

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

GUSTAVO MATHEUS PIRES



A representação de identidades dissidentes na série de TV *Pose*: o socioleto *queer*  
nas legendas para o português

Uberlândia/MG

2022

GUSTAVO MATHEUS PIRES

A representação de identidades dissidentes na série de TV *Pose*:  
o socioleto *queer* nas legendas para o português

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco Costa

Uberlândia/MG

2022

GUSTAVO MATHEUS PIRES

A representação de identidades dissidentes na série de TV *Pose*:  
o socioleto *queer* nas legendas para o português

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do  
Instituto de Letras e Linguística da Universidade  
Federal de Uberlândia como requisito parcial para  
a obtenção do título de Bacharel em Tradução

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco Costa – UFU  
Orientador

Prof. Dr. Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista – UFU  
Membro

Prof. Dr. Dennys Silva-Reis – UFAC  
Membro

Uberlândia/MG, 18 de março de 2022

## AGRADECIMENTOS

Linn da Quebrada uma vez disse que “a palavra [é] como [um] feitiço. Um feitiço que pode se voltar contra a própria feiticeira. Porque a palavra te diz ser uma reprodução do mundo tal qual ele é. Então, em tese, a gente estaria falando das coisas como elas já são. Mas, na verdade, a gente está instaurando e convocando essas coisas para que elas continuem sendo”. Aquele menino que lia Harry Potter, As Crônicas de Nárnia e Percy Jackson sempre acreditou haver certa magia nas palavras, e de certa forma, é esse fascínio que o trouxe ao universo das linguagens. Surpreende, entretanto, tamanha dimensão do poder das palavras, o que se comprovou na realização deste trabalho, e se revela mais importante do que nunca nesse momento em que instauramos esse novo tempo de quebra de normatividades.

Gostaria de agradecer algumas pessoas que de alguma forma contribuíram com sua magia neste longo caminho até aqui.

À minha família, em especial, a meu pai, Julio César, por sempre acreditar na importância da educação e à minha mãe, Maria do Carmo, por todo o apoio em todos os momentos. À minha irmã, Giulia, por tornar os dias mais fáceis com sua companhia insubstituível.

A todos os professores que fizeram parte da minha jornada escolar e acadêmica, em especial à Ana Cláudia Amaral, que foi minha professora de história durante o fundamental II, e me ensinou algo que considero essencial a qualquer estudante e pesquisador: sempre ter curiosidade.

A todo o corpo docente do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia, em especial, a meu orientador Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco Costa por toda a paciência e empenho na realização deste trabalho. Aproveito para agradecer também ao Fernando, secretário do curso, por todo o auxílio e parceria durante esses anos.

A todos os meus colegas de graduação, em especial aos meus veteranos Lucas Pires, Luna Radin, Marco Antônio Souza, Andreza Pereira, Gabi Spinola, os quais agradeço por toda a receptividade. E a todas as demais amigas que tive a

honra de fazer durante a graduação, Beatriz Chueiri, Ariza Peral, Julia Pinhero, Rodolfo Alves, Deborah da Silva, Isabel Peixoto, Guilherme Kesley, vou levar vocês todos para a vida.

A meus amigos, Luisa Dias e Emerson Soares, pela amizade e por todas as contribuições, intelectuais ou de apoio moral, durante esta jornada.

*“How lucky are we? We create ourselves”.  
(APHRODITE, POSE)*

## RESUMO

Este trabalho discute a tradução presente, especificamente, nas legendas para o português, do socioleto *queer* explorado na série de TV *Pose*. O enredo da série é situado em Nova York, entre os anos de 1980 e 1990, e foca em uma comunidade LGBTQIAP+ latino-americana e afro-americana e, em particular, na cultura de *ballroom*, os bailes em que se compete por troféus e reconhecimento através de danças e desfiles, que se desenvolveu nesse espaço. Os diálogos entre os personagens contam com diversas gírias e expressões que, características desse grupo social, denominamos socioleto *queer*. Foram analisadas linhas de legenda de cenas de dois episódios, notadamente o primeiro episódio da primeira temporada e o primeiro episódio da segunda temporada. Situada no incipiente campo da tradução *queer* no Brasil, esta pesquisa aborda, em particular, o efeito produzido pelas legendas em português desses episódios sobre a percepção do espectador acerca das identidades de gênero das personagens.

**Palavras-chave:** Tradução *queer*. Socioleto *queer*. Representação de identidades. Legendagem.

## ABSTRACT

This research discusses the translation presented, specifically in the Portuguese subtitles, of the queer sociolect explored on the TV series Pose. The story is set in New York City between the 1980s and 1990s and focuses on a Latin American and African American LGBTQIAP+ community and, particularly, on its ballroom culture. The dialogues between the characters feature a wide range of slangs and expressions which are peculiar to this social group. We argue this language should be called "socioleto queer" in Portuguese. We analyse the caption lines of scenes from two episodes, the first episode of the first season and the first episode of the second season. This research, situated in the incipient field of queer translation in Brazil, addresses, in particular, the effect the portuguese subtitles of these episodes produces on the viewer's perception of the characters' gender identities.

**Keywords:** Queer Translation. Queer Sociolect. Identity representation. Subtitling.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Cena do episódio 08 da 3ª temporada da série Star Trek: Discovery, com legendas em inglês (CC).....	40
<b>Figura 2</b> - Cena do episódio 08 da 3ª temporada da série Star Trek: Discovery com legenda em português.....	41
<b>Figura 3</b> - Captura de tela de comentário através da rede social Twitter .....	44
<b>Figura 4</b> - Primeiro quadro do trailer da série de animação "Super Drags" .....	48
<b>Figura 5</b> - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	54
<b>Figura 6</b> - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	54
<b>Figura 7</b> - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	56
<b>Figura 8</b> - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	58
<b>Figura 9</b> - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	58
<b>Figura 10</b> - Frame do segundo episódio da primeira temporada de <i>Pose</i> .....	60
<b>Figura 11</b> - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de <i>Pose</i> .....	61
<b>Figura 12</b> - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de <i>Pose</i> .....	62
<b>Figura 13</b> - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de <i>Pose</i> .....	64
<b>Figura 14</b> - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de <i>Pose</i> .....	64

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Exemplo de tradução do socioleto no primeiro episódio de Super Drags .....	48
<b>Quadro 2</b> - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 5 .....	54
<b>Quadro 3</b> - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 6 .....	54
<b>Quadro 4</b> - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 7 .....	56
<b>Quadro 5</b> - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 8 .....	58
<b>Quadro 6</b> - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 9 .....	58
<b>Quadro 7</b> - Comparação original e legenda do diálogo das figuras 11 e 12 .....	62
<b>Quadro 8</b> - Comparação original e legenda do diálogo das figuras 13 e 14 .....	64

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
Capítulo 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	20
1.1 Enunciado e contexto extraverbal .....	20
1.2 Variações linguísticas: os socioletos e dialetos.....	22
1.2.1 Dialetos, socioletos e suas representações.....	23
1.2.2 A tradução de socioletos.....	26
1.3 A tradução audiovisual.....	29
Capítulo 2. O SOCIOLETO <i>QUEER</i> .....	31
2.1 O socioleto <i>queer</i> nos Estados Unidos .....	32
2.2 O socioleto <i>queer</i> no Brasil: aproximações.....	35
2.3 A não-binaridade e o gênero neutro.....	38
2.4 O socioleto <i>queer</i> ficcional .....	46
2.4.1 A série <i>Pose</i> .....	49
Capítulo 3. A TRADUÇÃO DO SOCIOLETO <i>QUEER</i> NA SÉRIE <i>POSE</i> .....	53
3.1 Análise de traduções no episódio piloto (T1E1).....	53
3.1.1 <i>Realness</i> : A relação real x imitação.....	53
3.1.2 A relação de identidades com o termo <i>queen</i> .....	57
3.2 Análise de traduções no episódio “ <i>Acting Up</i> ” (T2E1).....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	66
REFERÊNCIAS.....	68

## INTRODUÇÃO

A tradução *queer*, entendida como a tradução de “textos *queer* ou traduções feitas por tradutores que se identificam como *queer*” (LEWIS, 2010, p. 5), ainda é um campo relativamente incipiente dentro dos Estudos da Tradução. Segundo Baer e Kaindl (2018, p. 1), os estudos da tradução têm demonstrado lentidão na integração completa dos conceitos da teoria *queer*, e a grande maioria dos estudos existentes que abordam tal questão não estão disponibilizados em língua portuguesa. Tal integração é importante para “desestabilizar produtivamente (...) os modelos tradicionais de representação (...) e as vozes autorais e as subjetividades que elas projetam” (BAER e KAINDL, 2018, p. 1, tradução nossa). Além disso, esses estudos frequentemente estão associados a estudos literários e relacionados a conceitos da ética tradutória. Há poucos estudos dentro da tradução audiovisual que trabalhem com variedades linguísticas.

O presente trabalho propõe-se a analisar a percepção por espectadores das identidades LGBTQIAP+ representadas na série *Pose* a partir da tradução do socioleto presente no enredo. Neste trabalho, serão utilizados, principalmente, o conceito de interação discursiva, enunciado e contexto extraverbal de Volóchinov (2019) e a concepção de tradução de socioletos proposta por Lane-Mercier. Outros autores, como Gambier (2003) e Perego (2009), auxiliarão com as especificidades da tradução audiovisual.

A série *Pose* é uma produção do canal norte-americano FX, criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steve Canals. No Brasil, foi distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix, e em 31 de agosto de 2021 passou a ser distribuída também pelo Star+, quando o mesmo foi lançado no país. Em março de 2022, a produção foi retirada da Netflix, permanecendo apenas no Star+.

*Pose* se passa em Nova York entre os anos de 1980 e 1990, retratando uma comunidade afrolatina na periferia da cidade, frequentadores de bailes LGBTQ provenientes da chamada cultura de *Ballroom*. O enredo tem como inspiração o documentário *Paris Is Burning* de Jennie Livingston, o qual retrata o universo desses bailes de Nova York no final dos anos 1980, protagonizado por indivíduos

marginalizados na sociedade – principalmente negros e transexuais – que através de danças e performances, desafiam as regras vigentes.

Os *Ballrooms*, tiveram sua origem em meados da década de 1980 em Nova York, a partir de bailes de fantasia e de drag queens. Os bailes funcionam como um misto de entretenimento e segurança para as comunidades, conforme afirma Santos (2018):

É uma cultura LGBT baseada em práticas de performance, competições e estruturas de apoio social e emocional para seus membros. Essa comunidade e suas práticas apresentam uma origem dentro de um espaço marginalizado e periférico [...] durante um período de inserção da comunidade norte-americana em uma dinâmica bastante conturbada economicamente e socialmente, principalmente devido aos processos de imigração dirigidos à esses grandes centros urbanos, promovendo um contexto caótico nas grandes cidades dos EUA, em especial Nova York, e propiciando, assim, um ambiente de convívio social bastante conturbado e particularmente difícil para as comunidades periféricas negras e latinas e de forma ainda mais acentuada para os indivíduos LGBTs. Os *Ballrooms* surgem, dessa forma, como espaço não apenas de entretenimento para esses grupos, mas principalmente como um local seguro e de criação de estruturas de proteção social para esses indivíduos subjugados a processos extremos de marginalização (SANTOS, 2018, p. 10).

Assim, os *ballrooms* se tornaram não somente bailes de competição, mas um estilo de vida formado por três elementos principais, segundo Bailey (*apud* SANTOS, 2018, p. 16): o sistema de gênero; as *Houses* (Casas), estrutura de parentesco; e os eventos de competição (bailes ou *balls*), onde são realizadas as performances.

As Casas funcionam como unidades familiares, porém transcendendo as noções heteronormativas de família a partir da união de um laço matrimonial. Muitas vezes, os indivíduos não vivem sob o mesmo teto, mas se enxergam e interagem nessa unidade familiar. As Casas também são um porto seguro para muitos desses indivíduos, especialmente os mais jovens, que, muitas vezes, se encontram em situações de vulnerabilidade por terem sido expulsos de casa, como explica Pepper LaBeija em entrevista no documentário *Paris is Burning*:

Uma Casa? Uma Casa, deixe-me explicar com clareza: são famílias, você pode entender assim. São famílias para muitas crianças que não têm família. Mas é um novo significado de família, os hippies tinham famílias, e ninguém se importava. Não se tratava de um homem, uma mulher e crianças, que nós crescemos conhecendo como Família. É uma questão de um grupo de seres humanos num laço mútuo. Sabe o que é uma casa? Eu digo-lhe o que é uma casa. Uma casa é uma gangue de rua gay. Agora, uma gangue recebe a suas recompensas ao lutar na rua, uma casa gay recebe ao lutar num baile.

(Transcrição da entrevista presente no documentário Paris is Burning de Livingstone, 1991 – tradução nossa<sup>1</sup>)

Além disso, as Casas têm seus “pais” e “mães”, que assumem papéis de liderança nas competições e também são responsáveis por promover cuidado e aconselhamento aos demais membros, tidos como filhos. A maioria das Casas recebem nomes baseados no universo da moda e da alta costura, como nomes de marcas. Os membros de uma Casa tomam o nome da casa como seus respectivos sobrenomes. Pepper LaBeija, mencionado na citação anterior, por exemplo, era membro da Casa LaBeija.

Quanto às competições, são anunciadas diversas categorias durante os bailes, e os competidores devem competir buscando atender às especificações das categorias. Algumas se referem apenas a uma questão estética, vestimenta ou maquiagem, outras envolvem o corpo de maneira mais ativa. Nessas últimas, surge aquilo que se tornou o elemento do *ballroom* mais reconhecido na cultura popular: o *voguing*. Trata-se de um estilo de dança distinto proveniente das poses de modelos em revistas de moda, tendo seu nome criado numa clara referência à revista de moda VOGUE, que consiste numa série de movimentos utilizando vários membros do corpo que se assemelham a poses de modelos. No *ballroom*, além de uma forma de dança, o *voguing* também funciona como uma atitude de insulto ao oponente durante a competição, com movimentos corporais e feições de ironia, que buscam colocar o oponente em uma posição inferior (SANTOS, 2018).

Com o passar dos anos, essa cultura, iniciada em Nova York, foi disseminada para outros países. No Brasil, existe uma cena, ainda tímida, em diversas cidades, em especial nas grandes metrópoles. Essa cena é extremamente influenciada pela cultura norte-americana, muitas vezes contando com membros de casas norte-americanas nos eventos, e a linguagem utilizada é sempre dotada de muitos estrangeirismos.

---

<sup>1</sup> Original em inglês: “A house? A house, Let's see if we can put it down sharply. They're families. You can say that. For a lot of children who don't have families. But this is a new meaning of 'family'. The hippies had families, and no one thoughts nothing about it. It wasn't a question of a man and a woman and children, which we grew up knowing as a family. It's a question of a group of human beings in a mutual bond. You know what a house is? I'll tell you what a house is. A house is a gay street gang. Now, where street gangs get their rewards from street fights, a gay house street-fights at a ball.” (Paris Is Burning, 1990).

Essa linguagem que mencionamos é composta por uma variedade de expressões e gírias que passaram a compor uma variedade linguística, sobre a qual nos debruçamos no desenvolvimento deste trabalho. Todos esses elementos, inclusive a linguagem, são retratados em *Pose*. Assim, analisamos como essa linguagem foi traduzida nas legendas disponíveis na plataforma Netflix e de que forma ela influencia a percepção do espectador sobre as identidades representadas dos personagens.

Ao falar de identidades de personagens LGBTQIAP+, estamos lidando com conceitos de gênero e sexualidade. Assim, faz-se necessário algumas distinções quanto às identidades que compõem o espectro de gênero e sexualidade *queer*. As personagens que protagonizam os diálogos selecionados na pesquisa são mulheres transexuais. Essas identidades de gênero ainda são um grande palco de discussões, e muitas vezes existe uma confusão quanto a diferenciação das diferentes formas de identidade de gênero. Jesus (2012) propõe uma diferenciação partilhada com especialistas e ativistas do movimento trans no Brasil, a qual nos apoiamos no decorrer deste trabalho.

Como colocado pela autora, pessoas “cisgênero” ou apenas cis são aquelas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado em seu nascimento – menino ou menina, já pessoas “não-cisgênero” ou transgêneras ou apenas trans são aquelas que não se identificam com esta atribuição feita no nascimento. Jesus (2012) ainda ressalta a diferença entre identidade de gênero e identidade sexual (ou orientação sexual), enquanto a primeira diz respeito exclusivamente ao gênero e a forma de se identificar ou ser identificada enquanto homem ou mulher, a segunda diz respeito à atração afetivossexual de um indivíduo em relação a um ou mais gêneros, de forma que um aspecto não depende do outro.

Por fim, dentro do espectro trans, Jesus (2012, p. 15) divide as identidades entre mulher transexual, definida como: “toda pessoa que reivindica o reconhecimento social e legal como mulher” e homem transexual, definido como “toda pessoa que reivindica o reconhecimento social e legal como homem”. Além disso há ainda a identidade travesti:

O termo “travesti” é antigo, muito anterior ao conceito de “transexual”, e por isso muito mais utilizado e consolidado em nossa linguagem, quase sempre

em um sentido pejorativo, como sinônimo de “imitação”, “engano” ou de “fingir ser o que não se é” (JESUS, 2012, p. 16).

Entretanto, o termo passou por um processo de ressignificação, sendo amplamente reclamado como uma identidade por diversas pessoas trans no Brasil. Entende-se que as pessoas que se identificam desta forma, ainda que se reconheçam no feminino, o fazem na busca por uma identidade menos higienizada e menos dominada pelos padrões binários impostos pela cisgeneridade sendo entendidas como pessoas “pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero” (JESUS, 2012, p. 17). Vale ressaltar também que a identidade travesti é especificamente brasileira e não só no âmbito da palavra mas atrelada ao contexto de opressão de gênero no Brasil. Existem também aqueles indivíduos que não se identificam com nenhum dos gêneros, geralmente se identificando enquanto não-binários, e por isso demandam tratamento no gênero neutro. Adentraremos mais a fundo nessa questão mais à frente. Existem outras nomenclaturas para identidades fora do espectro binário de gênero: bigênera, *genderqueer*, *transvestigênera*<sup>2</sup>, entre outras.

