. Entretanto, contrário ao episódio 4, temos um maior número de “girl” como substantivo do que vocativo, devido ao assunto abordado na série e na divisão de papéis, onde o perfil das personagens é lido e, em sua maioria, usam “girl” como substantivo. A predominância de vocativos nesse mesmo episódio foi de “vadia” ou “bicha”, o que discutiremos mais à frente.

O número de elipses no episódio 7 é menor, podendo ser observado que quando “girl” é usado como vocativo, majoritariamente o número de elipses é maior, mas quando é usado como substantivo o número de elipses diminui consideravelmente, podendo ser observado no Gráfico 2.

Primeiramente buscamos as ocorrências no singular, para em um segundo momento buscarmos no plural. Embora apenas a amostragem em singular seja suficiente para a validação dos dados, replicar a análise com o plural dá uma credibilidade maior aos dados.

Das 100 ocorrências no plural, 68 foram traduzidas como “garotas” (68%), 8 “meninas” (8%), 3 “gatas” (3%) e 21 elipses (21%), mostrando o oposto dos dados do item no singular. Quando no singular, houve uma prevalência do vocativo “gata”, no plural o substantivo “garotas” teve maior ocorrência, visto que, “garotas” como vocativo soa muito mais natural do que “gatas”.

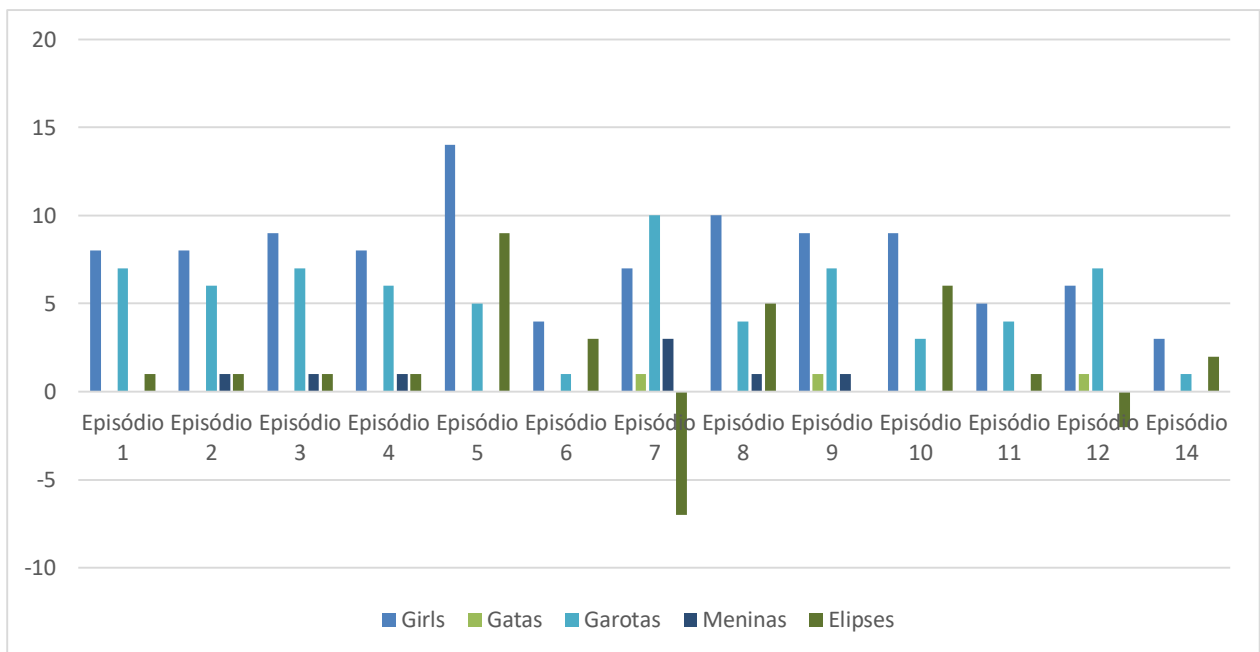
Gráfico 3 – Ocorrência de “girl” no plural no Lancsbox



Fonte: ferramenta KWIC no Lancsbox, corpus alvo.

Houve uma incongruência de +1 ao carregar o corpus fonte no Antconc. Para tentar explicar a preferência de “garotas” a “gatas” na tradução, distribuímos por episódio. Os achados foram demasiadamente interessantes, visto que foram encontrados valores conflitantes quando se refere às elipses (ver Gráfico 4), tendo mais elipses expressas no Gráfico 3 do que no Gráfico 4, ou seja, valores negativos, que expressam adição de termos na tradução. Desse modo, foi preciso fazer uma análise quanto aos episódios para conjecturar sobre o porquê desse fenômeno, ocorrido nos episódios 7 (9021-HO) e 12 (Category Is).

Gráfico 4 – Distribuição por episódio de “girls” no Lancsbox



Fonte: ferramenta Whelk do Lancsbox.

Como mencionado acima, no episódio 7, o roteiro da série é carregado da forma de tratamento “girl”, os tradutores assim, pesaram no uso do termo “garotas” e “meninas” ao traduzirem o roteiro, assim como fizeram adições ao traduzirem a música original do episódio 12, o que parece controverso, visto que nos episódios 5, 10 e 14 há um número considerável de elipses, deixando a tradução mais objetiva e natural.

Entretanto, como um *reality* show nada mais é do que uma atuação das personagens, no episódio 7 temos uma atuação dentro da atuação (peça dentro da peça), pedindo uma função mais enfática. Conjectura-se assim que os tradutores tenham tentado tornar as falas da peça

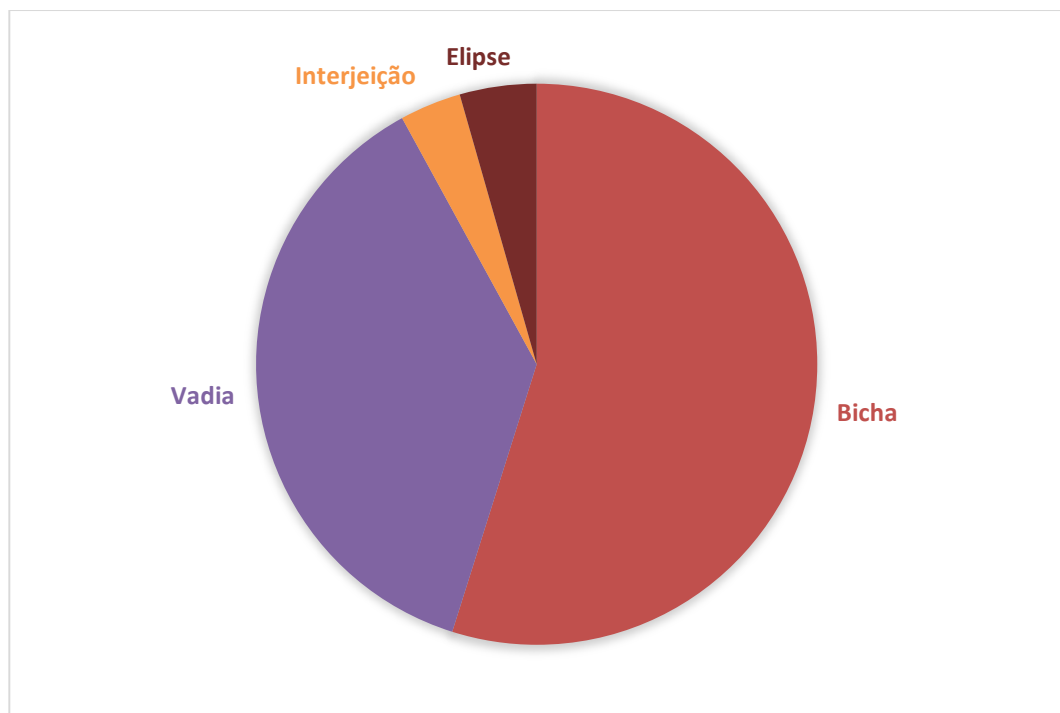
caricatas por meio de exageros. Quanto ao episódio 12, conjectura-se que os acréscimos tenham ocorrido por meio de rimas para a métrica da música.

