

**DUBLAGEM DA TELENVELA MEXICANA *MARIA LA DEL BARRIO*:
DISCUTINDO A AUTENTICIDADE NO HIBRIDISMO**

Sandra María Pérez López
Amanda Domiense de Oliveira

274

RESUMO:

Através de um estudo de caso, o presente trabalho pretende analisar as telenovelas mexicanas enquanto artefatos híbridos em sua origem, submetidos a uma dinâmica de acentuação do local e progressivo abandono de características globais (PAXMAN, 2004), tanto no original como na sua tradução. Para tanto, são efetuados recortes nas versões dublada e original da telenovela mexicana *María la del Barrio*, filmada por Televisa, que retrata um Pigmalião local encarnado numa catadora de lixo, a qual se torna dama da alta sociedade. Prévia transcrição, a pesquisa mapeia elementos de ordem sociolinguística que – distinguindo de forma estereotipada usos linguísticos cultos e populares, dentro da cultura massiva – contribuem para a construção da identidade da protagonista, como também da mexicanidade do texto original. A observação desses elementos e das soluções na dublagem para o Brasil permite discorrer sobre a ilusão do “autêntico” (CANCLINI, 1989, trad. 2013) e sua (re)criação tradutória, em interface com a alegada “autenticidade” do vernáculo na sociolinguística, um “*elephant in the room*” (ECKERT, 2003) desta área, e com sua tradução, considerada uma aporia (MILTON, 2002).

Palavras-chave: Hibridismo, autenticidade, telenovelas mexicanas, tradução, Pigmalião.

ABSTRACT

**DUBBING AND THE MEXICAN SOAP OPERA *MARIA LA DEL BARRIO*:
DISCUSSING THE AUTHENTICITY IN HYBRIDISM**

Through a case study, the present work intends to analyze Mexican telenovelas as hybrid artefacts in their origin, accentuating local characteristics and progressively abandoning global characteristics (PAXMAN, 2004), as in translation. To do so, cuts are made in the dubbed and original versions of the Mexican telenovela *María la del Barrio*, filmed by Televisa, which portrays a local Pygmalion incarnated in a girl, garbage collector, who entered high society. Observing the studied segments, previously transcribed, the research maps sociolinguistic elements that stereotypically distinguish cultural and popular linguistic uses within the mass culture, and that contribute to the construction of the identity of the protagonist, as well as the Mexicanness of the original text. The observation of these elements and solutions in dubbing for Brazil allows us to discuss the illusion of the “authentic” (CANCLINI, 1989, Brazilian trans. 2013) and its (re)creation by

means of translation, in interface with the alleged "authenticity" of the vernacular in sociolinguistics, an "elephant in the room" (ECKERT, 2003) of this area, and with its translation, considered an *aporia* (MILTON, 2002).

Keywords: Hybridism, authenticity, Mexican telenovelas, translation, Pygmalion.

1. AS TELENÓVELAS MEXICANAS: O HIBRIDISMO AUTENTIFICADO

Em que pese não serem incomuns as discrepâncias no tocante à origem do gênero telenovelas, em um aspecto tende a convergir, nem que seja implicitamente, quem delas participa: sua natureza híbrida. Quer atribuída às *soap operas* estadunidenses – no formato serial diário como os financiados pela Procter & Gamble –, às radionovelas cubanas do pré-guerra, inspiradas por aquelas, ou até a melodramas episódicos franceses e ingleses dos séculos XVIII e XIX, os debates sobre a gênese da telenovela contemporânea não conseguem negar a constatação implícita do trânsito como inerente à sua construção. Afinal, se uma característica é marcante na configuração moderna das telenovelas é a sua expansão para além de qualquer espaço nativo inicial, trazendo em si, como produto desse processo, as pegadas da hibridação.

De uma perspectiva diacrônica, é possível ainda retroagir o momento de origem das telenovelas para além do folhetim decimonônico, rumo à época medieval, retratada pelo amor cortês, ou ainda à mitologia grega, como no caso de Pigmalião, o qual constitui uma exemplificação da presença nelas de um substrato clássico da cultura ocidental. De fato, houve ao longo dos tempos uma mistura de elementos que contribuíram para o surgimento da telenovela, provenientes tanto de um magma cultural ocidental centrado nos grandes dramas humanos, quanto da influência de inovações técnicas como a imprensa, o rádio, o cinema ou a TV.

Fora sobre o momento de gênese, no tocante às telenovelas latino-americanas discutiu-se também acerca da sua latino-americanidade, pontuando a presença do global e do massivo na sua identidade. Esses

debates abriram asas para análises doutra ótica, a da autenticidade que lhes cabe enquanto entes híbridos, pois gerados pelo trânsito. Assim, a discussão se deslocou, em termos lógicos, para a sua concepção, ora como produtos ancorados nacionalmente em espaços concebidos como estáveis, ora como elementos deslocalizados; como fenômenos atrelados a uma autenticidade essencialista, ou como objetos autenticados no e pelo seu hibridismo. Tratou-se, no fim das contas, de pensar no status glocal das telenovelas, debatendo sobre quão mexicanas, por exemplo, elas são.