Há ainda outras denominações que não fazem parte das identidades de gênero, mas são frequentemente confundidas. Vale citar, em especial, as Drag Queens. Tal palavra, que vem do inglês, nomeia “artistas que fazem uso de uma feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações” (JESUS, 2012, p. 18). Há também os *Drag Kings*, artistas (muitas vezes mulheres) trajados de forma caricata como figuras masculinas. O que diferencia Drag Queens e Drag Kings das identidades de gênero é que estes experienciam a inversão do gênero apenas como diversão, entretenimento e arte, não como identidade. Também vale citar o termo *crossdresser*, pouco utilizado atualmente no português, mas que, em teoria, denomina uma vivência doméstica de indivíduos que se identificam como homens e “têm satisfação emocional ou sexual momentânea ao se vestirem como mulheres, diferentemente das [mulheres trans e] travestis, que vivem integralmente de forma feminina” (JESUS, 2012).

---

<sup>2</sup> “Termo que foi cunhado pela trans ativista Indianare Siqueira para designar ‘pessoas que se entendem para além de vestes, roupas ou órgãos genitais’ – abrangendo travestis, transexuais, pessoas não-binárias, incluindo também a bicha afeminada e a sapatão caminhoneira.” (DAHU, 2021)



Essas diferenciações são importantes não somente para a compreensão de algumas questões abordadas neste estudo, mas como um retrato do momento atual dentro das discussões de gênero e sexualidade, frequentemente alvos de preconceito e violência. Assim, a relevância deste trabalho reside, primeiramente, na visibilidade fornecida a questões ainda pouco contempladas na academia. Obras que representam comunidades marginalizadas são de extrema importância como uma reafirmação de existência desses indivíduos. Harvey (2000) afirma que leitores gays procuram nas obras de ficção gays alguma forma de espelhamento, não só de ver sua experiência representada, mas também validada ao encontrar a existência de alguém que possa confirmar e dar voz a suas experiências e dificuldades, o que pode ser dito para qualquer obra de ficção não somente gay, mas também referente a qualquer identidade dissidente.

A escolha de trabalhar, especificamente, com a série *Pose* se deve, em primeiro lugar, ao diferencial na representatividade, uma vez que são raras as obras que representam essas identidades de forma tão diversa, com o devido cuidado e sem cair em estereótipos clichês. Além disso, destaca-se a relevância da produção da série *Pose*, que foi reconhecida em diversas premiações da indústria audiovisual com indicações em diversas categorias, inclusive rendendo a primeira indicação de uma atriz transgênera ao Emmy de melhor atriz para MJ Rodriguez no ano de 2021<sup>3</sup>.

Os episódios escolhidos para análise foram o primeiro da primeira temporada e o primeiro da segunda temporada. A escolha se justifica, em primeiro lugar, por ambos estarem disponíveis na Netflix, cujas legendas serão utilizadas para análise. E, em segundo lugar, por serem episódios, cada qual à sua maneira, introdutórios. No primeiro episódio da primeira temporada, nota-se alguns equívocos cometidos pelo tradutor quanto à identidade das personagens, que são transexuais, referindo-se a elas como *drag queens* em um dos casos.

Ademais, na segunda etapa da análise, nos focamos em analisar o uso do gênero neutro, o qual só pôde ser visto em legendas da segunda temporada. No primeiro episódio da segunda temporada, foi observado o uso do gênero neutro na

---

<sup>3</sup> ATRIZ Michaela Jaé fez história no Emmy Awards 2021. VOGUE, 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2021/09/atriz-michaela-jae-fez-historia-no-emmy-awards-2021.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

tradução através de alguns neologismos. Esses neologismos não existem no áudio no idioma original, uma vez que, na língua inglesa, muitas palavras já não possuem marcação de gênero, e o pronome neutro *they* já se encontra dicionarizado. Assim, o foco é retirado da discussão do enredo sobre reafirmação de identidade feminina para uma discussão não presente no material original.

Finalmente, a construção de identidades é feita através da linguagem, as identidades não são pré-concebidas fora da linguagem, nem tampouco são fixas nos indivíduos (RAJAGOPALAN, 1998). Portanto, é fundamental para os Estudos da Tradução que sejam discutidas formas de representação de identidade, em especial, na tradução *queer*, como atuação política frente ao poder da hegemonia heteronormativa, como defende Lewis:

Assim como os defensores da tradução pós-colonial argumentaram que a tradução poderia e deveria ser uma forma de devolver às culturas colonizadas a sua voz e lutar contra a hegemonia das culturas colonizadoras, e os defensores da tradução feminista argumentaram que a tradução poderia e deveria ser uma forma de dar poder às mulheres, representando-as claramente através da linguagem e combatendo a hegemonia do patriarcado, é agora necessário defender uma tradução *queer* que dê maior visibilidade às pessoas *queer* e as ajude a lutar contra o poder subalterno da hegemonia heteronormativa. (LEWIS, 2010, p. 3, tradução nossa<sup>4</sup>)

Quanto à estrutura, o presente estudo foi dividido em três capítulos principais. O primeiro deles é Capítulo 1. Ele tem por objetivo apresentar as teorias sobre as quais esse trabalho se sustenta, sendo subdividido em três seções. Na seção 1.1, onde discutiremos as teorias que nos permitem entender a invariável associação das palavras a seus contextos extraverbais durante interações discursivas. Na seção 1.2, sobre os conceitos de socioletos e socioletos ficcionais, bem como sobre a tradução de socioletos. Na seção 1.3, discutimos brevemente as especificidades que a tradução audiovisual apresenta durante a prática tradutória.

No Capítulo 2, nos aprofundamos no socioleto a ser estudado neste trabalho. Será feito um paralelo histórico, começando pela seção 2.1. Depois, passamos para o Brasil na seção 2.2. Então, discutimos o gênero neutro na linguagem na seção 2.3.

---

<sup>4</sup> Original em inglês: “Just as advocates of postcolonial translation have argued that translation could and should be a way to give colonised cultures back their voice and fight the hegemony of colonising cultures, and advocates of feminist translation have argued that translation could and should be a way for empowering women by clearly representing them in language and combating the patriarchal hegemony, it is now necessary to advocate for a queer form of translation that gives queer people greater visibility and helps them struggle against the subordinating power of the heteronormative hegemony.” (LEWIS, 2010, p. 3)

Na seção 2.4, discutimos as representações ficcionais desse socioleto. Finalizamos com a representação que mais nos interessa na subseção 2.4.1.

Finalmente, o Capítulo 3 é a parte na qual se concentram as análises dos dois episódios selecionados. Assim, o capítulo se divide em duas seções de acordo com os episódios analisados: 3.1 e 3.2.

## Capítulo 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O presente capítulo apresenta a fundamentação teórica em que se baseia esta pesquisa, sendo dividido em 3 seções: a primeira discute a estratificação da língua a partir da noção de enunciado proposta por Volóchinov; a segunda visa conceituar os socioletos e discutir como ocorre sua tradução; e a terceira, as especificidades da tradução audiovisual.

### 1.1 Enunciado e contexto extraverbal

Para que possamos entender os processos de formação e representação de socioleto, precisamos entender alguns aspectos sobre o funcionamento da língua. Assim, discutiremos sobre o conceito de enunciado proposto pelo círculo de Bakhtin.

Um enunciado é definido como “um todo significativo que compreende duas partes: a parte percebida ou realizada em palavras e a parte presumida” (VOLÓCHINOV *apud* MENEGASSI e CAVALCANTI, 2013, p. 435). A primeira, também chamada de parte verbovisual, é constituída pelas marcas linguísticas e visuais, enquanto a segunda, que chamamos de extraverbal, se refere ao todo restante fora da palavra, que não está explicitado na palavra isolada, mas implícito no contexto sócio-histórico-ideológico de uma manifestação.

A junção verbovisual e extraverbal conferem ao enunciado o caráter irrepetível. Os enunciados podem ser verbalmente idênticos, mas o contexto extraverbal nunca será o mesmo. Volóchinov (2019, p. 118-119) confere três elementos à composição do contexto extraverbal: aquilo que é visto, o qual o autor chama de “horizonte espacial comum dos falantes”; aquilo que é compreendido a partir da situação; e a qual conclusão os interlocutores chegaram, a “avaliação comum da situação”. O primeiro elemento é o material bruto e igualmente visto pelos falantes da interlocução, o segundo é tudo aquilo que se pode compreender e saber a partir da situação, e o terceiro, uma mesma conclusão que os falantes chegam.

É importante ressaltar que o extraverbal não está ligado ao campo do psiquismo, ou do emocional, mas sim do social. Sentimentos, gostos e desejos não podem ser comuns a dois falantes durante a interação discursiva, o extraverbal se refere aquilo que, mesmo não estando explícito verbovisualmente, é de comum

conhecimento entre os falantes de um mesmo grupo ou organização social, região, etc.

Há ainda mais um elemento a se considerar: a entonação. Volóchinov pontua que a entonação não é suficiente para que possamos entender por completo o significado de um enunciado, uma vez que o contexto extraverbal está no nível do conhecimento sócio-histórico-ideológico partilhado entre os falantes e não especificamente no aspecto sonoro. Ainda assim, a entonação estabelece uma estreita relação da palavra com o contexto extraverbal, “está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123).

Sobre a interação discursiva entre os falantes, ou falante-ouvinte, Volóchinov (2019, p. 128) explica que “toda palavra realmente dita (ou escrita conscientemente) (...) é a expressão e o produto” dessa interação discursiva e ainda acrescenta uma terceira variável, “aquele (ou aquilo) sobre que(m) se fala”, o qual o autor também chama de “personagem”, na clara intenção de personificar o assunto como um integrante da interlocução. Essa personificação fica evidente até mesmo na influência que a entonação exerce sobre o enunciado:

A entonação se orienta em duas direções: para o ouvinte, como cúmplice ou testemunha, e para o objeto do enunciado, como um terceiro participante vivo, o qual a entonação xinga, acaricia, aniquila ou eleva. Essa orientação social dupla determina e atribui sentido a todos. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 127)

Até então estamos tratando do enunciado no campo do real, Volóchinov (2019) propõe uma diferenciação entre este, que o autor chama de “enunciado cotidiano”, e o enunciado ficcional, chamado pelo autor de “enunciado verbal literário”. A relação falante-ouvinte permanece no enunciado ficcional, mas é composta por algumas especificações. O enunciado ficcional é caracterizado por uma determinada forma ou estilo. Segundo Volóchinov, esse estilo é determinado primariamente pelo personagem e por sua relação e grau de proximidade com o falante – neste caso, o autor –, de forma que “os elementos do estilo da obra poética são empregados por meio da relação avaliativa do autor com o conteúdo e expressam sua posição social fundamental”.

Além disso, essa inter-relação considera um terceiro participante: o ouvinte. O ouvinte pode ser determinante para o estilo da obra, também seguindo uma inter-

relação: sua relação e grau de proximidade com o autor. Segundo Volóchinov, essa inter-relação, na verdade, é bilateral em relação ao autor e ao personagem, de forma que a proximidade do ouvinte também pode se dar com o personagem. Para ilustrar isso, Volóchinov utiliza o exemplo da sátira, em que o personagem ridicularizado pode ser considerado alguém próximo ou semelhante ao ouvinte.

A partir do entendimento desses conceitos, vemos que a palavra é invariavelmente circunscrita por uma interação discursiva, uma vez que a própria interação discursiva é inerente aos falantes enquanto seres sociais, sociáveis e socializáveis.

O enunciado concreto (e não a abstração linguística) nasce, vive e morre no processo de interação social entre os participantes do enunciado. O seu significado e a sua forma são determinados principalmente pela forma e pelo caráter desta interação. Ao separar o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto da forma quanto do sentido, restando nas nossas mãos ou o invólucro linguístico abstrato, ou no esquema do sentido, também abstrato (a famigerada “ideia da obra” dos antigos teóricos e historiadores da literatura): duas abstrações que não podem ser unidas entre si, pois não há terreno concreto para uma síntese viva delas. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 128)

Ou seja, a língua concreta se dá na prática das interações verbais no cotidiano (na vida), uma vez que os sujeitos participantes de uma enunciação são reais e não abstratos, no sentido de que são social, histórica, geográfica e ideologicamente situados e organizados. Entendendo que o funcionamento da língua se dá inerentemente através da sociabilidade, também podemos pressupor que o surgimento e propagação das variações linguísticas são inerentes à própria prática da interação discursiva, novamente circunscrita por fatores geográficos, sociais, históricos, culturais e ideológicos. Aplicaremos essa constatação no capítulo seguinte, no qual abordaremos o conceito de socioleto.

## 1.2 Variações linguísticas: os socioletos e dialetos

Agora que entendemos como a língua não é separada de seus usos e, portanto, é socialmente estratificada em variedades linguísticas, iremos discutir o conceito e a tradução de socioletos, que nos auxiliará, posteriormente, nas análises. A conceituação dos socioletos também nos permitirá classificar a variedade linguística com a qual trabalharemos, relativa à comunidade LGBTQIAP+ , como socioleto *queer*, uma vez que há uma lacuna na padronização em como denominar essa linguagem

em português. No Brasil, um conjunto de gírias e expressões utilizados entre membros da comunidade LGBTAIAP+, que foi apelidado de Pajubá, é muitas vezes classificado como dialeto, sendo inclusive referenciado desta forma em uma questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2018<sup>5</sup>. Entretanto, isso não é um consenso, uma vez que existem trabalhos que classificam a linguagem até mesmo como um jargão. A sua conceituação nos permitirá discutir qual classificação seria a mais adequada.

Primeiramente, discutiremos um pouco sobre a própria construção dos dialetos e socioletos literários, que aqui serão extrapolados para além da literatura, uma vez que estamos trabalhando com um material audiovisual, e mais à frente nos aprofundaremos nessa extrapolação.

### 1.2.1 Dialetos, socioletos e suas representações

Silva Júnior (2021) traça um paralelo entre as definições de dialetos e dialetos literários por diferentes autores. Platt e Richards (*apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 47, tradução de Nilfan Silva Júnior) definem dialeto como uma “variedade de uma língua, falada em uma parte de um país (dialeto regional), ou por pessoas pertencentes a uma classe social específica”. O autor salienta a frequente associação do dialeto com sotaques específicos, e também observa que, em alguns casos, um determinado dialeto pode se tornar a variedade padrão de um país. Para Trudgill e Chambers, dialetos são “subdivisões de uma língua específica” (*apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 47, tradução de Nilfan Silva Júnior). Crystal (1992) propõe uma diferenciação entre o que chama de dialeto regional e dialeto social:

Um dialeto regional transmite informações sobre a origem geográfica do falante; um dialeto social transmite informações sobre a classe, o status social, o nível de escolaridade, a ocupação ou ainda outras noções. Os dialetos rurais são ouvidos no campo; os dialetos urbanos, nas cidades. O termo é às vezes usado de maneira pejorativa, como quando alguém se refere ao falar de alguma comunidade primitiva ou rural como “apenas um dialeto”. Na verdade, todos falam um dialeto, mesmo aqueles que utilizam a

---

<sup>5</sup> VEJA resolução de questão do Enem que aborda status do pajubá como 'dialeto secreto' dos gays e travestis. **G1**, 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/enem/2018/noticia/2018/11/05/veja-resolucao-de-questao-do-enem-que-aborda-status-do-pajuba-como-dialeto-secreto-dos-gays-e-travestis.ghtml>>. Acesso em: 30 de Janeiro de 2022.

variedade padrão da língua. (CRYSTAL, 1992, p. 101, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 47, tradução de Nilfan Silva Júnior)

Assim, há os dialetos literários, que seriam a retratação dessas características de dialetos reais através da escrita na intenção de caracterizar um determinado personagem, associando-o a uma determinada região ou contexto social. Entretanto, como vimos anteriormente, os dialetos são muito utilizados no senso comum como uma forma de se referir a uma determinada linguagem considerada fora do padrão, ou até mesmo inferior. No Brasil, isso pode ser visto facilmente em como a linguagem falada no Nordeste é conhecida como dialeto nordestino, mas o que é falado no eixo Rio-São Paulo é visto apenas como a linguagem padrão, “crua”. Essa visão é muitas vezes refletida na literatura na forma como autores retratam dialetos nas falas de personagens, muitas vezes utilizando-se de “erros” de ortografia, alterações na grafia das palavras, caracterizando assim “um personagem que não está inserido no contexto da norma padrão, dita mais educada ou culta” (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 49-50).

Agora que compreendemos os conceitos de dialeto e dialeto literário, podemos discutir os socioletos e socioletos literários. O socioleto na sociolinguística foi definido por Lane-Mercier e Chapdelaine da seguinte forma:

[...] Toda linguagem particular de um (sub)grupo social determinado. Distinguindo-se simultaneamente dos conceitos de dialeto, que se baseia em critérios mais especificamente geográficos, de idioleto, que significa uma maneira idiossincrática, individual de falar, e de tecnoleto, que remete aos diversos campos do discurso de um estado de sociedade, os socioletos podem ser definidos a partir de critérios propriamente sociais, culturais, econômicos e institucionais. (CHAPDELAINE; LANE-MERCIER, 1994, p.07, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 51, tradução de Nilfan Silva Júnior)

Conforme definido pelas autoras, os dialetos que discutimos anteriormente são baseados especificamente em critérios geográficos, ainda que, muitas vezes, estejam circunscritos por aspectos sociais, culturais e econômicos que se relacionam com aquela determinada região, como é o caso do dialeto nordestino. Há ainda os idioletos, que se referem a uma maneira individual de falar, específica de um indivíduo com todas as suas peculiaridades. Os tecnoletos englobam a linguagem própria de alguma profissão ou área do conhecimento, o que popularmente também é conhecido como jargão. Finalmente, os socioletos são entendidos como uma classificação mais geral, pois envolvem critérios sociais, culturais, econômicos e institucionais, que também



podem pertencer a uma região, podendo haver desta forma a interseção dialeto-socioleto.