4.2.2. *Bitch*

O segundo item lexical a ser estudado em nossa pesquisa, como dito anteriormente, é um substantivo amplamente usado como pronome de tratamento entre as *drag queens*, sendo usado em dois momentos de modo depreciativo e o de modo familiar. Assim, encontram-se as seguintes traduções para o termo “bitch”: “bicha”, usado de modo familiar e “vadia”, usado de modo depreciativo.

4.2.2.1. *Lancsbox*

Gráfico 5 – Traduções de “Bitch” no Lancsbox



Fonte: ferramenta KWIC do Lancsbox, corpus alvo.

Das 113 ocorrências de “Bitch” no Lancsbox, 62 foram traduzidas como “bicha” (55%), 42 como “vadia” (37%), 4 interjeições (4%) e houve 5 elipses (4%). Quando carregado o corpus no Antconc, houve uma incongruência de +1 ocorrência (Figura 18). O que se pode notar de imediato é que, quando comparado ao item lexical anteriormente analisado, houve menos elipses que “girl”, devido ao fato de “bitch” não ser um vício de linguagem assim como “girl” é.

4.2.2.2. Antconc

Figura 21 – Ocorrências de “Bitch” no Antconc


Hit	KWIC	File
95	't be such a bitch. 273 00:10:40,901 --> 00:10:43,902 - Where are t	RPDRS09E07.srt
96	't be such a bitch. 595 00:24:11,618 --> 00:24:13,484 Where's our f	RPDRS09E07.srt
97	my makeup? No. 659 00:27:09,931 --> 00:27:10,896 Bitch, where the hell were	RPDRS09E08.srt
98	I'M A MESSY BITCH WHO 364 00:15:00,398 --> 00:15:06,335 AGAINST	RPDRS09E14.srt
99	I'M A MESSY BITCH WHO LOVES DRAMA. 365 00:1	RPDRS09E14.srt
100	I'M A MESSY BITCH WHO LOVES DRAMA. >> NOW,	RPDRS09E14.srt
101	it in 205 00:08:01,345 --> 00:08:04,212 for a bitch who's only in	RPDRS09E07.srt
102	. Don't try it, bitch. 136 00:05:39,660 --> 00:05:40,659 - Who. 137	RPDRS09E12.srt
103	On" style cheer battle, bitch. 244 00:09:43,529 --> 00:09:44,995 - Why don't w	RPDRS09E02.srt
104	't be such a bitch! 669 00:27:35,586 --> 00:27:39,154 - Yeah, becau	RPDRS09E07.srt
105	, big girl. Come on, bitch, yes. 572 00:22:41,406 --> 00:22:42,171 Holy fuc	RPDRS09E02.srt
106	22,853 - Oh! 260 00:10:22,855 --> 00:10:23,254 - Bitch! 261 00:10:23,256 --> 00:10:25,189 - Yes, ma'am,	RPDRS09E01.srt
107	afraid of hot glue, bitch. 342 00:13:49,492 --> 00:13:50,390 You a drag qu	RPDRS09E03.srt
108	t ass. 442 00:16:41,489 --> 00:16:42,788 - Shady bitch. 443 00:16:48,328 --> 00:16:49,860 - You foundat	RPDRS09E09.srt
109	do it in Chicago, bitch. 168 00:06:25,298 --> 00:06:28,132 - You know, y	RPDRS09E11.srt
110	's kind of like, bitch, you're on your	RPDRS09E10.srt
111	now. - You're a bitch. 185 00:07:48,534 --> 00:07:50,734 You're such a	RPDRS09E03.srt
112	th me. 382 00:14:41,127 --> 00:14:42,759 - Well, bitch, you take me to	RPDRS09E02.srt
113	ng up...</i> 499 00:18:56,120 --> 00:18:58,553 - Bitch, you turned it out. 500 00:18:58,555 --> 00:19:0	RPDRS09E05.srt
114	performance. 733 00:28:15,929 --> 00:28:17,828 - Bitch, you turned it out. 734 00:28:17,830 --> 00:28:2	RPDRS09E05.srt



Fonte: ferramenta KWIC, corpus fonte carregado no Antconc

4.2.2.3. Linguee



O Linguee traz 5 possíveis traduções para o termo “bitch” (Figura 21), e das 5 oferecidas pelo dicionário online, apenas uma das traduções foi encontrada, legitimando assim “bitch” traduzido como “bicha” como uma representação cultural. Pode-se observar também que todas as traduções oferecidas pelo Linguee são depreciativas, desconsiderando as ressignificações que o termo “bitch” historicamente vem tendo, com variados usos que dependem da forma como a palavra é entoada, podendo até mesmo servir como interjeição, como encontrado no nosso corpus alvo.


Figura 22 – Traduções de “bitch” no Linguee





bitch  *substantivo* (plural: bitches)

cadela *f*  



menos frequentes:

vadia *f*  

bitch  *substantivo* [pej.] [vul.] (plural: bitches)

puta *f* [pej.] [vul.]   · vagabunda *f* [BR] [pej.]   · piranha *f* [BR] [pej.] 

Exemplos:

son of a bitch *s* [pej.] [vul.]  – filho da puta *m* [pej.] [vul.] 

bitch about sb./sth. *v* [col.] – queixar-se de algo/alguém *v*

© Dicionário Linguee, 2019

Fonte: <https://www.linguee.com.br/portugues-ingles/search?source=auto&query=bitch>

“Bicha” é um pronome de tratamento familiar muito usado na comunidade LGBTQ, assim como entre mulheres heterossexuais, como visto no diário de campo de Bezerra (2018). O termo inicialmente era usado de maneira difamatória, mas, ao longo do tempo, passou por um processo de ressignificação, descrito por Doucette (2014) como o fenômeno do movimento LGBTQ de usar termos ofensivos em seu dia-a-dia para anular a carga negativa.