Assim, chegamos ao socioleto literário. Assim como o dialeto literário, o socioleto literário é colocado como uma tentativa de representação de uma linguagem real, representada num sistema valorativo como inferior à norma culta e padrão da língua.

O conceito de socioleto literário é interpretado aqui como a representação textual de procedimentos discursivos "não padronizados" que manifestam tanto as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante quanto os vários grupos socioculturais aos quais o falante pertence ou pertenceu. Como regra, estas representações não padrão aparecem no discurso direto de uma ou várias personagens, cujas configurações fonéticas, sintáticas, lexicais e/ou semânticas são assim desencadeadas, geralmente (mas certamente nem sempre) comparada a uma maneira negativa ou derogatória, de uma fala socialmente "neutra", linguisticamente "correta" do narrador e, se for o caso, de outros personagens. De um modo geral, esses padrões de discursos "desviantes" são altamente estereotipados, baseados em suposições comumente compartilhadas, facilmente reconhecíveis de diferenças socioculturais e linguísticas, e mais ou menos estilizadas, contendo uma quantidade limitada de marcadores socioletais cuidadosamente selecionados e projetados para garantir que nem a inteligibilidade nem a legibilidade dos diálogos estejam impedidas. (LANE-MERCIER, 1997, p. 46, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 54, tradução de Nilfan Silva Júnior)

Assim, a autora aponta que, ainda que caracterizem socioletos reais de forma efetiva, os socioletos literários não podem ser considerados exatamente autênticos. A fidelidade e autenticidade não são a principal prioridade nesta representação, sendo colocadas em segundo plano em nome do estilo e tema da obra, na busca por alguns efeitos estéticos tais como "alívio cômico, efeito pitoresco ou a ilusão de realismo sociolinguístico e cultural" (LANE-MERCIER, 1997, p. 46, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 54-55, tradução de Nilfan Silva Júnior).

Também é válido apontar que a representação reflete as próprias ideologias do autor. Ao optar por uma determinada representação, o autor atribui a um personagem, ali funcionando como o representante de um determinado grupo social, uma imagem moldada por aspectos de poder, hierarquia e estereótipos que são revelados através dos aspectos linguísticos daquela representação. É, assim, necessário "olhar além dos efeitos estéticos criados para a representação, por exemplo, do falar rural, a fim de se considerar os valores e atitudes autorais (condescendência? distância?)

respeito? solidariedade? subversão?) que eles pressupõem” (LANE-MERCIER, 1997, p. 47, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 54-55).

Para o presente trabalho, emprestaremos o conceito de socioleto literário ao campo do audiovisual. Assim, iremos nos referir ao conceito enquanto socioleto ficcional, na intenção de englobar as representações ficcionais para além da literatura.

As representações ficcionais de socioletos no audiovisual apresentam basicamente os mesmos aspectos da literatura, mas circunscritos por especificidades do audiovisual. A principal delas é, obviamente, a presença da voz falada e não escrita. Essa presença acrescenta à representação um elemento muito presente nos socioletos reais: a fonética, que pode se apresentar principalmente através de sotaques. Enquanto que, em obras literárias, existem tentativas dos autores de representar a fala através de alterações na grafia e ortografia das palavras, no audiovisual, a representação acontece de forma mais direta. Os valores e atitudes autorais também perpassam a representação audiovisual, pela fonética, pela representação física do personagem e pelo seu papel no enredo. A representação pode passar por uma ótica de respeito, solidariedade, normalização, por um lado, ou exotização, ridicularização, por outro.

### 1.2.2 A tradução de socioletos

Na tradução, o tradutor assume um papel de co-autoria sobre a obra em sua língua-alvo. Assim como o próprio autor, o tradutor também imprime em sua tradução seus valores ideológicos, políticos e éticos, ainda que priorize o máximo da intenção do autor e do conteúdo que o mesmo quis transmitir a seus receptores. Esses aspectos também perpassam pela ética profissional do tradutor e, muitas vezes, também pela intenção do contratante daquele serviço de tradução. Uma vez que, ao falarmos de obras, também falamos de produtos, não se pode desconsiderar o aspecto comercial da tradução.

Assim, a tradução das representações ficcionais dos socioletos perpassam uma gama de complexibilidades e oferecem muitos riscos ao resultado final da

mensagem em sua língua-alvo. Tais riscos, assim listados por Lane-Mercier em seu artigo “Translating the Untranslatable”, foram resumidos por Silva Júnior (2021):

O risco de criação de sentido (ao se traduzir um dialeto da língua-fonte por outro dialeto da língua-alvo incorre-se numa criação não 57 deliberada de sentidos, já que cada dialeto carrega consigo muitas marcas e associações específicas), o risco de perda de sentido (graças à dificuldade de equivalência devido à diferença cultural e identitária, próprias de cada língua e socioleto), o risco de etnocentrismo (aquela tradução que apaga, exotiza ou vulgariza o texto fonte), o risco da inautenticidade (ao cair numa tradução artificial, estereotipada) e os riscos de conservadorismo e/ou radicalismo (o conservadorismo ocorre se o tradutor focar no texto-fonte e construir uma variante não-gramatical; e o radicalismo ocorre se o tradutor se voltar para o texto-alvo e optar por construções modernas e naturalizadoras). (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 56-57)

A grande dificuldade em fugir dos riscos mencionados acima demonstra o fenômeno da intraduzibilidade dos socioletos: “Não surpreende que alguns tradutores evitem o problema, dotando os personagens de uma fala normativa, que lhes disfarça a voz, mascarando assim, ironicamente, as conotações sociais ou regionais que as definem no original” (AZEVEDO, 2000, p. 74). Entretanto, evitar o problema por si só também confere riscos. Segundo Silva Júnior (2021, p. 57), o caminho mais recomendado por estudiosos e tradutores que se deparam com a intraduzibilidade de socioletos “é aquele que respeita a alteridade do texto, a representação dos socioletos do Outro, num posicionamento ético de construções de identidade e de relações de poder”, pois, como afirma Azevedo (2000, p. 74), “a qualidade da tradução depende de poder captar os matizes dialógicos do original, de modo a preservar, ainda que modificada, a diversidade linguística”.

Há algumas estratégias propostas para lidar com essas situações. Silva Júnior (2021) nos apresenta Solange Carvalho, que citando Morini, em *A Tradução de Variantes Dialectais* (2017), cita quatro possibilidades. A primeira delas é traduzir o texto para a norma culta da língua de chegada, sendo o equivalente a se esquivar do problema da intraduzibilidade. A segunda seria usar uma ou duas variedades da língua-alvo, processo que se assemelha ao que conhecemos nos Estudos da Tradução comumente como domesticação. A terceira possibilidade é traduzir uma dessas variantes por uma variante não padrão da língua-alvo. E a quarta possibilidade é a criação de uma linguagem com as devidas adaptações para substituir a variedade da língua de partida, assumindo assim o risco de artificialidade. Essa é a melhor opção

para Morini (*apud* Silva Júnior, p. 57) por ser “mais complexa e adaptável criativamente”.

Há ainda outras estratégias escolhidas por Alexandra Assis Rosa (2012) e apresentadas por Cassiano Teixeira Fagundes, no texto *Uma nova perspectiva na tradução de variedades linguísticas do Brasil* (2015):

1) Normalizadora – que substitui as variedades literárias de menos prestígio do texto-fonte pela norma padrão no texto-alvo (a variedade de maior prestígio); 2) Centralizadora – as variedades estigmatizadas do texto-fonte são traduzidas por coloquialismos no texto alvo, porém próximas à norma padrão; 3) Descentralizadora – quando substitui uma variedade estigmatizada da língua-fonte por outra variedade estigmatizada no texto alvo. Ainda segundo Rosa, haveria quatro categorias de traduções: 1) Omissão, 2) Adição, 3) Manutenção e 4) Mudança (quando há mudança nas variedades linguísticas). (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 58)

O maior impacto das escolhas tradutórias nesses casos se dá na “construção da verossimilhança interna da obra [...] e construção de todo o contexto” (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 59) e talvez principalmente na caracterização dos que por consequência influencia na construção de contexto e verossimilhança. Um fator importante para tal influência é o fato de as variedades aparecerem principalmente através de diálogos entre os personagens, sendo através da fala que sua identidade é manifestada.

É neste aspecto que encontramos a importância da representação e tradução das variedades linguísticas, pois a tradução destas não apenas representa um mesmo conteúdo mas “contribui poderosamente a moldar a fala dos indivíduos representados e as relações entre estes” (AZEVEDO, 2000, p. 74). Essas representações conferem expressividade, verossimilhança e um certo realismo aos personagens, e especialmente quando tratamos de dialetos e socioletos tidos como inferiores na hierarquia social, existe um compromisso com a ética ao dar voz a esse grupo.

É por isso que a maioria dos estudiosos do assunto concorda com a necessidade de encontrar soluções para a tradução dos socioletos literários. O apagamento ou supressão dos socioletos eliminaria a expressividade dos personagens, “deformaria” o texto, condenando-o ao etnocentrismo. (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 59)

Assim, ao se deparar com a tradução de socioletos, o tradutor não está somente diante de um desafio, mas uma oportunidade. É uma chance de combater a

hegemonia etnocentrista e normativa, dando voz e visibilidade àqueles que sempre estiveram à margem da sociedade.

### 1.3 A tradução audiovisual

Antes de nos aprofundarmos sobre o socioleto com o qual trabalharemos, é importante pontuarmos alguns conceitos sobre a tradução audiovisual e suas especificidades. Franco e Araújo (2012) classificam a Tradução Audiovisual em Legendagem, Revocalização (Voice-Over e Dublagem) e Audiodescrição (AD). No presente trabalho, focaremos nas especificações da legendagem, que foi o material selecionado no objeto de estudo. Gambier (2003) define legendagem como a transformação de um diálogo oral em uma ou duas linhas escritas e depois de uma língua para outra. Perego (2009) lista as especificidades que o processo demanda do profissional de tradução: além de traduzir de uma língua para outra, o tradutor precisa converter um texto oral em um texto escrito, lidando com um número limitado de caracteres, um tempo específico que a legenda possa permanecer na tela, e finalmente, o tradutor precisa considerar a textura semiótica do que está sendo exibido em tela.

Perego acrescenta que tais especificidades inevitavelmente influenciam as escolhas do tradutor, tornando-as mais explícitas. Podemos afirmar que isso se dá também pelo fato de que, ao contrário de outras modalidades da prática tradutória como, a tradução literária, a legendagem é um tipo de tradução em que o receptor da mensagem está em contato com o idioma original e, ao mesmo tempo, com a tradução, uma vez que, enquanto a legenda é exibida na tela, a fala é ouvida normalmente em seu idioma original.

O espectador não tem como ignorar a presença do tradutor das legendas e dificilmente tomará a tradução pelo original. As legendas não substituem o produto de origem e sequer o representam integralmente — embora esta seja a expectativa mais comum por parte do público. Isso porque as legendas têm um papel claramente ancilar e secundário no produto audiovisual. Elas não têm razão de existir sem o material original, tornando-se pouco compreensíveis sem o acompanhamento das imagens e dos sons correspondentes. (CARVALHO, 2005, p. 97)

Embora esteja claro o papel ancilar que as legendas exercem na tradução audiovisual, isso não as torna dispensáveis e muito menos incapazes de tangenciar a

visão do espectador sobre a obra. Na maioria das vezes, as distribuidoras de filmes e séries buscam sempre que possível englobar o máximo de públicos diferentes, e isso naturalmente é refletido na tradução desses conteúdos. Fazendo com que para um mesmo filme ou série, possa haver sim um espectador que conhece o idioma original e outro que não conhece, e embora ambos estejam invariavelmente cientes de estar assistindo uma tradução, mas somente um pode ser capaz de perceber algo que considere irregular. Além disso, devemos considerar que o papel das legendas muitas vezes surge de forma a preencher lacunas, em um primeiro momento pela própria natureza dos diálogos em uma história, e em segundo pela frequente responsabilidade da tradução de localizar um determinado conceito não existente ou de pouca equivalência no idioma de chegada. Sobre a capacidade das legendas de guiarem a percepção do espectador, Perego explica que a explicitação da tradução acontece de três formas diferentes:

Adição, isto é, inserção de elementos linguísticos ausentes no idioma original; especificação, [...] que envolve a substituição de uma unidade lexical por uma diferente no idioma alvo que seja mais precisa e natural; e reformulação, [...] que envolve a substituição de uma sentença ou frase por outra que seja mais informativa. (PEREGO, 2009, p. 59, tradução nossa)

Essas formas podem variar de acordo com o desafio linguístico que o “texto” está a oferecer. Será possível visualizar essas formas citadas de forma implícita nas traduções selecionadas nas análises no Capítulo 3.

## Capítulo 2. O SOCIOLETO *QUEER*

Agora que entendemos como funcionam os socioletos, suas representações ficcionais e sua tradução, nos aprofundaremos no socioleto o qual nos interessa neste trabalho. Para entendermos um pouco sobre o socioleto *queer* discutiremos a propagação da cultura *queer* a partir das lutas LGBTQIAP+ e das afirmações de gênero e sexualidade.

Em primeiro lugar, faz-se necessário justificar a opção pelo estrangeirismo *queer* na denominação socioleto *queer*. A palavra *queer* vem do inglês e era utilizada a princípio como forma de denominar algo estranho ou excêntrico, ou pessoas que se comportavam de forma não aceita socialmente. A partir do século XIX, o termo ganhou uma conotação preconceituosa, passando a ser utilizado como ofensa contra homens gays ou considerados femininos. O primeiro registro escrito da palavra sendo utilizada com esta conotação data de 1894, em uma carta escrita por John Douglas, que havia descoberto que seu filho Alfred Douglas vivia uma relação homoafetiva com o famoso escritor Oscar Wilde, mais tarde sendo John o responsável pelo julgamento que condenou Wilde à prisão por ser homossexual (HALL, 2016).

O termo passou por um processo de ressignificação ao longo dos anos, passando a ser utilizado para denominar diversos elementos e conceitos relacionados ao universo LGBTQIAP+. O estrangeirismo está inserido em diversos contextos na língua portuguesa, como a própria teoria relativa a construção social de identidades de gênero e orientações sexuais foi batizada de teoria *queer*. Além disso podemos exemplificar dentro dos estudos da tradução, o recente campo denominado tradução *queer*, termo usado, por exemplo, pelo professor Dennys Silva-Reis em seu curso “A Tradução *Queer*: Teoria, História E Práxis”<sup>6</sup>. Além disso, a outra opção seria denominar o socioleto com a sigla, o que não é viável, pois a sigla está em constante mudança, seja nos acréscimos: começando com GLS, depois LGBT, depois LGBTQ e em diante; seja na ordem: TLGB, na intenção de aumentar a visibilidade da causa trans. Sendo assim, utilizaremos neste trabalho, a palavra *queer* com um “termo

---

<sup>6</sup> A TRADUÇÃO *QUEER*: TEORIA, HISTÓRIA E PRÁXIS. **CASA GUILHERME DE ALMEIDA Centro de Estudos de Tradução Literária**, 2020. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/programacao/ver-programacao.php?idprogramacao=1167&iddata=4539>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2022.

guarda-chuva” na intenção de englobar as identidades não-cisgêneras e não-heterossexuais.

De acordo com Butler (2017), o gênero é um efeito produzido a partir da repetição estilizada de atos, os quais a autora chama de atos performativos. Trabalharemos aqui com um tipo de performance predominantemente marcado pela fala, os socioletos por onde a identidade dos personagens da obra escolhida é marcada.

## 2.1 O socioleto *queer* nos Estados Unidos

A história do movimento LGBTQIAP+ é marcada pelo surgimento de divas e ícones gays. Judy Garland, atriz nascida nos anos 20 é um exemplo destes ícones e que é celebrada na cultura *queer* norte-americana até hoje. Uma popular expressão foi criada a partir da iconicidade da atriz, a expressão “*Friends of Dorothy*” (amigos de Dorothy, em livre tradução), foi utilizada como forma de identificar quem era gay ou não na década de 40, utilizada como uma espécie de linguagem secreta entre homens gays, uma vez que haviam leis de proibição da homossexualidade na época<sup>7</sup>.

Mais tarde, nas primeiras horas do dia 28 de Junho de 1969 houve uma batida policial no bar gay *Stonewall Inn*, que deu espaço a uma série de revoltas organizadas por membros da comunidade LGBTQIAP+ e motivados pelo luto à morte de Garland. A revolta ficou conhecida como rebelião de *Stonewall* e é considerado até hoje o evento mais importante que levou ao movimento de libertação gay e à luta pelos direitos LGBTQIAP+ nos Estados Unidos, enquanto a data de 28 de Junho se tornou o dia mundial do Orgulho LGBT.

Como parte dos movimentos e evolução da cultura *queer*, o surgimento dos *ballrooms* é uma importante peça desta história. Segundo Santos (2018, p. 14):

Determinar a origem dos Ballrooms é uma tarefa cujos resultados não podem ser considerados muito precisos já que o que se conhece hoje como Ballrooms não possui um ponto de origem de fácil identificação, mas sim uma trajetória de desdobramentos de práticas de socialização e performance que se confunde com as dinâmicas LGBTs e, em alguns aspectos, da comunidade negra e imigrante do subúrbio da cidade de Nova York.

---

<sup>7</sup> LEAL, C. M. PORQUE JUDY GARLAND É TÃO IMPORTANTE PARA OS GAYS? Cinema Clássico, 2016. Disponível em: <<https://cinemaclassico.com/curiosidades/judy-garland-importante-para-gays/>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2022.



Sabe-se que existe uma trajetória iniciada no final do século XIX a partir de bailes de máscaras voltados para a comunidade LGBTQIAP+ onde através de fantasias já ocorriam práticas de “travestismo próximo ao que mais tarde se nomeou como drag queen” (SANTOS, 2018, p. 14). A popularidade desses bailes cresceu entre algumas celebridades da época, ainda que houvesse um esforço das autoridades para que a prática fosse interrompida, a “pretensão era impossibilitar que tais encontros continuassem ou se expandissem conforme suas políticas de ‘higienização’ social, onde práticas consideradas homossexuais deveriam ser combatidas.” (SANTOS, 2018, p. 15).

Na década de 1960 se inicia a cisão que gerou o *Ballroom*, motivada por embates raciais que aconteciam nos bailes de drag, uma vez que os participantes negros só conseguiam reais chances de vitória nas categorias ao “branquear” sua aparência. Assim, iniciam-se “bailes organizados pelos e para os próprios participantes negros, o que em um processo gradual de transformações e novas práticas, tornou-se a cultura dos Ballrooms” (SANTOS, 2018, p. 16).

É no espaço dos ballrooms que surgem muitos dos termos e expressões que passaram a ser utilizados pela comunidade LGBTQIAP+ e popularizados na cultura pop através de músicas, filmes, séries e *reality shows*. Um dos principais veículos de propagação dessas expressões foi o *reality show RuPaul’s Drag Race*, em que Drag queens competem por uma coroa em uma série de desafios em formatos diretamente inspirados da cultura ballroom.

Essa linguagem nos Estados Unidos é caracterizada por termos e expressões relacionados às performances que ocorriam nos bailes, dotados de uma pronúncia e entonação específica. Muitos termos também são ressignificações de um contexto uso pejorativo. Utilizaremos alguns exemplos compilados através das legendas da série *Pose* para caracterizar o socioleto *queer*.

As categorias nos bailes em sua maioria, se referem a imitações de realidades distantes dos competidores. Dessa dialogia, surgem expressões como *realness*, as vezes tido como a mera habilidade de um participante de apresentar um figurino convincente nos bailes, mas que é “um disfarce tragicômico do abismo entre o que

está a ser emulado e o que está ausente (nomeadamente justiça racial, igualdade e segurança)” (FAYE, 2016, tradução nossa<sup>8</sup>).

Essa relação perpassa outras expressões como “*you own everything*” (“você é dono(a) de tudo” em livre tradução) frequentemente acompanhada de “*opulence*” (“opulência” em livre tradução). No contexto dos bailes, as expressões se referem a uma fantasia de riqueza e glamour, uma vez que “a maior parte dos participantes dos bailes, eles não têm quase nada, alguns deles mal têm o que comer” (Transcrição da entrevista presente no documentário *Paris is Burning* de Livingstone, 1991 – tradução nossa<sup>9</sup>).

A popularização dessas expressões na cultura popular não desfaz a hierarquia social existente sobre esse socioleto, muito menos lhe confere algum prestígio social. As expressões são popularizadas em um fenômeno de exotização e muitas vezes apagamento de suas raízes culturais e históricas. É comum observar em espaços virtuais na internet, especialmente em redes sociais, algumas expressões como as já mencionadas “*realness*” e “*opulence*” utilizadas de forma quase banal. Esse processo foi informalmente chamado por Wynn (2019) em seu vídeo ensaio “Opulence | Contrapoints” de Trickle-Up Linguistics (Linguística de Gotejamento), as gírias e expressões são criadas por pessoas *queer* de minorias raciais, então passam a ser utilizadas por homens gays brancos e pessoas negras heterossexuais, e depois finalmente por pessoas brancas cisgêneras e heterossexuais. Essa propagação acontece, principalmente, através da internet e das redes sociais, e as expressões são utilizadas principalmente com propósitos humorísticos.

Esse processo se mostra similar ao processo de representação dos dialetos e socioletos literários, utilizados como uma questão estilística, em alguns casos na intenção de conferir alívio cômico a um determinado personagem. As expressões advindas da cultura *queer* frequentemente caem no espaço do humor, assim como os próprios indivíduos, gays, trans e travestis frequentemente retratados no cinema e na

---

<sup>8</sup> Original em inglês: “[...] a tragicomic disguise of the chasm between what is being emulated and what is absent (namely racial justice, class equality and safety)” (FAYE, 2016)

<sup>9</sup> Original em inglês: “[...] you know, a lot of those kids that are in the balls, they don’t have two of nothing. Some of them don’t even eat.” (Paris Is Burning, 1990)

televisão de forma estereotipada na intenção de causar efeito cômico através da ridicularização.

Além disso, podemos supor que a popularização dessas expressões influenciam diretamente os contextos em que elas necessitam de tradução. Por um lado, existe uma necessidade do tradutor de buscar fidelidade, de forma que o seu leitor ou espectador consiga reconhecer a expressão como um marca sociocultural. Por outro lado, ainda que sejam relativamente populares, essas expressões são marcadas por contextos muito específicos, os quais são, com frequência, distantes do leitor ou espectador, e nem sempre há espaço para explicações ou contextualizações. Finalmente, a busca por equivalentes é dificultada por serem expressões circunscritas por contextos muito específicos de seus respectivos países ou nações, e características essenciais de suas línguas.

Mas, afinal, existem possíveis aproximações com o português brasileiro? Podemos afirmar que há pelo menos algumas. A cultura *queer* no Brasil, assim como a cultura brasileira no geral sofre grande influência norte-americana. Até mesmo elementos do movimento LGBTQIAP+ como a própria sigla são advindas são pautadas em cima do movimento que começou no exterior, o que não significa que o movimento no Brasil não tenha sua própria identidade.

## 2.2 O socioleto *queer* no Brasil: aproximações

O movimento LGBTQIAP+ no Brasil eclodiu na década de 70 durante a ditadura militar marcada por repressão e ideias conservadores. É nesse contexto que surge “especialmente ao final da década de 1970 a consolidação de movimentos identitários que estabelecerem novas agendas públicas (movimento negro, movimento feminista, movimento homossexual)” (FERREIRA e SACRAMENTO, 2019, p. 236). Esses movimentos passam a atuar mais efetivamente após a ditadura, emergindo “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 *apud* BRAGA JUNIOR, 2020, p. 22).

Apesar do impulsionamento desses movimentos e diversas conquistas ao longo de 40 anos, o Brasil ainda é o país que mais mata pessoas LGBTQIAP+, em 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” (QUINALHA *apud* BRAGA JUNIOR, 2020, p. 22). A cultura *queer* está fortemente presente também na cultura brasileira, apesar do seu forte conservadorismo. Várias figuras se tornaram ícones ao longo dos anos tendo voz, principalmente na música e na televisão. Destaca-se Vera Verão, personagem de Jorge Lafond na década de 1990 para o programa “A Praça é Nossa” exibido na emissora SBT. A personagem era extremamente caricata e um ótimo exemplo da retratação de gays, trans e travestis constantemente cômica através de forma ridicularizada, mas ainda assim era uma das poucas pessoas *queer* a ocupar esse espaço na televisão. Mais recentemente, a drag queen brasileira Pablio Vittar se tornou uma estrela musical no país, fazendo com que, pela primeira vez, drag queens sejam reconhecidas enquanto artistas na cultura popular brasileira e não apenas como caricaturas humorísticas.

Quanto ao que temos como socioleto *queer* no Brasil, há um conjunto de gírias e expressões criadas e utilizadas entre a comunidade LGBTQIAP+ que foi apelidada de Pajubá. Nascimento, Mariano e Santos (2021) traçam uma origem do Pajubá a partir da comparação com palavras do lorubá, idioma originado no continente africano utilizado nos dias de hoje em religiões de matriz africana.

O Pajubá surge e se configura a partir da mistura de algumas línguas como o Francês, Línguas Indígenas e o lorubá. Esta última, em especial, é uma língua originária do Continente africano, trazida para o Brasil na época da escravidão. Hoje em dia, é utilizada, de maneira particular, nas religiões de matrizes africanas, como a exemplo do candomblé. Porém, há sinais evidenciados de que essa língua raiz seja utilizada também fora do contexto religioso, uma vez que muitos de seus termos são utilizados pela comunidade LGBTQIA+, que obteve acesso à Língua lorubá pela aproximação com as religiões também de matrizes africanas. (NASCIMENTO, MARIANO e SANTOS, 2021, p. 78)

Assim como apontamos o exemplo de “*friends of dorothy*”, o Pajubá também surge como uma forma de comunicação secreta, sendo que, “em lorubá, a palavra significa ‘segredo’” (NASCIMENTO, MARIANO e SANTOS, 2021, p. 81). Podemos citar alguns exemplos de palavras que compõe o Pajubá, tais como Picumã (cabelo ou peruca), Amapô ou Amapoa (mulher cisgênero), Acué (dinheiro), gongar (ato de zombar ou menosprezar algo ou alguém), bafo (sinônimo de novidade), etc.

Além disso, esse socioleto é composto por injúrias reapropriadas e ressignificadas. Santos (2018), em sua pesquisa de campo participando de um *ballroom* na cidade Belo Horizonte em 2016, destaca o uso da expressão “vai, viado” como exemplo desse processo:

Em um contexto social mais amplo, o uso de tal expressão reitera um discurso negativo acerca de um determinado grupo social e marginalizado e, por consequência, é considerada uma injúria, a qual se torna alvo de problematização e combate por aqueles que defendem a exclusão e a não incitação ao uso de palavras com potencial injuriador. Porém, ao adentrar o ball, o espectador, ao se deparar com a utilização de tal injúria exatamente pelo grupo ao qual a injúria é habitualmente direcionada. (SANTOS, 2018, p. 123)

O processo se assemelha ao ocorrido com a própria palavra “*queer*” nos Estados Unidos, e a outras injúrias como *cunt*, *pussy*, *bitch*, reapropriadas no espaço do *ballroom* e tendo seu significado subvertido em relação a seu uso na sociedade hegemônica. No Brasil, outras expressões como bicha, e a própria identidade travesti também foram realocadas. Também é importante destacar o papel da fonética na composição deste socioleto. Existe uma pronúncia ou entonação das palavras que podemos caracterizar como “afetada”, quase sempre anasalada. Podemos exemplificar com a palavra “viado”, cuja pronúncia se aproxima de “vinhado”, ou a expressão “inha”, que se refere a “e aí?”.

Quanto ao *ballroom* no Brasil, é evidente que sua influência na cultura brasileira é muito pequena em comparação com o que ocorre nos EUA. Se para muitos cidadãos norte-americanos, seu primeiro contato com essa cultura veio através da canção *Vogue* da cantora norte-americana Madonna, no Brasil a distância foi ainda mais significativa: “Desde o sucesso *mainstream* obtido pelos *Ballrooms* no começo dos anos 1990, a sua disseminação para públicos externos à esses contextos, de forma majoritária, ainda continua sendo o documentário de Livingston e o videoclipe de Madonna” (SANTOS, 2018, p. 73). Vale mencionar novamente a popularidade do reality *Rupaul’s Drag Race* disponível no Brasil pela Netflix, e grande disseminador dessa cultura no país. Santos (2018) também comenta algumas entidades que se dedicam a disseminar a cultura de *ballroom* no Brasil, tais como o site/página da Rede Social Facebook BH is Voguing (Belo Horizonte está dançando voguing); o Trio Lipstick, formado por três amigas em 2011 e que, desde então, dissemina a cultura

dos *Ballrooms* pelo Brasil, principalmente o *voguing*; e o evento *BH Vogue Fever*, onde Santos realizou sua pesquisa de campo.

Em sua pesquisa de campo, Santos destaca um caráter didático do evento, incluindo um *workshop* em seu início, onde são introduzidos aos participantes vários elementos e conceitos do *Ballroom*. Quanto à sua linguagem, que é o que nos interessa principalmente, a maioria dos conceitos e elementos carregam seus nomes em inglês diretamente emprestados da cultura norte-americana. A esse respeito, Santos destaca a presença no evento de um membro do *Ballroom* norte-americano diretamente oriundo de Los Angeles. Ainda assim, Santos aponta algumas observações:

Apesar dos nomes das categorias terem sido mantidas no original, ou seja, da forma utilizada pela cultura estadunidense, houve algumas tentativas de trazer certas inovações linguísticas no que concerne o português e a identidade da cultura no Brasil. [...] em alguns momentos, houve referência aos passos de samba durante as performances como forma de realçar algum traço brasileiro nas práticas ali empreendidas. (SANTOS, 2018, p. 99)

Apesar das inserções brasileiras observadas, a transnacionalização do *Ballroom* no Brasil é moldada por uma necessidade de adequação frente ao *Ballroom* norte-americano considerado aceitável. “Não importa se o ball for realizado em Berlim, Paris, Moscou, Toronto ou São Paulo, [...] não ocorrerão tentativas de tradução [...] que se diferencie muito daquilo que foi acordado entre a comunidade de Nova York.” (SANTOS, 2018, p. 142).

Sendo assim, a possibilidade de encontrar possíveis equivalentes dentro da cultura de *Ballroom* no Brasil se mostra desafiadora, uma vez que a cultura ainda está em processo de transnacionalização, e a domesticação está sujeita ao controle e normatização norte-americanos. Veremos de forma mais visível a falta de equivalentes nas análises no Capítulo 3.

### 2.3 A não-binaridade e o gênero neutro

Outro ponto importante na linguagem relativa à comunidade LGBTQIAP+ é o uso pronominal e o respeito a identidades de gênero através da linguagem. A pauta é recorrente mesmo dentro do espectro binário do gênero, e parte da violência que

homens e mulheres trans sofrem se dá pela escolha deliberada de pessoas cisgênero tratarem pessoas trans no gênero oposto ao que elas se identificam. Além disso existe um forte movimento que prega a sinalização de pronomes em perfis nas redes sociais, levando inclusive o *Instagram* a incluir um recurso em sua plataforma com um campo específico para que o usuário inclua seus pronomes de tratamento<sup>10</sup>.

Como vimos no início deste capítulo, compõem as identidades de gêneros não somente homens e mulheres trans e travestis, que já são contemplados pelos gêneros gramaticais masculino e feminino, mas também pessoas que se identificam enquanto não-binárias, bigêneres, *genderqueer*, transvestigêneres, que não se reconhecem nem no gênero masculino nem no feminino, e podem optar por se reconhecer no gênero neutro, ou não. A falta de um gênero neutro gramaticalizado também se estende para pessoas intersexo<sup>11</sup> (ou intersexuais). Essas pessoas, muitas vezes sujeitadas a procedimentos cirúrgicos de “adequação de gênero”, são registradas ainda bebês e obrigadas a se encaixar no masculino ou feminino, ainda que, biologicamente, isso seja inviável, pois seus corpos são apenas mais um dos mais de 40 tipos de intersexos.

A discussão sobre gênero neutro, a longo prazo, pode levar a uma gramaticalização dessa linguagem de forma a ser reconhecida como parte da “língua oficial”. Entretanto, a princípio, seu uso ainda é restrito a um grupo específico de pessoas. Mesmo na língua inglesa, em que o pronome *they* já se encontra dicionarizado para uso como gênero neutro, a iniciativa inclusiva não é bem vista por todos os setores da sociedade, sendo alvo de muito preconceito por grupos conservadores. Assim, enquadramos as propostas de linguagem neutra também como parte do socioleto *queer*, uma vez que essa linguagem é circunscrita por um contexto sociopolítico e ideológico específico relativo à comunidade LGBTQIAP+, sendo alvo de preconceito, assim como a maioria dos dialetos e socioletos.

Nem a língua inglesa, nem a língua portuguesa, a princípio, não abarcam de forma efetiva a neutralidade em seus pronomes de tratamento. Os pronomes de

---

<sup>10</sup> ISTOÉ DINHEIRO. Instagram adiciona opção para mostrar pronomes no perfil. **ISTOÉ DINHEIRO**, 2021. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/instagram-adiciona-opcao-para-mostrar-pronomes-no-perfil/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

<sup>11</sup> “Termo usado para descrever pessoas que nascem com características sexuais biológicas que não se encaixam nas categorias típicas do sexo feminino ou masculino.” (BBC NEWS BRASIL, 2019)

terceira pessoa do singular do inglês (“*he/his/himself*” e “*she/her/herself*”) estão restritos a apenas duas escolhas de gênero; já a neutralidade, que existe no pronome *it/its/itself*, considerado “coisificador”, é alcançada apenas na terceira pessoa do plural “*they/them*”.

Corwin (2009, p. 5 *apud* SILVA, 2018, p. 20) observou, em seu estudo, “que os indivíduos *genderqueers*<sup>12</sup>, da comunidade em que ela trabalhou, trataram do assunto criando um pronome de gênero não-binário ‘*zhe/their/zhemself*’”. Essa é apenas uma das possibilidades propostas. Chak (2015 *apud* SILVA, 2018, p. 21) apresenta uma variedade de possibilidades, destacando o uso dos pronomes “*they/them*”. De acordo com Baron (1986, *apud* CARVALHO, 2021), o uso do pronome *they* como forma neutra *já* aparece em textos datados do século XVIII. Caparica (2016) destaca a facilidade que o inglês proporciona em relação à neutralidade em comparação com a língua portuguesa, uma vez que, no inglês, os adjetivos raramente flexionam em gênero.

De maneira geral, a busca por pronomes neutros e convenientes no inglês já se encontra em um estado bem mais avançado que no português, sendo possível observar o uso dos pronomes “*they/them*” em vários contextos. Um exemplo é a série

**Figura 1** - Cena do episódio 08 da 3ª temporada da série Star Trek: Discovery, com legendas em inglês (CC).



Fonte: Star Trek: Discovery (2020).  
Captura de tela feita pelo autor.