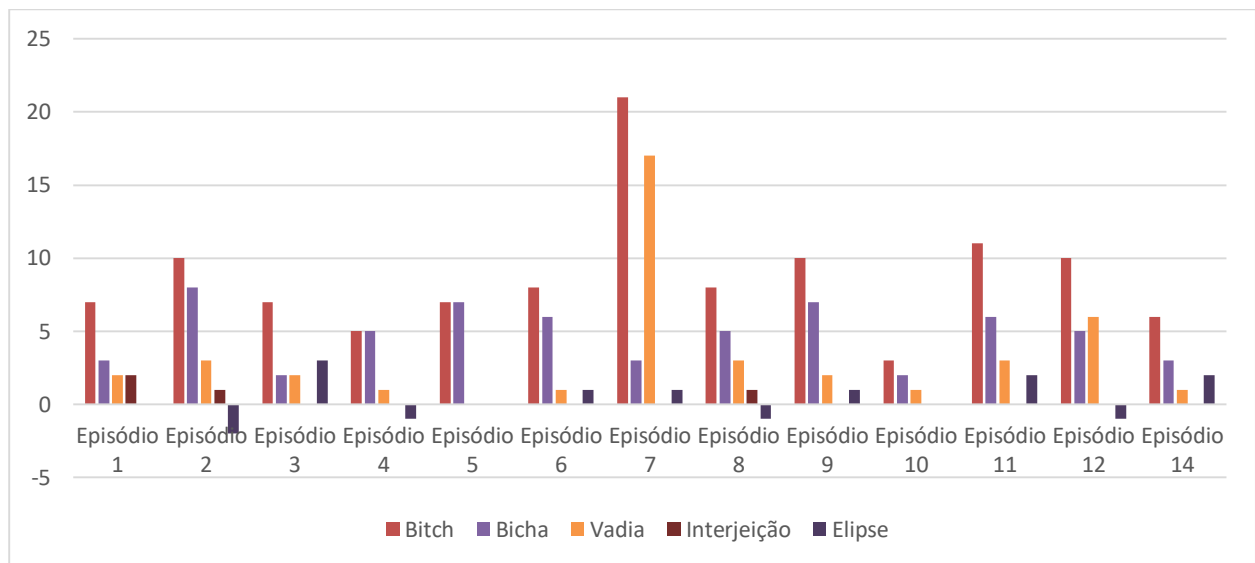
Por outro lado, o termo “vadia” ainda carrega um peso pejorativo na língua portuguesa, diferentemente de “bitch” no inglês que passou pelo mesmo fenômeno descrito acima e foi ressignificado a ponto de ser usado como um pronome de tratamento familiar, interjeição e em momentos de tensão entre as participantes, usado de maneira pejorativa.

Como na legendagem deve-se prestar atenção também em expressões faciais que surgem em tela junto às legendas (KRUGER, SZARKOWSKA & KREJTZ, 2015), cabe ao tradutor observar as intenções de fala por meio das expressões e cenas do material audiovisual. Assim, ele recorrerá inúmeras vezes ao vídeo. Conjectura-se, após recorrer ao material audiovisual, que a escolha lexical do tradutor pode ser dividida em três: a familiar, a pejorativa e interjeição, distribuídos no Gráfico 5.

4.2.2.4. Análise

Ao dividirmos por episódio (Gráfico 6), à primeira vista podemos ver valores negativos na elipse, ou seja, havendo 5 adições. Em números absolutos houve 5 elipses e 5 adições; para isso, a distribuição por episódio se fez mais do que necessária. Nela podemos ver que nos episódios 2, 4, 8 e 12 houve adições ao invés de exclusões, mas nos episódios 3, 6, 7, 9, 11 e 14 houve elipses.

Gráfico 6 – Distribuição por episódio de “bitch” no Lancsbox



Fonte: ferramenta Whelk do Lancsbox.

É possível conjecturar que os itens lexicais que foram adicionados são aqueles que têm maior valor no corpus alvo, como por exemplo no episódio 2 “*She done already done brought it on*” que o acréscimo foi do termo “vadia”, ao traduzirem a palavra “*floosy*”, também carregado de “bicha” e “gata”, desafiando o tradutor a fazer a rima da música de torcida. No episódio 4, o acréscimo foi no título do episódio “*Good morning, bitch*”, traduzido como “vadia”.

Já o acréscimo do episódio 8 “*RuPaul Roast*”, o acréscimo de “bicha” pode ter sido uma tentativa de traduzir uma piada feita por uma das participantes durante o desafio, visto que o desafio é carregado de piadas de duplo sentido, sendo um desafio do tradutor manter o humor. No episódio 12 “*Category is*”, o acréscimo pode ter ocorrido durante a crítica dos jurados, ao elogiarem as participantes que chegaram no Top4, na música composta pelas participantes durante o episódio, talvez também numa preocupação de manter a rima da letra musical. Entretanto, a maior ocorrência aqui é de “vadia”, o que evidencia a rivalidade entre o Top4, pois até o fim do episódio, as mesmas acham que apenas três delas continuarão na competição, sendo surpreendidas

com a notícia de que as quatro prosseguirão para a final. O número de oclusões ou elipses no episódio 14 é devido ao mesmo motivo descrito no item lexical “girl”.

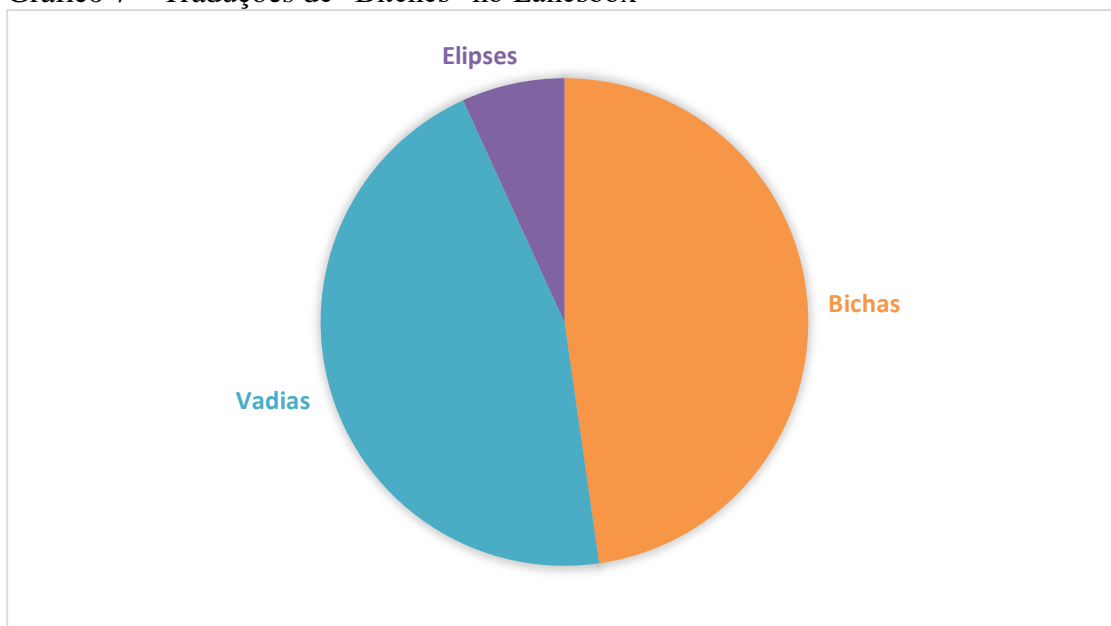
A maior ocorrência de “bitch” encontra-se no episódio 7, sendo um desafio de atuação da série “9021-HO”, uma paródia de 9021-OH, que pelo título, já é esperado o uso do termo “bitch” no sentido de “vadia”, visto que “ho” significa “prostituta”.

Assim, temos um roteiro carregado de “bitch”, sendo traduzido como “vadia”, com a rivalidade encenada pelas *queens* na série de dramas colegiais, além de uma pequena tensão fora das cenas devido às escolhas de papéis entre as participantes do *reality*.

Era esperado um alto uso de “vadia” no episódio 8, devido ao desafio de “gongar”. Entretanto, as ocorrências de “bitch” usados de maneira ofensiva são balanceados com o uso de “bicha”. Entretanto, no episódio 11 “*The gayest ball ever*”, com a tensão da competição, com apenas 5 participantes desesperadas para garantir seu lugar no top 4, há uma tensão entre elas, tendo o segundo maior número de ocorrências de “vadia” dentro do corpus fonte. Essa intriga também é causada pela infame pergunta “*Who deserves to go home tonight and why?*”⁸¹, onde o calor da competição é mais forte, justificando as escolhas do tradutor.