<sup>12</sup> Nesse contexto entendido como um termo geralmente usado de forma genérica “destinado a abranger indivíduos que sentem que termos como ‘homem’ e ‘mulher’ ou ‘masculino’ e ‘feminino’ são insuficientes para descrever a maneira como esses indivíduos se sentem em relação ao gênero e/ou à forma como o apresentam externamente” (SILVA, 2018, p. 19).



*Star Trek: Discovery*, disponível na Netflix<sup>13</sup>, em que uma personagem não-binária reivindica o tratamento através desses pronomes.

**Figura 2** - Cena do episódio 08 da 3ª temporada da série *Star Trek: Discovery* com legenda em português.



Fonte: *Star Trek: Discovery* (2020).  
Captura de tela feita pelo autor.

Na língua portuguesa, a discussão em torno de pronomes neutros ainda acontece com certo fervor, e diversas possibilidades vêm sendo testadas ao longo dos anos. Ao contrário da língua inglesa, a língua portuguesa é extremamente marcada por flexões de gênero em diversas classes de palavras. Nesse caso, não basta apenas encontrar um pronome que possa ser utilizado para se referir a um gênero neutro, mas lidar com as flexões de gênero de diversas palavras (ex.: enquanto, no português, temos “lobo/loba”, no inglês existe apenas “*wolf*”). Além disso, as flexões não se resumem à alternância da vogal temática entre “a” e “o”, podendo acontecer com a ausência de uma delas, como no caso do par “autor/autora”.

Existem duas possibilidades que foram muito discutidas e que ainda aparecem em alguns contextos:, a inclusão do sinal “@” e de um “x” no final das palavras, substituindo as desinências “a” e “o”, que designam o gênero de seus referentes (Ex: Sejam tod@s bem vind@s; Sejam todxs bem vindxs). Ainda que o uso dessas propostas seja, na maior parte do tempo, restrito à internet, podem ser encontradas

<sup>13</sup> No momento de finalização deste trabalho, a referida série não se encontra mais disponível no catálogo do serviço de streaming, as capturas de tela nas figuras 1 e 2 foram realizadas anteriormente.

ocorrências até mesmo em trabalhos formais. Esse é o caso de trabalhos como o de Felipe Duarte Pinheiro, que, em seu trabalho “Apagamento de Identidades não binárias em traduções de Mangás: um estudo comparativo” (2020), opta pela forma neutra, justificando: “Optei pelo uso do “x” como forma de não designar um gênero xs personagens para manter a coerência em um trabalho em que defendo a importância de manter-se a neutralidade do gênero nas traduções”. Caparica (2016) destaca que o problema mais óbvio dessas possibilidades é que elas não são passíveis de leitura, se utilizamos por exemplo o som “ks” para pronunciar o “x”, então “todxs” se leria “todks”? Qual som o sinal “@” agrega à pronúncia da palavra? Deve-se considerar também a relação da língua escrita com a oralidade.

Não se pode ignorar que o sistema alfabético, embora seja em muitos aspectos independente da língua oral, tem sua base tanto filogenética quanto ontogenética na oralidade. Dada a natureza dinâmica da fala em contraste com a estaticidade da escrita, o resultado é um sistema com correspondências imperfeitas. A maior parte das imperfeições provém de estipulações, determinadas muitas vezes por mera herança histórica, regimentadas por acordos ortográficos e vocabulários oficiais, por conveniências muitas vezes extralinguísticas. (SCHWINDT, 2020, p. 16)

Por esses motivos, a possibilidade que mais atendeu aos problemas citados foi a inclusão do “-e” no final de palavras marcadas por masculino e feminino (ex.: bonito, bonita, bonite). Segundo Schwindt (2020, p. 16), essa possibilidade “tem maior motivação no interior da língua [...] por se conformar ao inventário fonológico”, ou seja, é uma opção que, de fato, pode ser pronunciada e também “por já possuir papel morfológico, figurando como marcador de classe temática”.

Entretanto, o uso do “e” como desinência de gênero não resolve todos os problemas, afinal o “gênero é mais do que uma informação lexical: trata-se de um mecanismo gramatical” (SCHWINDT, 2020, p. 17). O próprio caso dos pronomes se torna um problema, uma vez que o pronome masculino “ele” já termina com “e”. A partir deste problema, surgem algumas alternativas, as quais iremos discutir brevemente.

A primeira delas ficou conhecida como “Sistema Ile”. Criada por Pri Bertucci e pela linguista Andrea Zanella, essa proposta baseia-se na troca do primeiro “e” em “ele” por “i”, resultando em “ile” (Ex.: *Ile* tem um carro, esse carro é *dile*). O sistema “ile” também aponta soluções para os pronomes possessivos, de forma que “minha” se tornaria “minhe”, enquanto os pronomes de segunda e terceira pessoa teriam sua

forma neutra como “tue” e “sue” (tua, sua), respectivamente. A proposta inclui também o uso de “le” como artigo, em que “a inserção de um l antes de e serviria para diferenciar essa forma da partícula ou conjunção aditiva” (SCHWINDT, 2020, p. 17).

Também existe uma proposta de fusão fonética entre “ele” e “ela”, pronunciados com a vogal “e” fechada e aberta, respectivamente, gerando um terceiro pronome “êla”, basicamente um “ela”, mas lido com a primeira vogal fechada. Neste caso, de acordo com Souza (2021, p. 30), essa alteração na pronúncia “pode não ser eficaz em algumas regiões do Brasil, como no Sul e em partes do Sudeste, que tendem a utilizar o -e fechado com frequência”.

Surge então a alternativa do “sistema elu”, mantendo a vogal “e” fechada, e “u” substituindo a última vogal. Essa escolha se repetiria em todas as formas pronominais (elu, elus, delu, delus, nelu, nelus, aquelu, aquelus etc.). Quanto aos artigos, a proposta deste sistema é que a vogal e seja incluída como artigo neutro acompanhada do acento circunflexo na forma singular para que possa ser diferenciada de uma conjunção aditiva. Segundo Souza (2021), a inclusão do circunflexo não diferencia o artigo neutro apenas gramaticalmente, mas também fonologicamente de forma que a pronúncia do artigo neutro ê ([*ˈe*]) não se confunda com a da conjunção e ([*i*]). Artigos indefinidos (uma, um, umas, uns) e preposições (da, do, das, dos) seguiriam a alteração da desinência de –e, tornando-se *ume/umes* e *de/des* respectivamente.

O “sistema elu” não resolve todos os problemas. Como alguns estudiosos apontam, o “u” no final do pronome ainda remete muito ao masculino pelo fato de, no português brasileiro, a vogal “o” ser pronunciada de forma muito próxima ao “u”. Apesar disso, a proposta demonstra ser a mais difundida e utilizada atualmente. Ainda assim, com exceção do *they* em inglês, nenhuma das propostas citadas acima é, até o momento, dicionarizada, não sendo reconhecidas como reais possibilidades por parte de gramáticos e estudiosos.

Segundo o professor Sirio Possenti da Unicamp, o gênero neutro é inviável na língua portuguesa pois, teoricamente, só existe o gênero feminino, pois os substantivos “com marca de gênero, em português, coincidem exatamente com os que estamos acostumados a considerar femininos. Os outros casos, todos, seriam considerados sem gênero (inclusive os nomes considerados masculinos)”

(POSSENTI, 2018). Posicionamentos como este denotam um conformismo com a cisheteronormatividade ao não admitir que a língua também não possa ser um meio de exercício do patriarcado.

Assim, na língua portuguesa, essa discussão encontra-se com dificuldades de avançar nesse momento, e o uso permanece ainda restrito a alguns espaços. A maioria dos usos, na vida real, se restringe a contextos informais, especialmente em ambientes virtuais, ou em debates sobre questões de gênero. Na ficcionalidade, ainda existem poucos exemplos de obras que aderiram à inclusão do gênero neutro. Além das questões ideológicas, essa inclusão é dificultada por ainda existirem algumas lacunas nas possibilidades citadas. Por exemplo, o gênero neutro deve ter seu uso restrito a contextos em que o sujeito ao qual se refere é uma pessoa não binária, ou a proposta é que ele seja o novo “geral”, de forma que possa ser usado para se referir a coletivos de pessoas?

De forma geral, os casos de obras que optaram por utilizar linguagem neutra sofreram várias críticas no Brasil, em especial, pelos setores mais conservadores da sociedade. Ainda assim, há pessoas que celebram a inclusão.

**Figura 3** - Captura de tela de comentário através da rede social *Twitter*



. Fonte: *Twitter*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> MEUU acabei de descobrir que em Star Trek discovery tem uma personagem nb e que usa elu/delu e o melhor é que usaram elu/delu com ê Adira na dublagem e tem ate uma cena que ficam usando pronome neutro com elu pra elu se sentir confortavel 💜💜💜 eu amo essa serie. 19 out. 2021. Twitter: @SamWWilsoncap. Disponível em: <https://twitter.com/SamWWilsoncap/status/1450454370513006592>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

Captura de tela feito pelo autor

A reação mais imediata acontece pelas redes sociais por serem o local de uma resposta mais rápida e direta ao entretenimento. Mencionamos o exemplo da série *Star Trek: Discovery* nas figuras Figura 1 e Figura 1 em que a personagem Adira reivindica os pronomes they/them no idioma original e elu/delu na legenda para o português. A tradução foi celebrada por membros da comunidade LGBTQIAP+ (Figura 3), ao passo que houve muitas reações negativas, que iam de meros comentários em redes sociais às reclamações formais à Netflix através da plataforma Reclame Aqui: “a pessoa que faz essas legendas supôs que seria interessante incluir sua opinião política de internet no seu trabalho, e passou a incluir nas legendas, o termo político inventando ‘elu’”<sup>15</sup>, escreveu o usuário na plataforma.

É interessante destacar como o usuário classifica o pronome como um “termo político”, uma vez que, de fato, trata-se de uma questão política. No Brasil, a política tem sido uma ferramenta de apagamento de linguagens e culturas. Em um país em que se discutiu um projeto de lei para criminalizar o gênero *funk*<sup>16</sup>, originado nas favelas do Rio de Janeiro (situação a qual samba, capoeira e *rap* também já foram alvos), seria surpreendente que as tentativas de incluir gênero neutro também não fossem tomadas como alvo. Em 2021, um deputado do Distrito Federal<sup>17</sup> protocolou uma representação juntamente ao ministério público, pedindo a retirada da animação “Ridley Jones – A Guardiã do Museu” da plataforma Netflix, por estar abordando “ideologia de gênero” para crianças em idade pré-escolar através do uso de algumas palavras no gênero neutro como “todes” e “amigues” nas legendas e na dublagem.

Entretanto, as críticas não vêm apenas dos setores mais conservadores. Mesmo entre jovens e alguns membros da comunidade LGBTQIAP+, o gênero neutro

<sup>15</sup> RECLAME AQUI. *Star Trek Discovery* passou a ter legendas pobres e incorretas, nada profissional. **Reclame Aqui**, 2021. Disponível em: <[https://www.reclameaqui.com.br/netflix/star-trek-discovery-passou-a-ter-legendas-pobres-e-incorretas-nada-profiss\\_LZStNrmzrviKanjd/](https://www.reclameaqui.com.br/netflix/star-trek-discovery-passou-a-ter-legendas-pobres-e-incorretas-nada-profiss_LZStNrmzrviKanjd/)>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

<sup>16</sup> PROJETO de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. **G1**, 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

<sup>17</sup> METRÓPOLES. Distrital pede que Netflix exclua desenho porque personagem tem pais gays. **METRÓPOLES**, 2021. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/distrito-federal/distrital-pede-que-netflix-exclua-desenho-porque-personagem-tem-pais-gays>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

ainda não é aceito com facilidade. Podemos destacar a recepção da tradução para legendas na segunda temporada da série *Pose*, a qual nos aprofundaremos no próximo capítulo. Considerando a temática do enredo, entendemos que a obra se relaciona principalmente com jovens LGBTQIAP+, ainda assim é possível encontrar através do *Twitter*, por exemplo, diversos usuários descontentes quanto ao gênero neutro nas legendas.

#### 2.4 O socioleto *queer* ficcional

Na última seção, abordamos brevemente a representação do gênero neutro em obras ficcionais. Nesta seção, iremos expandir para o socioleto *queer* como um todo e depois nos aprofundaremos em uma em específico, que é nosso objeto de estudo. Traçar um paralelo das representações ficcionais de pessoas LGBTQIAP+ que sejam marcadas pela linguagem seria um processo muito moroso e não é o foco desta pesquisa. Sendo assim, nos dedicaremos a enumerar e discutir apenas alguns exemplos de obras audiovisuais, antes de focarmos na série *Pose*.

Nos Estados Unidos, como vimos anteriormente, o socioleto *queer* pode ser visto de forma integrada à própria cultura norte-americana, ainda que esta integração seja marcada por um forte apagamento de suas raízes. As representações LGBTQIAP+ no cinema e na televisão norte-americanas, geralmente, são pouco marcadas pela linguagem e já existem muitos clichês ainda muito frequentes. Grande parte das histórias partem de uma vivência LGBT extremamente trágica, ou são reservadas a coadjuvantes. Além disso, uma crítica válida e frequente a essas representações é que a grande maioria delas vêm de pontos de vista muito cisheteronormativos e embranquecidos.

Já no Brasil, como mencionamos na seção 35, a representação de personagens LGBTQIAP+ no audiovisual por muitos anos pôde ser resumida a personagens de caráter cômico. Isso pode ser facilmente observado nas produções audiovisuais, que por muitos anos, foram as de maior alcance no Brasil: as telenovelas. Por essas produções, já passaram diversos personagens, principalmente homens gays, retratados de forma extremamente estereotipada para servir de alívio

cômico. Além disso, os papéis nos enredos, sempre secundários, frequentemente estavam, de alguma forma, colocados em posição de submissão a algum outro personagem cisgênero heterossexual.

As características do socioleto *queer* nesses personagens em telenovelas se resumem ao aspecto fonético e comportamental, com as típicas entonações e forma “afetada” de pronunciar as palavras. Quanto a gírias e expressões, nos exemplos observados para a pesquisa, não foi percebido nenhuma expressão específica que remeta ao socioleto real, em alguns casos, bordões inventados para o personagem.

Essas representações caricatas em telenovelas, por muito tempo, contribuíram para a manutenção do preconceito no país, um efeito causado pela repetição de estereótipos de exclusão de identidades. A ativista e multiartista travesti Linn da Quebrada, nome artístico de Lina Pereira, ao comentar sobre seu papel na série “Segunda Chamada”, chamou o espaço televisivo de “campo friccional”, considerando a manutenção de pensamentos e visões através das repetições:

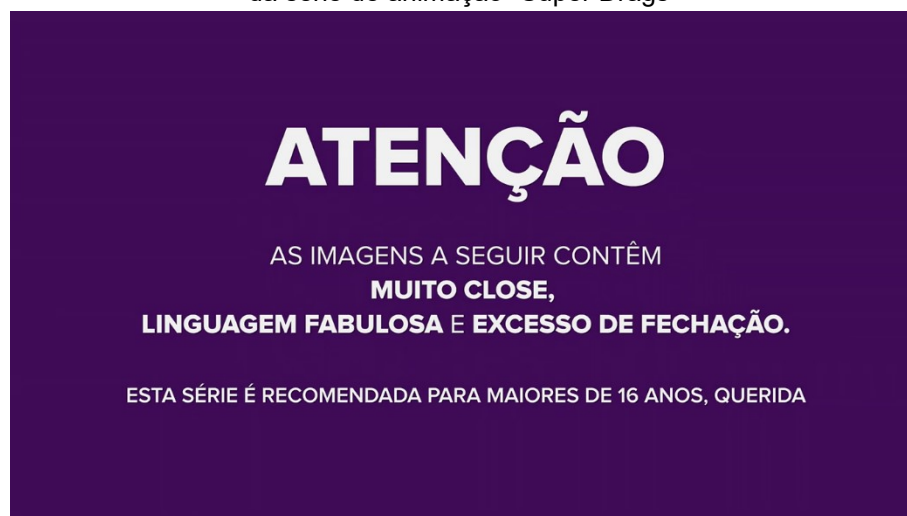
A televisão, ela gera muito essa ilusão da valorização, os corpos são valorizados e desvalorizados. Depende em qual programa você passa, travesti normalmente pertence a um outro tipo de programa, né? E me ver ali nesse campo ficcional e friccional que é a televisão, agora de uma certa forma parece que eu ganho o carimbo da artista. (QUEBRADA, 2019)

O papel da atriz reflete um pouco o novo momento da televisão e entretenimento do Brasil. A série “Segunda Chamada” foi exibida pela Rede Globo, a maior emissora do país, apresentando uma personagem travesti muito mais condizente com a realidade. Além disso, nota-se o fato de ser uma série e não uma telenovela, uma vez que estas perderam a força nos últimos anos. Ainda assim, podemos destacar a personagem Eli Miranda, interpretada pelo ator Silvero Pereira na telenovela “A Força do Querer” que, ainda que retratada com doses de humor, se parece bem menos com uma caricatura.

Fora do espaço da televisão, em 2018, foi lançada através da Netflix a série de animação brasileira “Super Drags”. A série narra as aventuras dos personagens Patrick, Donizete e Ralph, um trio de amigos que trabalha em uma loja de departamentos e se tornam três heroínas: *Lemon Chiffon*, *Scarlet Carmesim* e *Safira Cyan*, chamadas “Super Drags”, com a missão proteger o *highlight*, a “energia vital das gays”, da maléfica drag Lady Elza. A animação é voltada para o público adulto, e

há muitas piadas e referências ao universo LGBTQIAP+, além de uma enorme variedade de expressões do socioleto *queer*, como podemos ver na Figura 4. A representação do socioleto ainda segue várias características que foram discutidas na seção 23, o efeito buscado é humor, e o socioleto é colocado em contraste com a linguagem padrão. Porém, comparado a outras representações, existe uma aproximação muito maior com a realidade, aparecendo não somente no texto como no fato de *drag queens* comporem o time de dubladores.

**Figura 4** - Primeiro quadro do trailer da série de animação "Super Drags"



Fonte: Netflix (2019).  
Captura de tela feita pelo autor.

A animação foi distribuída internacionalmente, sendo dublada e legendada para a língua inglesa. Podemos destacar algumas traduções que exemplificam a aproximação deste socioleto no Brasil e nos EUA, e outras que remetem ao fenômeno da intraduzibilidade.

**Quadro 1** - Exemplo de tradução do socioleto no primeiro episódio de Super Drags

<b>Áudio no idioma original</b>	<b>Legenda em EN</b>
Toda <b>bicha</b> tem <i>highlight</i> . É o que torna elas especiais.	Every <b>queer</b> has highlight. It's what makes them special.
Para proteger essa energia do <i>highlight</i> , convoquei um número seleta de <b>pocs</b> .	To protect the <b>queers</b> and the highlights, I called a select group of <b>ladyboys</b> .

Fonte: O Autor.



No exemplo compilado no **Quadro 1** - Exemplo de tradução do socioleto no primeiro episódio de *Super Drags* Quadro 1, podemos observar como o tradutor se depara com a dificuldade de encontrar um termo aproximado no inglês para “bicha”, e acaba optando por “*queer*”. Se fôssemos nos atentar ao significado de ambas as palavras em seus devidos contextos, entendemos que *queer* é mais geral, enquanto “bicha” é mais específico. Na segunda linha, surge o termo “pocs”, gíria utilizada principalmente entre gays para se referir uns aos outros de forma afeminada. Nota-se que o tradutor optou por buscar o aspecto do feminino optando por “*ladyboys*”, porém ocorre um equívoco, uma vez que “*ladyboy*” é um termo de conotação sexual utilizado principalmente para se referir a mulheres transexuais asiáticas.

O socioleto *queer*, no cinema e na televisão norte-americanos, ocupa um espaço diferente em relação ao Brasil. De forma geral, as representações LGBTQIAP+ nessas obras seguem duas linhas: a comédia, ou o drama trágico. Não faltam exemplos de filmes e séries em que essas representações caem nesses clichês. Enquanto isso, a linguagem é, na maioria dos casos, normatizada, não tem um protagonismo nas histórias, ou então é reservada a um pequeno espaço exotizado, sendo restrita a apenas um personagem.

Por outro lado, como já discutimos anteriormente, o socioleto *queer* norte-americano é integrado à própria cultura popular. Muitas expressões provenientes do *ballroom* foram assimiladas no *mainstream*, como pode ser visto de forma mais evidente na música pop, por exemplo. Podemos citar a palavra “*work*”, que, no *Ballroom*, é utilizada para além do sentido literal de trabalho, mas relacionado à ideia de performance e de “arrasar” nos bailes, e está presente em diversas músicas *pop* como “*Work*”, da cantora *pop* Rihanna e “*Work Bitch*” da também cantora *pop* Britney Spears. Ou empréstimos mais óbvios, como a música “*Vogue*” da cantora Madonna, diretamente inspirada pelos *ballrooms*.

#### 2.4.1 A série *Pose*

E, então, finalmente, há a série *Pose*, que foi diretamente inspirada no documentário *Paris Is Burning*, e retrata a vivência de uma comunidade nos *Ballrooms*. A série teve sua estreia em 3 de junho de 2018 no canal de TV norte-

americano FX. Foi desenvolvida pelo produtor Ryan Murphy, já conhecido por seu trabalho em famosas séries de TV como *Glee*, *American Horror Story* e *American Crime Story*, em colaboração com Brad Falchuk e Steven Canals. Posteriormente, a série foi renovada para uma segunda temporada, tendo sua estreia em 9 de julho de 2019. No mesmo ano, a série foi renovada para sua terceira temporada, que estreou em 2 de maio de 2021 e teve seu último episódio em 6 de junho de 2021.

A recepção da série se manteve positiva durante suas 3 temporadas. No site agregador de críticas Rotten Tomatoes<sup>18</sup>, a série encerrou sua terceira temporada com um índice de aprovação de 100%, no site Metacritic<sup>19</sup>. A pontuação se encontra em 76 de 100 com base em 52 críticas. Além disso, a produção recebeu inúmeras indicações a prêmios, incluindo o Globo de Ouro de Melhor Série Dramática e Globo de Ouro de Melhor Ator em Série Dramática para o ator Billy Porter. Mais recentemente, a atriz MJ Rodriguez também teve seu trabalho reconhecido com uma indicação ao Emmy de melhor atriz em uma série dramática, sendo a primeira mulher trans a receber tal indicação<sup>20</sup>, e a primeira a vencer a mesma categoria no Globo de Ouro em 2022<sup>21</sup>.

O enredo de *Pose* é centrado em Nova York entre o final da década de 80 e início da década de 90, e acompanha uma comunidade afro-americana e latino-americana no centro da cidade com enfoque na cultura de *ballroom* desenvolvida no local, impulsionada por gays, mulheres trans negras e latinas. A série tem como protagonista Blanca, uma mulher trans recém diagnosticada com HIV, que decide fundar sua própria casa, chamando-a de *House of Evangelista* (Casa Evangelista) para abrigar jovens em situações de dificuldade e conquistar seu próprio espaço nos bailes. No episódio piloto, Blanca se junta a Damon, um dançarino sem teto e homossexual que acabou de ser expulso de sua família, e a Angel, uma mulher trans

<sup>18</sup> POSE: SEASON 3 (2021). **Rotten Tomatoes**, 2021. Disponível em: <<https://www.rottentomatoes.com/tv/pose/s03>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

<sup>19</sup> POSE. **METACRITIC**. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/tv/pose>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

<sup>20</sup>ATRIZ Michaela Jaé fez história no Emmy Awards 2021. **VOGUE**, 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2021/09/atriz-michaela-jae-fez-historia-no-emmy-awards-2021.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

<sup>21</sup> MJ Rodriguez é 1ª atriz trans a ganhar Globo de Ouro: "Porta que se abre". **MARIE CLAIRE**, 2022. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/01/mj-rodriguez-e-1-atriz-trans-ganhar-globo-de-ouro-porta-que-se-abre.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

que frequenta os bailes e se sustenta trabalhando como prostituta nas docas da cidade e, posteriormente, se envolve romanticamente com um de seus clientes.

A representação LGBTQIAP+, nesta obra, diverge dos clichês convencionais. Os aspectos que levam a isso vão desde as características do enredo à escolha do elenco, uma vez que a maior parte das atrizes são mulheres trans, sendo o maior elenco trans da história da televisão<sup>22</sup>. Quanto ao enredo, a história se enquadra no gênero drama, com pequenas doses de humor. Em alguns momentos, também pode ser notado um tom quase documental, à medida que alguns acontecimentos e contextos sociopolíticos da época retratada são mostrados em tela. Os dramas vividos pelos personagens se aproximam muito de histórias reais, e são retratados de forma plural, entendendo que a comunidade LGBTQIAP+ também é formada por indivíduos, cada qual com sua própria vivência.

Quanto à linguagem, a presença do socioleto pode ser observada em vários momentos da produção, até mesmo na própria abertura, a qual contém a sequência de expressões “*The Category Is... Live... Work... Pose!*” (*Pose*, 2018-2021). Tendo o documentário *Paris Is Burning* como principal inspiração, há uma facilidade em reconhecer várias das expressões proferidas pelos entrevistados no documentário. Além disso, é possível notar o aspecto fonético, relacionado não somente à questão identitária sexual e de gênero do socioleto, mas também circunscrita por um contexto temporal e geográfico: a periferia de Nova York nos anos 80.

A maior aproximação com o socioleto real diferencia essa representação da maioria dos socioletos literários e ficcionais, em que não podemos tomar a representação como autêntica, pois fidelidade não é a principal prioridade da representação. Entretanto, neste caso, podemos afirmar que a fidelidade assume um maior protagonismo na representação. Além disso, um aspecto fundamental para a não autenticidade dos socioletos literários e ficcionais, de acordo com Lane-Mercier (1997 *apud* SILVA JÚNIOR, 2021), é que eles são colocados em enredos em uma ótica de comparação a uma outra linguagem considerada neutra, e assim tidos como o “diferente”, o “estrangeiro” na história. Ao passo que, em *Pose*, essa linguagem é

---

<sup>22</sup> ANDREEVA, N. FX's 'Pose': Ryan Murphy Sets Largest Transgender Cast Ever For Scripted Series. **DEADLINE**, 2017. Disponível em: <<https://deadline.com/2017/10/pose-ryan-murphy-transgender-cast-fx-series-1202194718/>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

utilizada por quase todos os protagonistas, enquanto o estrangeiro é o neutro, o normativo, representado pelo personagem Stan, um homem branco cisgênero heterossexual que se envolve romanticamente com a personagem Angel e representa o contraste entre os universos.

Ainda assim, deve-se ter cautela ao tomar essa representação como autêntica. Ainda que a fidelidade tenha uma maior relevância, há uma dosagem nos marcadores socioletais para “garantir que nem a inteligibilidade nem a legibilidade dos diálogos estejam impedidas” (LANE-MERCIER 1997 *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 54, tradução de Nilfan Silva Júnior). A presença do personagem Stan também assume responsabilidade sobre essa garantia, visto que, ao mesmo que assume seu papel de estrangeiro, ele serve como um representante do espectador, que não está familiarizado com aquele universo. A garantia de inteligibilidade e legibilidade acaba por se tornar uma prioridade também na tradução, a qual iremos discutir a seguir no Capítulo 3.

### Capítulo 3. A TRADUÇÃO DO SOCIOLETO *QUEER* NA SÉRIE *POSE*

O presente capítulo se dedica a analisar traduções em cenas de dois episódios da série *Pose* sob a ótica de tradução de socioletos com objetivo de averiguar qual seria a percepção dos espectadores acerca das identidades representadas em tela a partir dessas traduções. O capítulo é dividido em duas seções: na primeira, analisaremos cenas do primeiro episódio da primeira temporada com foco em termos e expressões; na segunda, analisaremos cenas do primeiro episódio da segunda temporada, com foco nas traduções que se utilizaram do gênero neutro.

#### 3.1 Análise de traduções no episódio piloto (T1E1<sup>23</sup>)

A Análise do primeiro episódio se divide em dois tópicos, no primeiro discutiremos a relação entre o real e a imitação a partir de um termo do socioleto partindo da primeira cena do episódio, a segunda discutiremos a tradução de um mesmo termo em duas cenas diferentes.

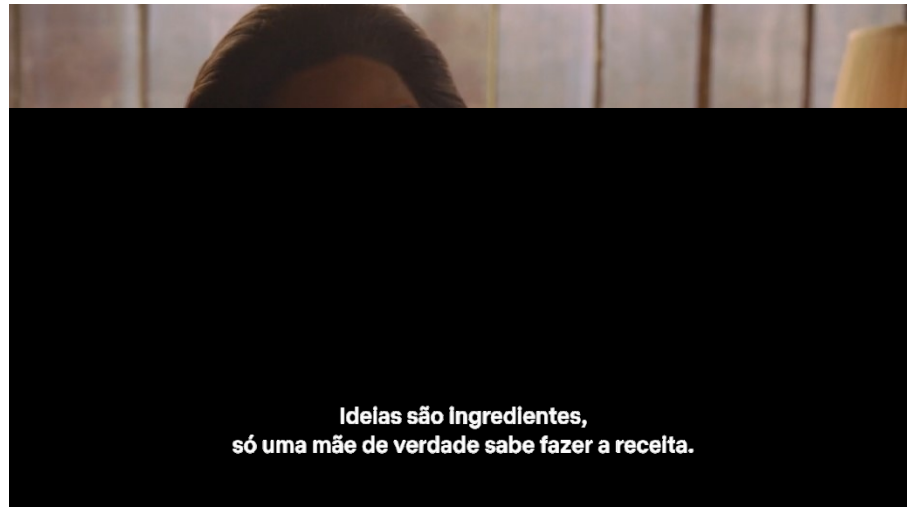
##### 3.1.1 *Realness*: A relação real x imitação

Primeiramente, selecionamos a primeira cena do episódio. Estão na cena a protagonista, Blanca, Elektra, a “mãe” da “Casa *Abundance*” (House Of Abundance), e os demais membros da casa. Elektra relata que a Casa *Abundance* foi uma das maiores competidoras nos bailes por muitos anos, mas que recentemente havia sido superada por outra Casa e que por isso deveriam pensar em uma categoria para o próximo baile. Blanca sugere que desfilem na categoria realeza, Elektra debocha da ideia, mas em seguida sugere que desfilem como “A Real Casa *Abundance*” (The Royal House of Abundance). Blanca então questiona qual seria a diferença e reclama de estarem copiando suas ideias.

---

<sup>23</sup> Sigla para “Temporada 1, Episódio 1”.

**Figura 5** - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.  
Captura de tela feita pelo autor

**Quadro 2** - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 5

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
Ideas are ingredients. Only a <b>real</b> mother knows how to prepare them.	Ideias são ingredientes, só uma mãe <b>de verdade</b> sabe fazer a receita.

Fonte: o autor.

**Figura 6** - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.  
Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 3** - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 6

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
<b>Real.</b> You hear that, <b>cross-dresser</b> ?	<b>De verdade.</b> Ouviu isso, <b>travesti</b> ?

Fonte: o autor (negrito nosso).

A palavra “*real*” está circunscrita por um contexto extraverbal específico. As duas mulheres trans competem nos *ballrooms*, e o “ser real” é parte essencial dessa vivência: primeiro pela própria atividade dos desfiles nos bailes, uma vez que as vestimentas e a performance nos bailes visam imitar com o máximo de precisão a identidade sugerida em cada categoria; e, em um segundo plano, reside a própria realidade da vivência trans, na qual as mulheres querem e necessitam ser reconhecidas enquanto mulheres reais. Esses sentidos ficam evidentes através de aspectos como a entonação e a expressão corporal de Electra, que, no momento em que pronuncia a palavra, inclina o ombro para frente.

A relação entre o ser real e a vivência trans tem continuidade na linha seguinte, quando a personagem Candy, em concordância com Elektra, repete “*real*” em tom debochado, e se refere a Blanca como “*crossdresser*”. A relação do “*real*” com a ofensa “*crossdresser*” revela a intenção da personagem em diminuir Blanca, se referindo a ela como “menos mulher”, como uma mera imitação. A tradução de *crossdresser* por “travesti” na legenda em português produz uma incompatibilidade entre essas identidades, ainda que seus significados possam ser aproximados e relacionados em alguns contextos. Como vimos anteriormente, o termo travesti se refere a uma identidade de gênero e é usado apenas no Brasil como uma forma de resistência e empoderamento, depois daquele termo ter sido objeto de reapropriação e destituído de sua conotação pejorativa anterior (como sinônimo de uma injúria próxima ao campo semântico de “traveco”, por exemplo). Não faria sentido que, no português brasileiro, o termo fosse utilizado como uma ofensa entre duas mulheres trans.

A tradução do termo “*crossdresser*” em inglês (vocalizado no áudio original) por “travesti” em português, na versão brasileira legendada, sugere ao espectador que a identidade de gênero de Blanca seja a de uma travesti. Além disso, a dimensão ofensiva que o termo “*crossdresser*” possui em inglês, a qual é, inclusive, explicitada pela entonação agressiva da fala de Candy, é completamente obliterada na legenda em português pela utilização de um termo genérico e descritivo destituído de agressividade. Também é válido considerar que no contexto histórico e geográfico da Nova York dos anos 80, em particular, e muito menos nos Estados Unidos, em geral, o termo travesti não se encontrava sob os holofotes como ocorre hoje.

Essa relação que estamos estabelecendo entre o real e a imitação nessa cena continua sendo desenvolvida algumas cenas à frente, quando a Casa *Abundance* faz sua entrada no baile. Ao visualizar as vestimentas, o personagem Pray Tell, responsável por anunciar as categorias e notas no baile, utiliza-se da expressão *realness*, como pode ser visto no trecho a seguir:

**Figura 7** - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.

Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 4** - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 7

Áudio no idioma original em EN	Legenda em PT-BR
We're giving <b>realness</b> , we're giving capes...	Temos <b>autenticidade</b> , temos capas...

Fonte: o autor (negrito nosso).

Como mencionamos na seção 2.1, o termo *realness* se refere à capacidade de o competidor simular com exatidão o que a categoria demanda, no caso desta cena na qual o tema do desfile é a realeza. Mas, mais do que isso, podemos entender essa cena como a "demonstração artística do que Butler teorizou como a performatividade identitária, principalmente a de gênero" (SANTOS, 2018, p. 40). Como vemos na Figura 7, o personagem Lemar, um homem gay, não só está vestido como um rei, como também encarna o padrão de masculinidade da realeza de forma a "apagar" de sua performance qualquer traço que demonstre algum grau de desvio de gênero ou sexualidade daquilo que consta como aceitável dentro da sociedade heteronormativa" (SANTOS, 2018, p. 40).