Nas 43 ocorrências do termo “bitches”, houve 21 ocorrências de “bichas” (48%), 20 de “vadias” (45%) e 2 elipses (7%). Podendo observar um equilíbrio entre as traduções.

Gráfico 7 – Traduções de “Bitches” no Lancsbox

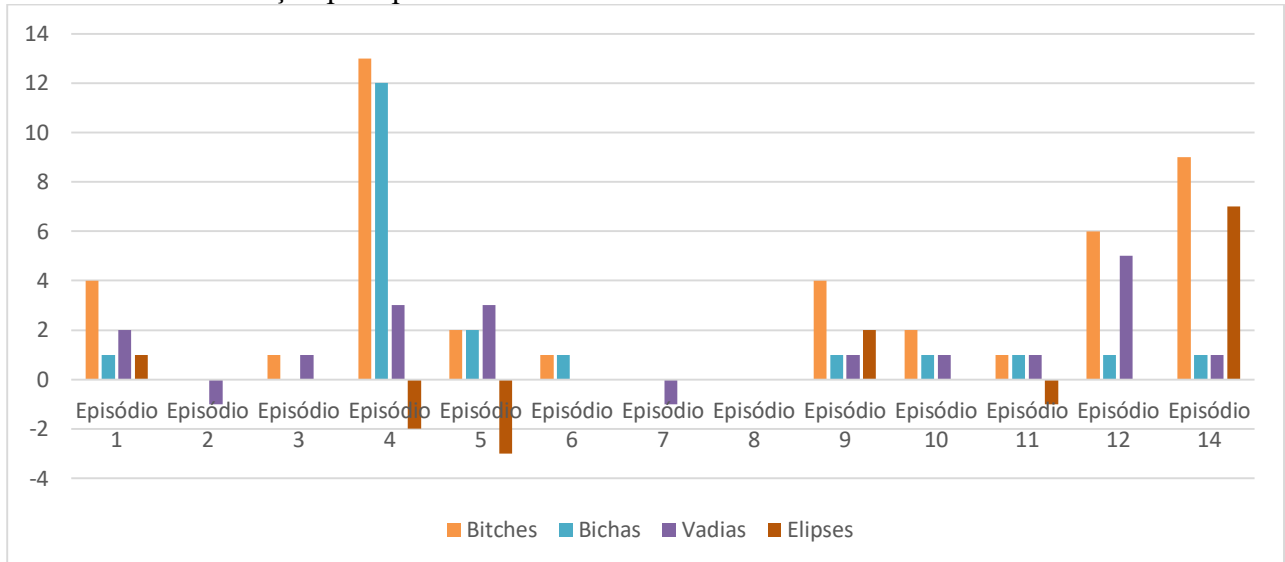


Fonte: ferramenta KWIC do Lancsbox, corpus alvo.

⁸¹ Quem merece ir para casa hoje e por quê?

O termo “*bitches*” foi o único aqui analisado que teve a mesma equivalência em números no *Antconc*. Entretanto, assim como “*girls*” no plural, ao traduzirem, houve uma tendência a acréscimos por parte dos tradutores, o que pode ser evidenciado ao distribuímos por episódio.

Gráfico 8 – Distribuição por episódio de “bitches” no Lancsbox



Fonte: ferramenta Welk no Lancsbox.

Essas adições ocorrem nos episódios 2, 4, 5, 7 e 11. No episódio 2, o acréscimo foi de “vadias”, sem nenhuma correspondência no plural no corpus fonte. No episódio 4 (*Good Morning, Bitches*) o acréscimo ocorreu devido ao exagero no roteiro do telejornal. O mesmo exagero ocorreu no episódio 5 (*Kardashian: the musical*), com o maior número de acréscimos, devido às falas e músicas do musical.

No episódio 7 (*9021-HO*) o acréscimo ocorre sem nenhuma ocorrência no corpus fonte, também exagerando no roteiro de atuação. Tais exageros ajudam a perpetuar a ideia de rivalidade feminina a visão da comunidade LGBT das mesmas por meio da fala. Embora equilibradas numericamente as ocorrências de “vadias” e “bichas”, quando olhamos para a distribuição por episódio, os acréscimos foram, em sua maioria, de “vadias” e não “bichas”.

5 CONSEQUÊNCIAS DA PESQUISA

Os roteiros criados para encenação em RPDR são carregados de vilãs e conflitos femininos, como brigas e rivalidades nos mais diversos contextos. Como afirma Pirajá (2011) há uma marginalização no meio LGBTQ, pois muitos são vistos como seres violentos e cheios de rivalidade entre si.

RPDR é criticado fortemente por promover essa rivalidade entre as participantes, seja em desafios ou em encenações, sendo, como afirmado por Edgar (2011) e O'Halloran (2017), ~~sendo~~ ~~contra~~ produtivo no progresso de unir a bandeira LGBTQ, visto que a letra que recebe maior visibilidade é o G, como expressado na Figura 23. Tais desafios promovem, inconsciente ou intencionalmente, um retrato negativo de rivalidade feminina e entre as *drag queens* também, trazendo a imagem de que mulheres estão sempre em rivalidade entre si, sendo um dos sinais de misoginia que analisaremos mais à frente.

5.1 Sinais de misoginia e transfobia no reality

O'Halloran (2017) relata um desafio ocorrido na sexta temporada do *reality*, onde as participantes tinham que ver uma série de fotos e dizer se as pessoas nas fotos eram “*female*” ou “*she-male*”. Esse desafio mostrou sinais de transfobia entre as participantes, com alguns comentários desrespeitosos que desenhavam linhas de heteronormatividade que *Drag* desde seu início se propõe a apagar (DOUCETTE, 2014), principalmente com o termo “*she-male*”, usado geralmente em discursos transfóbicos. Molloy (2014) afirma que “*she-male*” é uma palavra historicamente usada para referir-se às mulheres trans, principalmente no meio pornográfico. Essa palavra, então, não tem raízes na cultura *drag*.

Pode-se ver o uso do termo como uma tentativa de resignificar a expressão, tirando-a do discurso de ódio e colocando-a no discurso da comunidade inclusiva. Entretanto, D'Angelo (2014) afirma que *Drag* é um hobby, longe de ser uma mulher (psicológica ou biológica), desse modo não deve ser incluída na mesma categoria de trans, pois trans são mulheres e não fingem ser. “Você pode ser a *queen* mais feminina em *drag*, mas ao fim do dia, você ainda aproveita o

privilégio de ser um homem cisgênero⁸²” (D’ANGELO, 2014, n.p.). Doucette (2014, n.p.) afirma que “o desafio não foi um exemplo de como grupos marginalizados reivindicam linguagem derogatória para falar com e entre si mesmos de maneira empoderada⁸³”.

Esse comentário mostra que a comunidade gay (ou *drag per se*) e a comunidade trans são mutuamente exclusivas. Como dito anteriormente, apenas três participantes competiram como abertamente trans em RPDR, embora com a constante preocupação de serem vistas como homens performando como mulheres e não mulheres performando a arte *drag*.

Uma das *queens* que mais advogam sobre as diferenças entre a arte e o ser é Carmen Carrera, que em sua página do Facebook educa seus seguidores com as inúmeras facetas da arte e a história da presença de mulheres trans no meio *drag*. Essa presença pode ser notada no documentário *Paris is Burning* (1990). *Drag* assim como arte, ajudou seus adeptos a identificarem que aquilo que sentiam durante a “montação” era o que eram verdadeiramente e não uma personagem que colocaria e tiraria a montação quando bem entendesse. RuPaul fora criticado inúmeras vezes por certos comentários transfóbicos, como levantado por Molloy (2014) “[RuPaul] uma vez afirmou que a única diferença entre uma mulher trans e uma *drag queen* eram ‘US\$25.000 e um bom cirurgião’⁸⁴”.