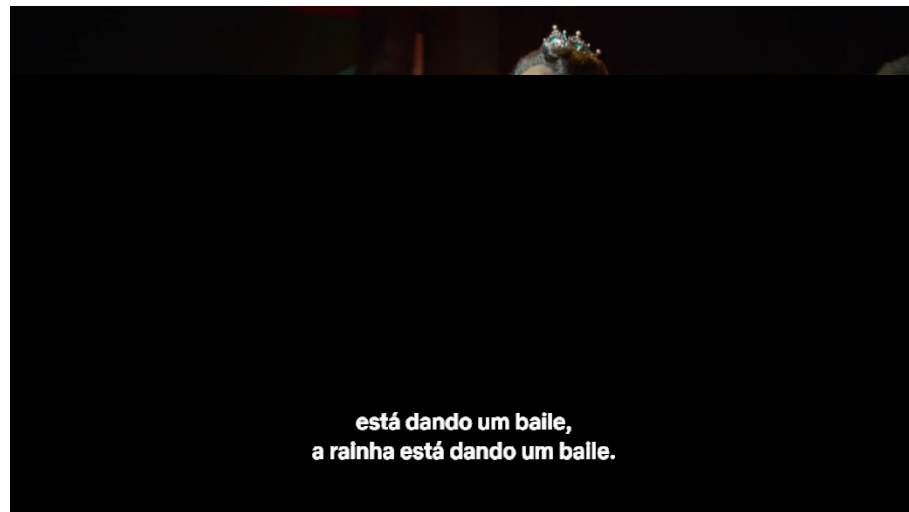
A tradução literal do termo *realness* no áudio original em inglês por “autenticidade” na legenda em português não é capaz de abarcar todo o seu sentido, já que a tradução produz um efeito restritivo, reduzindo o seu sentido a uma simples questão de aparência. No contexto dos ballrooms nova iorquinos, o termo *realness* se refere, como vimos anteriormente, a “um disfarce tragicômico do abismo entre o que está a ser emulado e o que está ausente (nomeadamente justiça racial, igualdade e segurança)” (FAYE, 2016, tradução nossa). Quando não há equivalentes no socioleto *queer* em português, são, muitas vezes, utilizados estrangeirismos, cuja presença frequente no processo de transnacionalização da cultura do *ballroom* revela o controle estrito exercido pelo movimento norte-americano sobre o brasileiro. Por outro lado, o termo “autenticidade” utilizado na legenda em português não possui esse sentido técnico do termo *realness* em inglês.

Não se pode deixar de considerar, é claro, o contexto de uma tradução audiovisual em uma das plataformas de *streaming* com o maior número de assinantes do país. De forma que, estrangeirismos podem tornar a obra inteligível para espectadores não familiarizados com o universo, e objetivo de uma tradução nesse contexto é tornar a obra acessível mesmo para esses. Podemos nos perguntar, porém, se a imersão na história, sem traduções demasiadamente explicativas já não é suficiente para o espectador.

### 3.1.2 A relação de identidades com o termo *queen*

Na mesma cena, durante a entrada de Elektra, Pray Tell se refere à mesma como *queen* (rainha) repetidas vezes, enquanto a personagem caminha trajada como uma rainha. Iremos comparar a outras aparições dessa palavra, como as que aparecem nos dois quadros a seguir:

**Figura 8** - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de *Pose*



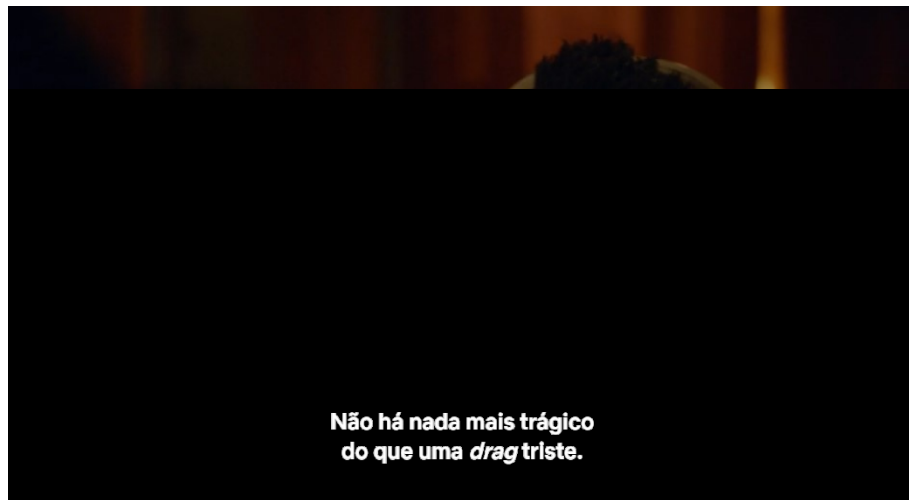
Fonte: Netflix.  
Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 5** - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 8

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
the <b>queen</b> , the <b>queen</b> is giving a ball	está dando um baile, a <b>rainha</b> está dando um baile.

Fonte: o autor (negrito nosso).

**Figura 9** - Frame do primeiro episódio da primeira temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.  
Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 6** - Comparação original e legenda do diálogo da Figura 9

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
There is nothing more tragic than a sad <b>queen</b> .	Não há nada mais trágico do que uma <b>drag</b> triste.

Fonte: o autor (negrito nosso).

No contexto dos bailes, é comum que os competidores sejam referidos como reis e rainhas. Nas cenas apresentadas nas figuras 8 e 9, combinadas aos quadros 5 e 6, vemos a mesma palavra *queen* no áudio em inglês introduzida em contextos diferentes e traduzida na legenda em português de formas diferentes. Na primeira cena (figura 8), Elektra é chamada de *queen* por estar vestida como uma rainha, de forma que o contexto permite o entendimento do sentido literal da palavra.

Na segunda cena (figura 9), Pray Tell se dirige a Blanca como uma rainha. Por meio desse segundo sentido elogioso de *queen*, ele a incentiva, por um lado, a não ficar triste e, por outro, retoma um termo comumente utilizado para designar todos os competidores de forma positiva. Assim, entendemos que o contexto da segunda cena fornece informações suficientes para que o espectador não se apegue ao significado literal da palavra, mas perceba os deslocamentos de sentido no segundo emprego da mesma palavra. O que vemos nas traduções das legendas em português é que, na segunda cena, a mesma palavra foi traduzida de forma diferente, o que nos fornece alguns questionamentos.

Há um equívoco na tradução de *queen* por *drag*, empregada como estrangeirismo na legenda em português. Como vimos anteriormente, Drag Queens são uma forma de expressão artística por meio da qual artistas encarnam uma *persona* e se utilizam de estereótipos de gênero exagerados. No entanto, não há nenhuma personagem no enredo que seja de fato uma drag queen. Portanto, a tradução em português impacta diretamente na representação do drama central da personagem, apresentada como uma mulher trans que luta para ser vista e reconhecida enquanto mulher. Já as drag queens não demandam esse mesmo reconhecimento. A tradução em português induz o espectador a associar o dilema de vida de uma mulher trans que busca o reconhecimento social da sua identidade de gênero à forma de expressão de uma drag queen, deslocando a questão da identidade de gênero a uma dimensão estética.

Indiretamente, a confusão entre identidade de gênero trans e a expressão artística de uma drag queen revela uma abertura para que se esvazie a própria noção de identidade. Drag queens "ficam montadas" (se fantasiam) no momento específico do trabalho e da performance, enquanto que a identidade de gênero reside no

contexto mais amplo da existência, independentemente de ela se dar dentro ou fora dos bailes - nesse sentido, a “performance” nunca acaba.

**Figura 10** - Frame do segundo episódio da primeira temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.

Captura de tela feita pelo autor.

Além disso, devemos considerar como um fator que pesa no equívoco a própria coesão narrativa do enredo. Para isso, podemos pegar o exemplo de uma cena do segundo episódio (Figura 10), no qual Blanca e sua amiga se dirigem a um bar gay da cidade e são expulsas do local. Durante a expulsão, as personagens são confundidas com drag queens, ao que Blanca responde prontamente: “não somos drags”. Nesse sentido, a legenda comete o mesmo equívoco, permeado de preconceito social, que os frequentadores do bar gay representados na própria série.

### 3.2 Análise de traduções no episódio “*Acting Up*” (T2E1<sup>24</sup>)

Para este episódio, focaremos em discutir o uso do gênero neutro nas traduções. Durante esse estudo, não foi identificado o uso do gênero neutro em legendas dos episódios da primeira temporada, apenas a partir da segunda, relatos de usuários em redes sociais corroboram com essa observação. Na tradução audiovisual de narrativas seriadas, é comum que sejam observadas essas diferenças

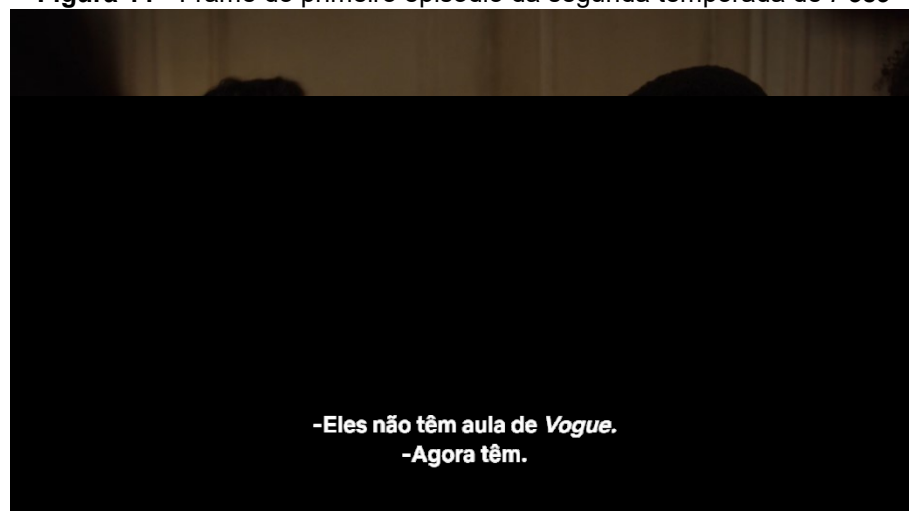
<sup>24</sup> Sigla para “Temporada 2, Episódio 1”.

nas traduções de uma temporada para outra, uma vez que em muitos casos os episódios são distribuídos entre profissionais diferentes.

O gênero neutro aparece em várias traduções durante o episódio, das quais foram observadas sete ocorrências do pronome “els”, incluindo variações como “aqueles”. No áudio original em inglês, observamos que em nenhum momento foi utilizado uma forma neutra, além das que já existem nas configurações próprias da língua inglesa. Todas as ocorrências do pronome *they* são de seu uso hegemônico como 3ª pessoa do plural.

Dessas ocorrências, selecionamos duas cenas que compartilham de um problema recorrente. A primeira cena se passa durante um jantar na casa de Blanca com os outros membros da Casa Evangelista (*House of Evangelista*). Após o sucesso da canção *Vogue* da cantora Madonna nos anos 90, Blanca insiste que haverá um holofote direcionado à esta comunidade onde o *voguing* se desenvolveu, e por isso convence uma escola de dança a incluir aulas de *voguing* entre as modalidades ofertadas. Blanca inscreve Damon como professor na escola e ao contar a novidade informa que a turma já teria seis inscritos, como podemos ver no trecho a seguir:

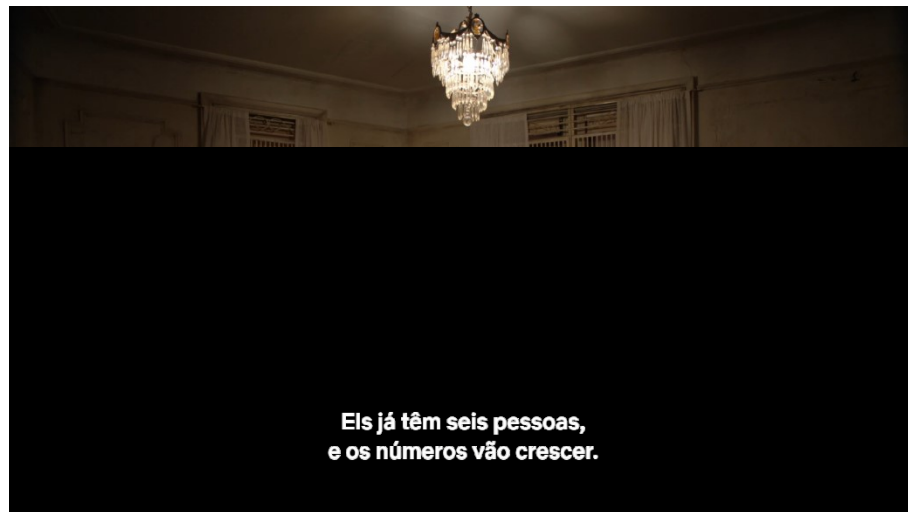
**Figura 11** - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.

Captura de tela feita pelo autor.

**Figura 12** - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.  
Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 7** - Comparação original e legenda do diálogo das figuras Figura 11 e Figura 12

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
- <b>They</b> don't have a Voguing class. -Well, they do now.	- <b>Eles</b> não têm aula de <i>Vogue</i> . -Agora têm.
<b>They</b> got six people already and the numbers are going to grow	- <b>Els</b> já têm seis pessoas, e os números vão crescer

Fonte: o autor (negrito nosso).

No diálogo das figuras Figura 11 e Figura 12, vemos o pronome *they* no áudio em inglês sendo utilizado para se referir à administração da escola a qual Blanca convenceu a incluir aulas de *voguing*. Nas legendas em português, vemos que o pronome foi traduzido de forma diferente nas duas linhas de legenda: na primeira, para “eles”; e na segunda, para “els”.

Em primeiro lugar, podemos problematizar a própria grafia do pronome, que omite a última vogal como uma forma de neutralidade. Apesar de nenhuma das formas de neutralidade de gênero na língua portuguesa tenha sido de fato dicionarizada, como vimos anteriormente, vemos que “els” não coincide com as propostas mais aceitas até o momento, tampouco é a forma mais utilizada. Além disso, em comparação com as demais propostas que mencionamos na seção 2.3, essa grafia não estabelece de fato um novo pronome que corresponda a um gênero neutro, uma vez que ausência da última vogal sugere um espaço em branco, a ser preenchido por “e” ou “a”. Também podemos observar a cacofonia da pronúncia dessa forma, pois vai de encontro a algumas convenções da língua portuguesa ao estabelecer as

consoantes “l” e “s” seguidas em uma mesma palavra, se pegarmos de exemplo a palavra “pastel” tem seu plural em “pastéis” ao invés de “pastels”.

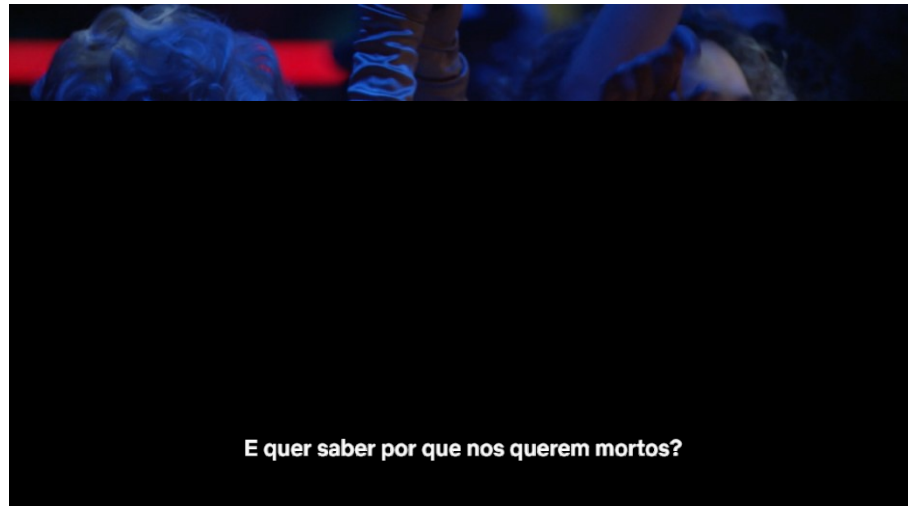
Em segundo lugar, vemos que o uso na legenda não parece ser padronizado, pois em duas linhas de legenda em que o pronome possui o mesmo referente, a forma neutra foi usada em apenas uma. A inconstância somada a cacofonia e a peculiaridade dessa forma permitem que ela seja facilmente confundida com um mero erro de ortografia nas legendas.

Por fim, entendemos que o uso do gênero neutro nas legendas de *Pose* resulta em uma adição de uma variedade que não estava presente no “texto” original por não haver uma “equivalência” de sentidos estabelecida entre o gênero neutro encontrado em “*they*” e as propostas para a língua portuguesa (“*elu/delu*”, “*ile/dile*”, etc.). Isso se dá por que ao contrário do que foi estabelecido como pronome neutro na língua inglesa, em que o pronome “*they*” já existia como uma forma única para a terceira pessoa do plural, a língua portuguesa necessitou da formação de um novo pronome. Nesse sentido, retomamos a dúvida que chegamos no fim da seção 2.3, a criação de um pronome neutro estabelece um terceiro gênero à língua portuguesa, e nesse sentido deve ser utilizado como referência a pessoas que se identificam nesse gênero, ou devemos entender o neutro como o geral?

Independente da resposta, as legendas em português estabelecem uma discussão sobre gênero inexistente no material original, até mesmo pelo contexto sócio-histórico do enredo, uma vez que entre os anos 80 e 90, as discussões sobre gênero e sexualidade ainda estavam muito distantes da possibilidade de agregar um gênero neutro a linguagem. Além disso, vale retomar o dilema de vida dessas personagens enquanto mulheres trans que buscam o reconhecimento social de suas identidades de gênero enquanto mulheres. Ao contrário de algumas discussões atuais que buscam se desagregar dos padrões de gênero, do que é tido como homem e como mulher, essas personagens vivem sob a real necessidade de serem lidas enquanto mulheres. Essa necessidade se dá não somente por uma questão identitária individual, mas por uma questão de sobrevivência, uma vez que esse reconhecimento social é essencial para que possam viver entre a sociedade sem sofrer violência e com a garantia de uma mínima dignidade.

Essa refração das identidades através da tradução se dá também de outras formas e em relação a outros personagens, como vemos nas cenas a seguir:

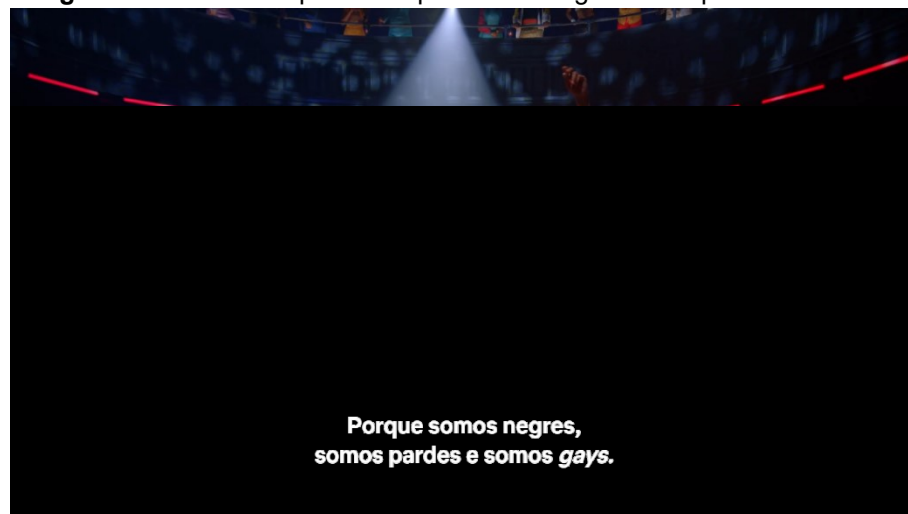
**Figura 13** - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.

Captura de tela feita pelo autor.

**Figura 14** - Frame do primeiro episódio da segunda temporada de *Pose*



Fonte: Netflix.

Captura de tela feita pelo autor.

**Quadro 8** - Comparação original e legenda do diálogo das figuras Figura 13 e Figura 14

<b>Áudio no idioma original em EN</b>	<b>Legenda em PT-BR</b>
And you want to know why they want us <b>dead</b> ?	E quer saber por que nos querem <b>mortos</b> ?
Because we're <b>black</b> and we're <b>brown</b> and we're <b>queer</b> .	Porque somos <b>negres</b> , somos pardes e somos <b>gays</b> .

Fonte: o autor (negrito nosso).



Novamente pode ser vista uma divergência na tradução nas legendas, uma vez que “mortos” na primeira linha de legenda possui o mesmo referente de “negres” e “pardes” na segunda linha, de forma que caso a concordância tivesse sido seguida corretamente em relação ao gênero neutro, a primeira tradução deveria ter sido “mortes”. A situação dessa cena conta com um agravante na segunda linha, em que a palavra *queer* no áudio original em inglês foi traduzida para gays em português.

Como já discutimos anteriormente, a palavra *queer* é de sentido amplo, sendo utilizada como uma forma mais genérica de se referir a identidades LGBTQIAP+. Quanto à palavra *gay*, observamos que a mesma foi grafada em itálico, mesmo não sendo um estrangeirismo pois consta em dicionários de língua portuguesa. Também vale ressaltar que, ainda que os dicionários tragam seu significado como sinônimo de homossexual, que pode ser usado para homens e mulheres, na fala dificilmente se utiliza *gay* para se referir a mulheres. Na verdade, ativistas como Lela Gomes destacam a importância da divisão para reafirmar a visibilidade do movimento lésbico, afirmando que “as próprias lésbicas invisibilizam a potência da palavra, pois muitas acham que o que as define é uma palavra que, na verdade, diz respeito a homens que se relacionam com homens” (GOMES, 2020).

Nesse sentido, a tradução para gays acaba por ser restritiva em relação ao texto original, e reforça o equívoco na concordância de gênero, uma vez que sugere de forma implícita que o personagem se refere a homens gays, tornando o uso do gênero neutro incoerente. A incoerência na tradução é reforçada na medida em que, durante a fala, são visualizados através dos enquadramentos diversas pessoas que integram aquela comunidade, incluindo tanto homens quanto mulheres. Além disso, a comunidade do Ballroom, a qual o personagem se refere ao dizer “*we’re queer*”, é não só composta, mas principalmente protagonizada por mulheres trans. Assim, a tradução por “gays” exerce uma espécie de apagamento sobre esse protagonismo, que já pode ser visto em outros aspectos do movimento LGBT, como o fato da parada LGBT ter sido chamada de parada gay por muitos anos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objeto deste trabalho foi averiguar a percepção dos espectadores acerca das identidades LGBTQIAP+ representadas na série *Pose* a partir da tradução do socioleto presente no enredo. Com isso, a pesquisa propõe contribuições aos Estudos da Tradução de variedades linguísticas, bem como aos, ainda restritos no Brasil, estudos da tradução *queer*.

Para tanto, foram utilizadas as teorias sobre interação discursiva, enunciado e contexto extraverbal de Volóchinov (2019); e a discussão sobre socioletos literários e tradução de socioletos de Lane-Mercier. A primeira teoria permitiu compreender a estratificação da linguagem, de forma que pudemos entender como a palavra não pode ser separada de seu contexto extraverbal ao estar circunscrita por uma interação discursiva. A partir desta, a segunda teoria permitiu enquadrar a linguagem observada no objeto de estudo na categoria de socioleto e também compreender os processos de ficcionalização e tradução desses e outros socioletos. Através dessa compreensão, propõe-se o conceito de socioleto ficcional (que não deve ser confundido com socioleto fictício, ou inventado, em vez do conceito de socioleto literário proposto por Lane-Mercier, de forma a abarcar outros meios pelos quais é possível ficcionalizar socioletos. Tendo a variedade linguística sido classificada como socioleto, também foi possível propor a nomeação socioleto *queer*, entendendo os processos de identificação que resultaram na ressignificação da palavra, antes tida como injúria, e a possibilidade de manter o estrangeirismo, que já ocorre em outros assuntos relacionados como a teoria *queer* e a própria tradução *queer*.

Também foi traçado um breve paralelo histórico da cultura *queer*, do surgimento e desenvolvimento da sua variedade linguística e das representações ficcionais até a série *Pose*, nosso objeto de estudo. A partir das análises, foi observado que os equívocos nas traduções induzem relações de identidade que não condizem com o material no idioma original, tampouco com o que é visto na realidade.

Através da primeira análise, vimos algumas expressões que estabelecem uma relação entre o real e a imitação. Observamos que os equívocos na tradução afetam diretamente essa relação, que é um reflexo da vivência trans das personagens, afetando, conseqüentemente, o próprio entendimento do espectador a respeito

dessas identidades. A transgeneridade vai além de uma mera emulação de comportamentos tidos como masculinos e femininos, sendo um meio pelo qual indivíduos reconhecem a si mesmos para além desses padrões comportamentais. Assim, seguindo os riscos da tradução de socioletos propostos por Lane-Mercier, a tradução cai no risco da perda de sentido, uma vez que essas relações construídas no “texto” fonte são perdidas.

Na segunda etapa da análise, em que nos focamos nas traduções que utilizaram gênero neutro através dos vários neologismos discutidos na seção 2.3, nós nos deparamos com a adição de uma discussão de gênero inexistente no material original. A língua inglesa já é por padrão pouco demarcada por gênero em comparação com a língua portuguesa, de forma que as palavras que foram traduzidas utilizando-se o gênero neutro, em inglês, não estabelecem nenhuma discussão sobre gênero. Sendo assim, o uso do gênero neutro na legenda, por um lado, se enquadra como um conservadorismo em relação ao material original na tentativa de neutralizar o gênero de palavras que, no português, são marcadas por gênero e, por outro lado, cai na adição de um elemento não presente no “texto” fonte. Reconhece-se esse movimento como uma tentativa inclusiva de utilizar a tradução para legendas de uma série que trata, tão fortemente, de temas relacionados ao movimento LGBTQIAP+, e como plataforma para trazer a discussão de gênero neutro à normalidade. Entretanto, o fato de não haver um consenso, e que as escolhas tradutórias tampouco se aproximam do que se tem mais aceito até o momento entre as pessoas adeptas dessa linguagem, resultam em incoerências que complicam uma discussão que, por si só, já é suficientemente complexa.

Para futuros estudos, pode ser relevante levantar outras obras, em que os processos discutidos neste trabalho possam ser diferentes, ou mesmo para fins de comparação, verificar se a obra analisada foi retraduzida na nova plataforma de *streaming Star+*. Este trabalho se propôs a contribuir com a visibilidade dos estudos *queer* dentro dos Estudos da Linguagem, em geral, e dos Estudos da Tradução.

## REFERÊNCIAS

- A TRADUÇÃO QUEER: TEORIA, HISTÓRIA E PRÁXIS. **CASA GUILHERME DE ALMEIDA Centro de Estudos de Tradução Literária**, 2020. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/programacao/ver-programacao.php?idprogramacao=1167&iddata=4539>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2022.
- ATRIZ Michaela Jaé fez história no Emmy Awards 2021. **VOGUE**, 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2021/09/atriz-michaela-jae-fez-historia-no-emmy-awards-2021.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.
- AZEVEDO, M. M. Monteiro Lobato e por quem os sinos dobram: a tradução de um dialeto literário. **Revista de Letras**, Fortaleza, Jan./Dez. 2000. 70-75.
- BAER, B. J.; KAINDL, K. **Queering Translation, Translating the Queer**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- BBC NEWS BRASIL. Intersexual: 'Agora sei por que não menstruo', diz jovem sobre descoberta e aceitação. **BBC News Brasil**, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47250834>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.
- BRAGA JUNIOR, S. J. L. **O Jargão LGBTQ em Rupaul's Drag race traduzido e legendado por fãs: um estudo baseado em corpus**. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE. 2020.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAPARICA, M. Vamos usar “E” para o gênero neutro? **Lado Bi | Cultura e cidadania LGBT na real e com local**, 2016. Disponível em: <<http://ladobi.com.br/2016/06/genero-neutro-portugues/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2022.
- CARVALHO, C. A. D. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. PUC-RJ. Rio de Janeiro, p. 160. 2005.
- CARVALHO, D. **Sobre gênero e a invenção de um pronome não-binário**. Universidade Federal da Bahia/CNPq. [S.l.], p. 29. 2021.
- DAHU, N. O que é o quê? **Além da Cadeira - Inclusão e Diversidade**, 2021. Disponível em: <<https://www.alemdacadeira.com.br/post/o-que-e-o-que>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.
- FAYE, S. Looking at Paris Is Burning 30 years after its release. **DAZED**, 2016. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32530/1/looking-at-paris-is-burning-25-years-after-its-release>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2022.

FERREIRA, V.; SACRAMENTO, I. Movimento LGBT no Brasil: violências, memórias e lutas. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, Abr./Jun. 2019. ISSN 1981-6278.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, 02 de Janeiro 2012. 01-19.

GAMBIER, Y. Screen Transadaptation: Perception and Reception. **The Translator**, Manchester, v. 9, n. 2, p. 171-189, 2003.

GOMES, L. Mulher gay, não. Eu sou lésbica! **CLAUDIA**, 2020. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/sua-vida/mulher-gay-nao-eu-sou-lesbica/>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

HALL, J. Tracing the history of the word ‘queer’. **DAZED**, Londres, 28 de Julho 2016. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32213/1/tracing-the-history-of-the-word-queer>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

ISTOÉ DINHEIRO. Instagram adiciona opção para mostrar pronomes no perfil. **ISTOÉ DINHEIRO**, 2021. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/instagram-adiciona-opcao-para-mostrar-pronomes-no-perfil/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

JESUS, J. G. D. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2ª. ed. Brasília: Ser-Tão - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade, 2012. Disponível em: <<https://www.sertao.ufg.br/n/42117-orientacoes-sobre-identidade-de-genero-conceitos-e-terminos>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2022.

LEAL, C. M. PORQUE JUDY GARLAND É TÃO IMPORTANTE PARA OS GAYS? **Cinema Clássico**, 2016. Disponível em: <<https://cinemaclassico.com/curiosidades/judy-garland-importante-para-gays/>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2022.

LEWIS, E. S. “This is My Girlfriend Linda” Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. In **Other Words. The Journal for Literary Translators**, Norwich, n. 36, p. 1-23, 2010.

MENEGASSI, R. J.; CAVALCANTI, R. D. S. D. M. Conceitos axiológicos Bakhtinianos em propaganda impressa. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, 57, 2013. 433-449. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/5133>>. Acesso em: 06 de Outubro de 2021.

METRÓPOLES. Distrital pede que Netflix exclua desenho porque personagem tem pais gays. **METRÓPOLES**, 2021. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/distrito-federal/distrital-pede-que-netflix-exclua-desenho-porque-personagem-tem-pais-gays>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

MEUU acabei de descobrir que em Star Trek discovery tem uma personagem nb e que usa elu/delu e o melhor é que usaram elu/delu com ê Adira na dublagem e tem até uma cena que ficam usando pronome neutro com elu pra elu se sentir confortável

♥♥♥♥ eu amo essa serie. 19 out. 2021. Twitter: @SamWWilsoncap. Disponível em: <https://twitter.com/SamWWilsoncap/status/1450454370513006592>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

MJ Rodriguez é 1ª atriz trans a ganhar Globo de Ouro: "Porta que se abre". **MARIE CLAIRE**, 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/01/mj-rodriguez-e-1-atriz-trans-ganhar-globo-de-ouro-porta-que-se-abre.html>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

NASCIMENTO, V. M. D. S.; MARIANO, N. A.; SANTOS, C. B. D. Dialeto pajubá: marca identitária da comunidade LGBTQIA+. **Grau Zero — Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas, v. 9, n. 2, p. 67-95, Dezembro 2021.

PARIS Is Burning. Direção: Jennie Livingston. Produção: Richard Dooley; Nigel Finch, *et al.* [S.l.]: [s.n.]. 1990.

PEREGO, E. The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts. In: CINTAS, J. D. **New Trends in Audiovisual Translation**. Salisbury, UK: Cromwell Press Group Ltd, 2009. Cap. 4, p. 283.

PINHEIRO, F. D. APAGAMENTO DE IDENTIDADES NÃO BINÁRIAS EM TRADUÇÕES DE MANGÁS: UM ESTUDO COMPARATIVO. **Anais do I CONEIL**, Campina Grande, p. 1, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72029>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

POSE. **METACRITIC**. Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/pose>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

POSE. Direção: Janet Mock; Gwyneth Horder-Payton, *et al.* Produção: Ryan Murphy; Brad Falchuk e Steve Canals. [S.l.]: Color Force; Brad Falchuk Teley-Vision; Ryan Murphy Television; Fox 21 Television Studios; FX Productions; FX Network. 2018-2021.

POSE: SEASON 3 (2021). **Rotten Tomatoes**, 2021. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/pose/s03>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

POSSENTI, Sírio. Elx, el@s, todxs? Na língua portuguesa, sem gênero neutro: apenas masculino e feminino. [Entrevista concedida a] Andressa Muniz. **Gazeta do Povo**, São Paulo, 02 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/elx-els-todxs-na-lingua-portuguesa-sem-genero-neutro-apenas-masculino-e-feminino-bm8jcy7i87jfe7geodpop4cbg/ampgp/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022

PROJETO de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. **G1**, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

QUEBRADA, Linn da. Os feitiços e os desejos de Linn da Quebrada. [Entrevista concedida a] Tiago Dias. **UOL TAB**, São Paulo, 20 de dezembro de 2019. Disponível em: <[https://youtu.be/Exlrwc\\_HVtw](https://youtu.be/Exlrwc_HVtw)>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022

RAJAGOPALAN, K. O conceito de identidade em lingüística: é chegada a hora. In: SIGNORINI, I. **Lingua(gem) e Identidade**: elementos para uma discussão. 1º. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998. p. 21-46.

RECLAME AQUI. Star Trek Discovery passou a ter legendas pobres e incorretas, nada profissional. **Reclame Aqui**, 2021. Disponível em: <[https://www.reclameaqui.com.br/netflix/star-trek-discovery-passou-a-ter-legendas-pobres-e-incorretas-nada-profiss\\_LZStNrmzrviKanjd/](https://www.reclameaqui.com.br/netflix/star-trek-discovery-passou-a-ter-legendas-pobres-e-incorretas-nada-profiss_LZStNrmzrviKanjd/)>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

SANTOS, H. C. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, p. 180. 2018.

SCHWINDT, L. C. Sobre gênero neutro em português brasileiro e os limites do sistema linguístico. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 1, p. 01-23, Novembro 2020. Disponível em: <<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1709/1883>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2022.

SILVA JÚNIOR, N. F. D. **A TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DOS SOCIOLETOS LITERÁRIOS DA TRILOGIA FUNDAÇÃO, DE ISAAC ASIMOV**. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 46-65. 2021.

SILVA, R. D. S. **A tradução de pronomes de gênero não-binário e neutro na Legendagem : uma análise dos seriados Carmilla e One day at a time**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 81. 2018.

SOUZA, C. A. N. A. D. **Gênero Neutro: Um Movimento para Mudança da Língua**. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 01 - 45. 2021.

UNIVERSA. Dicionário dos EUA terá pronome neutro "they" para incluir não-binários. **UOL Universa**, 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/09/17/dicionario-britanico-inclui-genero-neutro.htm?>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2022.

VEJA resolução de questão do Enem que aborda status do pajubá como 'dialeto secreto' dos gays e travestis. **G1**, 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/enem/2018/noticia/2018/11/05/veja-resolucao-de-questao-do-enem-que-aborda-status-do-pajuba-como-dialeto-secreto-dos-gays-e-travestis.ghtml>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2022.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

WYNN, N. Opulência | ContraPoints. **Youtube**, 12 de Outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jD-PbF3ywGo&t=588s>>. Acesso em: 05 de Fevereiro 2022.