Esse comportamento nem sempre é reproduzido pelas participantes do *reality*, sendo elas mais acolhedoras com a comunidade trans. Por comunidade, temos a noção de irmandade no meio *drag*, o que muitas vezes é negligenciado no *reality*, ou deixada de lado dado o prêmio em dinheiro e o título que o acompanha. Pode acontecer de *queens* deixarem de lado os laços de amizade e passarem por cima das demais competidoras para alcançar seus objetivos finais. O’Halloran (2017) vê RPDR como um retrato mutável da comunidade *Drag*, pois a competição muitas vezes traz ou impõe traços que, se não fosse a situação de confinamento, não aconteceria.

⁸² “A drag queen is a drag queen. A drag queen goes home at night, takes off the wigs and makeup, and is still a man. You can be the most feminine queen in drag, but, at the end of day, you still enjoy the privileges of being a cisgender man”.

⁸³ “This mini-challenge was not an example of how marginalized groups reclaim derogatory language to talk with and about one another in empowering ways”

⁸⁴ “once claimed that the only difference between a transgender woman and a drag queen was “\$25,000 and a good surgeon.”

O'Halloran (2017) define uma separação de comunidades: a) a comunidade gay; b) comunidade *queer*; e c) a comunidade trans, com uma zona de convergência. A arte *drag*, podendo ser inclusiva ou exclusiva de membros dessas comunidades.

Escolhemos a nona temporada, pois uma das participantes abertamente trans está nela, desse modo tentaremos traçar por meio do discurso sinais de transfobia, vasculhando por palavras que possam ser tidas como ofensivas e transfóbicas. Como “she-male”, “tranny”, “shim” ou “gender-bender⁸⁵” entre outras palavras listadas por GLAAD (s.a.) como difamatórias para Transexuais.

Nenhum dos termos listados como pejorativos ou vexatórios foram encontrados, mostrando um avanço do *reality* rumo a ser mais inclusivo da comunidade trans, não só por meio da produção como também por meio das participantes. Entretanto, quando vem para a misoginia, o *reality* nos mostra um retrato do perfil feminino que é perpetuado pela comunidade LGBTQ, a mulher competitiva, sem sororidade.

A luta feminista sempre esteve lado a lado com a luta contra a homofobia. Entretanto, quando *Drag Queens* são requeridas a retratar o feminino, buscam por uma imagem “Fishy”, como as mesmas se referem, à montagem mais feminina. Entretanto, o termo é extremamente problemático, uma vez que se refere à genitália feminina, associando ao cheiro de peixe (O'HALLORAN, 2017).

Ao fazermos uma busca lexical no corpus fonte, podemos observar o uso do termo “fish” (5 ocorrências) com uma piada entre as participantes (E03), usando o termo como um trocadilho de péssimo gosto. Embora RPDR tenha conseguido apagar/erradicar o preconceito contra trans do programa, indo ao encontro do politicamente correto (algo que a própria RuPaul afirma que *Drag* não se aproxima), há ainda uma longa estrada a percorrer quando falamos de misoginia.

Pudemos ver através de buscas lexicais que os desafios de atuação, propostos pela produção, sempre retratam a rivalidade feminina por meio da linguagem, algo que o feminismo vem tentando erradicar dentro da própria luta, onde as mulheres não competem entre si, mas se ajudam mutuamente. Quando associamos às imagens, podemos ver Queens fingindo tapas e violência contra as outras, como no desafio de improviso do episódio 9 (*Your Pilot's on Fire*), problemático no próprio título, também referindo-se a uma frase usada frequentemente como

⁸⁵ Todos equivalentes ao termo “traveco” em português a nível de ofensividade.

“*Your pussy’s on fire*”. Como Pirajá (2011) versara sobre a imagem de travesti e transexual como seres violentos, ver isso retratado na TV como uma brincadeira, é bem problemático e contraproducente.

Bem, se fôssemos problematizar tudo aquilo que vemos hoje em dia, perceberíamos quem em muitas coisas estamos longe do politicamente correto. Entretanto, ao vermos certos estereótipos sendo perpetuados, vale a pena o debate e a discussão. Outro termo que efetuamos a busca lexical no corpus fonte foi “ho”, termo que se refere à profissão de prostituta, assim como “johns” (clientes), são termos que trazem à discussão outro estereótipo ligado à comunidade LGBTQ: a prostituição. Parece inofensivo, mas há uma ideia pré-concebida de que transexuais (como discutimos acima, muitas vezes colocam o *Drag* dentro da categoria trans e travesti por falta de conhecimento) fazem uso da prostituição para alcançarem seus objetivos na vida; isto é, se prostituem para sobreviver ou até mesmo para terem dinheiro suficiente para a transição.

Essa é, para muitas, infelizmente, é uma realidade, dada a evasão escolar e inúmeros fatores que discutimos anteriormente. No Brasil, 40% das Travestis e Transexuais vivem com HIV⁸⁶ decorrente da necessidade de recorrer à prostituição. Brincar com tal imagem, seja em um desafio de atuação ou em piadas entre as participantes do reality, é brincar com uma realidade assombrosa e ajudar a perpetuar um estereótipo que está enraizado no tradicionalismo brasileiro e norte-americano.

⁸⁶ Fonte: <https://ricovasconcelos.blogosfera.uol.com.br/2018/10/19/40-das-travestis-e-mulheres-transexuais-de-sp-tem-hiv-como-reduzir-isso/>, acesso em: 28 de Jul. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa veio por meio do estudo da linguagem na tradução testar algumas teorias pré-concebidas quanto ao *reality* aqui analisado. Assim objetivou-se: 1) dissertar sobre o processo de *fansubbing*, traçando um paralelo com a legendagem dentro da Tradução Audiovisual; 2) definir as complexidades narrativas do gênero *reality show*; 3) analisar o jargão LGBTQ, usando ferramentas da Linguística de *corpus*, de modo a evidenciar a necessidade de inclusão de termos LGBTQs no dicionário eletrônico *Linguee*; e 4) destacar a importância de uma atualização do dicionário LGBTQ *Aurélia* (SCIPPE & LIBI, 2006).

Inicialmente, buscamos apenas encontrar o uso de termos advindos do pajubá na tradução, por meio da busca de itens lexicais do jargão LGBTQ, já catalogado, ao traduzir o *reality show* em questão. Assim, porém, não foram encontrados sinais do pajubá na tradução do grupo *Fabutrash*, mas contribuições importantes para alimentação do dicionário eletrônico *Linguee* e uma possível atualização do *Aurélia*. Esses novos termos LGBTQs encontrados, aqui referidas como uma linguagem *Drag* mais *mainstream* e rupauliana.

Estes resultados estão expressos de forma numérica com um modelo metodológico que, se reproduzido em um estudo de mais temporadas, resultando em corpora maiores, poderia culminar em números proporcionalmente semelhantes. Espera-se que essa pequena amostragem tenha ajudado a contribuir para a adição de novas traduções no dicionário eletrônico, visto que dada a sua natureza a atualização deveria ser mais rápida que no caso dos dicionários impressos. Ao aumentarmos a amostragem com mais duas ou três temporadas, poderíamos ter como resultado a construção de um glossário bilíngue LGBTQ baseado em corpus.

No nosso estudo, observamos fatores que motivaram a tradução dos termos em diferentes contextos, com diferentes ocorrências em português para um termo em inglês, evidenciando o quão rica é a língua portuguesa, esteja ela no padrão culto ou jargonizada (muitas vezes com termos tidos como marginalizados). Tais evidências podem ser complementares ao estudo de Scippe e Libi (2006), apontando para a necessidade de uma atualização e inclusão dos jargões LGBTQ, visto que tal linguagem evoluiu muito nos últimos 15 anos, principalmente em consequência das traduções para o português do reality show aqui estudado e sua popularidade ~~de~~ ~~mesmo~~ nas mais diversas audiências, sejam elas LGBTQ ou não.

O estudo mostrou que a palavra “girl”, traduzida no contexto do reality, teve 55,55% de suas ocorrências traduzidas por “gata”, um termo que não consta como possível tradução de “girl” no *Linguee*. O termo “gata” também não está catalogado no *Aurélia* como termo LGBTQ. Já a palavra “bitch”, teve 54,86% de suas ocorrências traduzidas por “bicha”, e assim como “gata”,

“bicha” não consta no Linguee como possível tradução para “bitch”, entretanto a mesma é catalogada no Aurélia.

Pudemos notar também a importância, para os tradutores, do conhecimento dos termos componentes do jargão LGBTQ, de modo que ao se depararem com tal texto, a tradução possa ser representativa da comunidade linguística LGBTQ.

Aqui também buscamos contribuir para validação do trabalho do *fansubber*, analisando suas legendas não só linguisticamente, com as escolhas tradutórias, mas também do ponto de vista dos padrões técnicos da legendagem, detectando pontos a serem melhorados, como cor e questões de acessibilidade, tendo em vista a importância do diálogo com as audiências surdas e ensurdecidas, que também se incluem no público consumidor do reality show.

No decorrer da pesquisa, pudemos ver que não apenas algumas imagens perpetuam estereótipos, ou seja, as *queens* interpretando prostitutas em um episódio, mas a linguagem também pode contribuir para esse processo de fixação de estereótipos, já que o uso de certos termos pode ser até mesmo perigoso no interior de uma comunidade que ainda busca por aceitação plena na sociedade.

Não temos como objetivo descreditar a representatividade do *reality show* aqui estudado, pois o mesmo é de demasiada importância para a comunidade LGBTQ. Entretanto, o presente estudo lista, em suas consequências da pesquisa, objetos e imagens que poderiam ser evitados, de modo que a produtividade na representatividade do *reality* fosse aumentada, principalmente para as audiências brasileiras, que precisam urgentemente passar por um processo educativo sobre a diversidade sexual e as questões feministas.

Nosso estudo, portanto, justifica-se por sua importância na busca de elementos que contribuam para a representatividade LGBTQ, contribuindo para desmistificar situações que causam dúvida na sociedade, bem como ajudando a apontar o que precisa, elementos que podem ser ajustados de modo a gerar uma produtividade maior na representatividade LGBTQ sem ferir nenhum outro movimento.

Os resultados aqui apontados serão, em 2021, um capítulo no livro *Queer Visibility, Online Discourse and Political Change: From RuPaul's Drag Race to Drag in the Global Digital Public Sphere*, organizado por acadêmicos citados neste trabalho (BRENNAN & GUEDELUNAS, 2017), que versa sobre RPDR em nível mundial, mostrando os resultados da nossa pesquisa para o mundo, pelo ponto de vista da tradução linguística e cultural.

ANEXO

1. ENTREVISTA COM SANTIAGO NAZARIAN – TRADUTOR DE “ARRASE!”.

1) Primeiro de tudo, agradeço por conceder parte do seu tempo a responder estas perguntas. “Arrase!: o guia para a felicidade, a liberdade e a busca por estilo” é um livro autobiográfico da *Drag Queen* RuPaul. Você já havia traduzido algo parecido em sua carreira? Já tinha conhecimento sobre a vida da *Drag*?

SANTIAGO: Eu já traduzi alguns guias de estilo e muita ficção LGBT, então o livro da RuPaul foi meio uma junção desses mundos. Não conhecia especificamente muito sobre a vida da RuPaul, mas acompanho a cena Drag brasileira desde os anos 90.

2) *RuPaul’s Drag Race* é muito conhecido no mundo todo e tem uma fama considerável no Brasil. Você conhecia o *Reality Show* antes de traduzir o livro? Você se consideraria fã do *reality show*?

S: Sim, eu já tinha assistido algumas temporadas, mas não sou exatamente fã.

3) Pode falar um pouquinho de como funciona o seu processo de tradução e sobre como foi traduzir um livro como esse?

S: Eu costumo fazer uma tradução bem crua, passar pelo livro todo e deixar marcado as passagens mais problemáticas ou as dúvidas mais complicadas. Depois, com essa primeira tradução, eu repasso pelo texto todo adequando os termos, pesquisando melhor, padronizando. É importante dizer também que o trabalho continua com a preparação de texto da editora e a revisão. Então o produto final é resultado do trabalho de algumas pessoas.

4) Ao traduzir o livro, acredito que deve ter encontrado com muitos termos intrigantes, como as gírias e as *catchphrases* do *reality show*. Você recorreu ao seu conhecimento prévio do *reality show* para auxiliar a tradução?

S: Não exatamente, porque eu costumo assistir os episódios em inglês, sem legendas. Eu pesquisei como alguns termos foram traduzidos – mas é interessante notar que não há exatamente uma padronização, porque as temporadas não são todas traduzidas pela mesma pessoa nem pela mesma produtora, há também as traduções amadoras, dos fãs. Além disso, existe a marca pessoal do tradutor, que não se deve copiar. Assim, procurei mais encontrar termos usados pelas drags no Brasil do que seguir traduções prévias.

5) Você teve acesso ao *reality show* pela *Netflix*, ou pelos episódios traduzidos por fãs?

S: Como eu disse, eu costumo ver em inglês, sem legendas. Acho que a primeira temporada inclusive vi quando morava fora. Mas pesquisei um pouco as escolhas nas traduções.

6) A quais fontes você recorreu ao traduzir o livro?

S: A fonte básica foi meu conhecimento de inglês, é claro, e das gírias do meio LGBT, como “homossexual praticante”. Também pesquisei alguns dicionários de “pajubá” e tive a ajuda de duas amigas drags – Alisson Gothz e Amanda Sparks – para alguns termos específicos de estilo e beleza drag.

7) Em algum momento, durante a tradução, você pensou sobre o impacto da representação cultural da comunidade LGBTQ no objeto traduzido? Considerando que o Brasil tem um público leitor considerado conservador, houve alguma preocupação de representação LGBTQ?

S: Acho que o impacto está no texto, não especificamente na tradução. O livro sempre é um produto de segmento, não se está falando com a massa e, no caso desse, muito menos com um público conservador. Quer dizer, é um livro do meio para o meio. Dito isso, ainda é um livro bastante “comedido”, não há nada minimamente escandaloso ou polêmico no texto – seguindo o tom da RuPaul, que acaba sendo uma drag “família”.

8) Houve alguma preocupação quanto à possibilidade de que o público geral (não membros da comunidade LGBTQ) não entendesse os termos específicos usados no livro?

S: Como eu disse, é um livro do meio para o meio. O livro obviamente não é direcionado para um público conservador, e para o público geral que se interessa pelo livro, acho que já há um conhecimento básico do pajubá. De todo modo, procurei deixar o texto do miolo mais neutro, menos carregado, as gírias aparecem mais nas legendas das fotos, com os jogos de palavras, como estava no original em inglês. Uma escolha pessoal minha foi colocar todos os gêneros (que em inglês são neutros) no feminino. Então “friends”, por exemplo, são sempre “amigas”, e a RuPaul se refere a si mesma no feminino.

9) A tradução do livro usa um vocabulário bem atual, englobando não só gírias LGBTQ, mas também gírias correntes populares entre o público atual. As escolhas foram propositais? Houve uma intenção de “aproximação” entre os dois públicos?

S: Tive certo receio em pesar demais nas gírias, não só pela compreensão, mas por ser um livro de 2010 – e para mim esse é o maior problema dessa publicação. Muita coisa que está lá já está ultrapassada (como os itens indispensáveis para se levar na bolsa, peças de roupa fundamentais, etc.). O que eu pude mexer sem alterar substancialmente o texto original, eu fiz. (como por exemplo trocar “câmera digital” por “câmera”, porque hoje todas são digitais.) Então busquei uma linguagem com gírias mais estabelecidas, não investindo nos termos do momento (como “poc”, por exemplo). Eu não poderia deixar o livro ainda mais datado, nem em 2010 nem em 2017.

BIBLIOGRAFIA:

ALVARENGA, L. **Subtítle: legendador ou legendista?** In: BREZOLIN, A. et all (org.) Anais do I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação. São Paulo: 1998, pp. 214-216.

ALUÍSIO, S. M. e ALMEIDA, G. M. B. **O que é e como se constrói um corpus? Lições aprendidas na compilação de vários corpora para pesquisa linguística.** Calidoscópico, v. 4, n. 3. 2006.

AMANAJÁS, I. A. **Drag queen: um percurso pela arte dos atores transformistas.** Revista Belas Artes, v.1, p. 1-24, 2014.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders**, Fifth Edition (DSM-V). Arlington, VA: American Psychiatric Association, 2013.

ARAÚJO, Vera L. S; ASSIS, I. A. P. A segmentação linguística na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) de ‘Amor Eterno Amor’: uma análise baseada em corpus. In: Letras & Letras, v. 30, n. 2, 2014.

AUSTERMÜHL, Frank. Corpora as translation tools. **Electronic Tools for Translation.** Manchester: St. Jerome, p. 124-133, 2001

ÀVILA, Simone Nunes. **FTM, transhomem, homem trans, homem:** a emergência de transmasculinidades no Brasil contemporâneo. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2014.

BAHIA, Grupo Gay da. **Relatório 2012.** 2012. Disponível em: <<https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2013/06/relatorio-20126.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

BAKER, Mona. Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications. In: BAKER et al (Eds). **Text and Technology: In Honour of John Sinclair.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, p. 233 – 250, 1993.

_____, Mona; FRANCIS, Gill & TOGNINI-BONELLI, Elena (Eds.). *Text and Technology: In Honour of John Sinclair.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1993.

_____, Mona; SALDANHA, Daniela (Eds.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** 2^a ed. New York: Routledge, 2009.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts.** Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BARBOSA, César Bruno. **Nomes e diferenças: uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: USP, 2010.

BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. **Picumã: performance drag queen em uma epistemologia decolonial**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza: UFC, 2018.

BLOOMFIELD, Leonard. **Le langage**, Paris: Payout, 1970.

BOGUCKI, LUCAS. Amateur subtitling on the internet. In: CINTAS, J. D. e ANDERMAN, Gunilla (Ed.) **Audiovisual translation: language transfer on screen**. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2009.

BRATICH, Jack. “Nothing is left alone for too long”: programming and control society subjects. **Journal of communication inquiry**, 30(1), <http://dx.doi/10.1177/0196859905281696>, 2006.

BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. (Ed.) **RuPaul’s Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV**, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

BREZINA, V.; MCENERY, T.; WATTAM, S. **Collocations in context: a new perspective on collocation networks**. International Journal of Corpus Linguistics, 20(2), 2015.

BROOKER, W. Television out of time: watching Cult shows on download. In: PEARSON, R. (Ed.) *Reading Lost: perspective on a hit television show*. London e New York: I. B. Tauris, 2009.

BRUSSELAERS, David. “Pick up a book and go read”: art and legitimacy in *RuPaul’s Drag Race*. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. (Ed.) **RuPaul’s Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV**, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

BUTLER, J. **Gender trouble: feminism and the subversions of identity**. New York and London: Routledge, 1990.

_____, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”**. New York and London: Routledge, 1993.

CALVET, Louis-Jean. **Sociolinguística: uma introdução crítica**. São Paulo: Parábola, 2002.

CARVALHO, Bruno. **Conteúdo dublado é preferência absoluta no Brasil, segundo dados da Netflix**. 2017. Disponível em: <<https://www.ligadoemserie.com.br/2017/08/conteudo-dublado-e-preferencia-absoluta-no-brasil-segundo-dados-da-netflix/>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: PUC – Rio, Departamento de Letras, 2005

CASTELLANO, Mayka; MACHADO, Heitor Leal. “Please come to Brazil” the practices of *RuPaul’s Drag Race’s* Brazilian fandom. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. (Ed.) **RuPaul’s Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV**, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

CINTAS, J. D. (1997). **El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)**. Tese de Doutorado, Valencia: Universitat de Valencia.

CINTAS, Jorge Díaz e REMAEL, Aline. **Audiovisual Translation: Subtitling**, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

COELHO, Juliana Frota da Justa. **Ela é o show: performances trans na capital cearense**. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2012.

CORPAS PASTOR, G (2004): "Localización de recursos y compilación de corpus via Internet: Aplicaciones para la didáctica de la traducción médica especializada". En: GONZALO GARCÍA, C.; GARCÍA YEBRA, V. (eds.). *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/Libros, pp. 223-256

D'ANGELO, R. **RuPaul's drag race crosses the line with "female or she-male"**. 2014. Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2014/03/rupauls-drag-race-and-transphobia-why-the-shemale-game-was-offensive.html>> Acesso em: 12 abr. 2019.

DELABASTITA, Dirk. **Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics**. *Babel* 35(4), 1989.

DINIZ, Thâis Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999

DIAO, Y.; CHANDLER, P.; SWELLER, J. The effect of written text on comprehension of spoken English as a foreign language. In: **The American Journal of Psychology**, 120 (2), 237 – 261, 2007.

DOUCETTE, Jonathan. **RuPaul still hasn't learned his lesson on transphobia**. 2014. Disponível em: <<https://www.dailydot.com/upstream/rupaul-controversy-transgender-backlash/>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

DUCROT, O. e TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2001.

EDGAR, Eir-Anne. "Xtravaganza!": drag representation and articulation in "RuPaul's Drag Race." **Studies in popular culture**, 34(1). <http://www.jstor.org/stable/23416354>, 2011

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisystem Theory**. In: *Polisystem Studies, Poetics Today* 11:1, 1990, p. 8-25.

FROTA, M. P. (2000). A singularidade na escrita tradutora – linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise. Campinas/São Paulo: Pontes/FAPESP

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em Mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza: UFC, 2009.

GALISSON, R. e COSTE, D. **Dicionário de didáctica das línguas**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

GENARI, Tayná Ribeiro. **Processos de identificação de gênero e transexualidades na era das mídias digitais**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Carlos. São Carlos: USFCar, 2017.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLAAD. **GLAAD Media Reference Guide - Terms To Avoid**. Disponível em: <<https://www.glaad.org/reference/offensive>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

GUO-RONG, Shen. **Corpus-based approaches to translation studies**. Cross-cultural communication, v.6, n.4, 2010.

GUY, Gregory. **A identidade linguística da comunidade de fala: paralelismo interdialetal nos padrões linguísticos**, *Organo*, 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes, São Paulo: Cultrix. 2007.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997a.

_____. A centralidade da cultura. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 22, v. 2, Jul/Dez, 1997b.

HALLIDAY, M.A.K. HASSAN, Ruqaiya. **Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford: Oxford University Press, 1985

HALPERIN, D. M. **How to be gay**, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

HALVERSON, Sandra. Translation Studies and Representative Corpora: Establishing Links Between Translation Corpora, Theoretical/Descriptive Categories and a Conception of the Object of Study. **Meta**, vol. XLIII, n. 4, p. 494-514, 1998.

HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe V. K.; GONZATTI, Christian. "We're born naked and the rest is drag": the performativity of bodies constructed in digital networks. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. (Ed). **RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV**, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss da Língua Portuguesa/Editora Objetiva. CDrom.

HOUSE, Juliane. **Translation**. Oxford university press 2009.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Publicação *online*, abr. 2012. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES_POPULAÇÃO_TRANS.pdf?1334065989>. Acesso em: 09 abr. 2019.

KARAMITROGLOU, Fotios. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. In: **Translation Journal**, nº 2, v. 2. 1998. Disponível em: <http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>, acesso em: 03 de Abril de 2019.

KAVKA, M. **TV**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

KENNY, Dorothy. Corpora in Translation Studies. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 1997, p. 50-53.

KILGARRIFF, A; GREFENSTETTE, G. (2003): "Web as Corpus". En: *Computational Linguistics*, V (N), pp. 1-15.

JIMÉNEZ, Elisa Alonso. Lingüee y las nuevas formas de traducir. In: Skopos 2, p. 5-28, 2013.

KROEBER, Alfred L. **A natureza da Cultura**. Lisboa: Edições 70, 1952.

KRUGER, Jan-Louis; STEYN, Faans. Subtitles and Eye Tracking: Reading and Performance. **Reading Research Quarterly**, [s.l.], v. 49, n. 1, p.105-120, 17 out. 2013. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/rrq.59>.

KRUGER, Jan-Louis; SZARKOWSKA, Agnieszka; KREJTZ, Izabela. Subtitles on the moving image: an overview of eye tracking studies. **Refractory: a journal of entertainment media**, 25, 1-14, 2015.

LABOV, William. *Les motivations sociales d'un changement phonétique*. In: **Sociolinguistique**, Paris: Éd. de Minuit, 1979.

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

LAVIOSA, Sara. Corpus-based translation studies: where does it come from? Where is it going? **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP - Trad Term 10**. São Paulo: Humanitas, p. 29-57, 2004.

_____, Sara. *Corpus-based Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2002

LEFEVERE, André. Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: HERMANS, Theo (Ed.) **The manipulation of literature: Studies in literary translation**. London: Croom Helm, 1985.

_____, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London/New York: Routledge, 1992.

LEITE Jr, Jorge. **Nossos corpos também mudam: Sexo, gênero e a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, São Paulo, 2008.

LEVY-SCHOEN, A. (Eds.), **Eye movements from physiology to cognition** (pp. 313 – 321). New York, NY: Elsevier, 1987.

LIMA JUNIOR, Sebastião Jairo. A recaracterização das personagens e elementos de “O mágico de Oz” no clipe musical “*Low*” de Todrick Hall e RuPaul, (submetido), 2018.

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**. New York: Miramax, 1990. (78 min.), son., color. Legendado.

MILTON, John. **Teoria e crítica: leitura e crítica**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Trad. Andrea Limberto. In: **Matrizes**, Ano 5 – nº 2 jan/jun, São Paulo, 2012,

MOLLOY, Parker Marie. **RuPaul Stokes Anger With Use of Transphobic Slur**. 2014. Disponível em: <<https://www.advocate.com/politics/transgender/2014/03/18/rupaul-stokes-anger-use-transphobic-slur>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

MURRAY, Nick. RuPaul's Drag Race. [Série de TV]. Produzido por Fenton Bailey (...). Estados Unidos, 2009-presente, 45 min.

_____, Nick. All Stars. [Série de TV]. Produzido por Fenton Bailey (...). Estados Unidos, 2011-presente, 45 min.

NEWTON, E. **Mother camp: female impersonators in America**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972.

O'HALLORAN, Kate. *RuPaul's Drag Race* and the reconceptualization of queer communities and publics. In: BRENNAN, Niall; GUEDELUNAS, David. (Ed). ***RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV***, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

PIRAJÁ, T. **Das calçadas à tela da TV: representações de travestis em séries da Rede Globo**. Dissertação de Mestrado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia, 2011.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS**. São Paulo: Annablume, 2009.

PRECIADO, B. **Contrassexual manifesto: subversive practices of sexual identity**. São Paulo: N1 Edições, 2014.

QUINALHA, Renan. **Dossiê: O movimento LGBT brasileiro: 40 anos de luta**. 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-o-movimento-lgbt-brasileiro-40-anos-de-luta/>>. Acesso em: 09 abr. 2019.

REISS, Katharina. (1977) Text types, translation types and translation assessment. In: CHESTERMAN, Anderson (Ed.) **Readings in Translation**. Helsinki: Oy Finn Lectura AB, 1989.

SARDINHA, T. B. **Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tools**. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

SINCLAIR, J. Corpus and Text - Basic Principles. In: M. WYNNE (Ed.), **Developing Linguistic Corpora: a Guide to Good Practice**. Oxford: Oxbow Books, 2005.

SILVA, Diana Costa Fortier. **Tradução comentada de *The Turn of the Screw*, de Henry James para o português**. Tese de Doutorado. Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2016.

SCIPPE, Vitor Angelo; LIBI, Fred. **Aurélia - A Dicionária da Língua Afada**. São Paulo: Editora da Bispa, 2006. Disponível em: <<https://groups.google.com/forum/#!topic/liesfi/enjGWax4bxA>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.

SWALES, J. **Genre analysis: English in academic and research settings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TRASK, R.L. **Dicionário de Linguagem e Linguística**. São Paulo: Contexto, 2004.

TARALLO, Fernando. **A Pesquisa Sociolinguística**. São Paulo: Ática, 1986.

TOGNOLLI, Claudio Julio. **Polêmicas judiciais agitam a Parada Gay de São Paulo**. 2006. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2006-jun-15/polemicas_judiciais_agitam_parada_gay_sao_paulo. Acesso em: 28 abr. 2020.

TOURY, G. A handful of paragraphs on “translation” and “norms”. In: **Translation and norms**. C. Schäffner (ed.), Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

TYMOCZKO, Maria. Computerized corpora and the future of translation studies. *Meta: Translator's Journal*, vol.43, n. 4, p. 652-660, 1998.

URGORRI, Ana María Roca. Retranslation as a Reaction to Ideological Change: The History of Spanish Versions of Gay American Twentieth-Century Novels. In: CADERA, Susanne M.; WALSH, Andrew Samuel (Eds.). **Literary Retranslation in Context**. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt Am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2017. p. 53-83.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility – A History of Translation**. London: Routledge, 1995.

_____, Lawrence. **The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference**. London: Routledge, 1998.

_____, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

_____, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2016.

WILSON, J. A. television celebrity: star assumption and self-production in media culture. In: OULLETTE, L. (Ed.), **A companion to reality television**. Chichester: John Wiley & Sons, 2014.

YUDELMAN, Julia. The “RuPaulitics” of subjectification in *RuPaul's Drag Race*. In: BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. (Ed). **RuPaul's Drag Race and the shifting visibility of drag culture: the boundaries of reality TV**, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.