Essa ideia de mexicanidade – e a autenticidade que se lhe atribui – é ponderada em leituras como a de Canclini (1989, trad. 2013), sob o viés da natureza híbrida até daqueles artefatos que alegadamente agem como receptáculos da identidade mexicana. Se na própria arte popular e no artesanato são mapeáveis as marcas do hibridismo, parece provável que também o sejam em produtos das indústrias culturais como as telenovelas latino-americanas, elas próprias, pela sua origem, caracterizadas como produtos onde se projetam a modernidade exógena e as tradições locais.

No caso específico da telenovela mexicana, em palavras de Paxman (2004, p. 10),

comenzó su vida como un género melodramático hibridizado –parte estadounidense, parte cubano, parte europeo, parte sudamericano, parte mexicano–, pero maduró hasta el punto de convertirse en un artefacto mexicano autenticado.

E essa autentificação – enquanto processo de construção de uma identidade imaginada como estável – foi elaborada desprezando componentes potencialmente suscetíveis de fornecer verossimilhança às telenovelas, como elementos de melodramáticos ou de ordem étnico-racial. Consoante Paxman (2004, p. 10):

las características más criticadas del género –su sabor azucarado, tramas de Cenicienta y contexto consumista– no lo hacían menos mexicano ni más americano. En efecto, Televisa ejercía la tendencia racista de utilizar

actores blancos en todos sus roles estelares (y la mayoría de los roles de reparto, incluso las actrices que hacían de sirvientas), una tendencia que marginaba efectivamente la mayoría mestiza de la población de México. (...) Aunque dicho racismo ha privado a las novelas mexicanas de un elemento naturalista de mexicanidad, el realismo nunca ha sido la carta fuerte del melodrama.

Ressalvas semelhantes, que ameaçam potencialmente a autenticidade – e a mexicanidade – da telenovela, podem ser acompanhadas no estudo de caso que integra este trabalho. Nele é analisado o processo de autenticação enquanto mexicanos de personagens da telenovela mexicana *María la del Barrio*, processo esse que será abordado de um ponto de vista eminentemente sociolinguístico. Trata-se de acompanhar quais as marcas a que se recorre – tanto no original como na versão dublada para o Brasil – para construir a identidade das personagens e, assim, sua autenticidade. Pretende-se, deste modo, retratar a presença de elementos estereotipados, ancorados nas suas respectivas realidades – mexicana e brasileira –, a fim de observar a construção do processo de autenticação de original e tradução.

2. A AUTENTICIDADE NA SOCIOLINGUÍSTICA: COMO TRADUZI-LA?

No seu conhecido estudo acerca das traduções para português de volumes distribuídos no Brasil pelo Clube do Livro de 1943 até 1976, em que mostra que a solução adotada para traduzir dialetos foi optar pelo recurso a uma variedade padrão, John Milton (2002, p. 50) afirma: “A tradução de dialeto tem sido descrita como uma aporia”. Essas palavras confirmam o caráter problemático da tradução da variação linguística, já que,

seja qual for a decisão que tome o tradutor, será sempre um desacerto, um disparate. O dialeto escolhido, quer seja mimético, análogo, ou pertencente à norma culta, nunca terá a autenticidade do original: um escravo fugitivo nunca chegaria a falar o português da Bahia, um

falar de baixo padrão “imaginário” ou um falar semelhante ao das pessoas mais educadas.

Trata-se de um problema filosófico, pois, como diz Abbagnano (2000, p. 797), “não é eliminado ou destruído pela sua solução. Um ‘[problema] resolvido’ não é um [problema] que não se apresentará mais como tal, mas é um [problema] que continuará a se apresentar *com* probabilidade de solução”. Isso porque há soluções; afinal, as traduções existem, apesar de marcadas pela natureza do problema que lhes dá origem. Para Milton (2002, p. 50), a questão se coloca em termos que atribuem às formas dialetais um caráter autêntico que não se reconhece no anonimato que caracteriza o padrão: “O dialeto escolhido, quer seja mimético, análogo, ou pertencente à norma culta, nunca terá a autenticidade do original”. Mas essa autenticidade não é semelhante àquela que o senso comum atribui à tradução em si, a do “*traduttore, traditore*”, mas relativa a fenômenos linguísticos que, para a tradução que os nega, são vistos como irrelevantes ou insolúveis, ou bem aos quais não se lhes concede o direito a se fazer presentes no texto escrito, visto que devem dele ficar afastados em prol da limpeza da língua. Como afirma Milton (2002, p. 53-4):

Então, por que o dialeto não é traduzido? (...) Em primeiro lugar, há a razão “essencialista”, “platônica”, para a qual o dialeto é de somenos importância, importando o que diz a personagem e não como diz. (...) A segunda razão, relacionada com a primeira, é apresentar-se a gíria como algo “errado”, e o seu uso não deveria ser permitido para que não se manchasse as páginas de um romance clássico.

A percepção do contraste entre autenticidade e anonimato, ou, melhor, o reconhecimento da falta de autoidentificação com determinados elementos linguísticos, ocorre não de modo alheio ao contexto em que se verifica, mas em diálogo com ele. Os olhares construídos a partir duma posição periférica dispõem duma perspectiva privilegiada na detecção da ausência de reconhecimento identitário nas formas hegemônicas. Em relação ao padrão, Woolard (2005, p. 6) afirma:

The concept of misrecognition tells us that the standard isn't *really* everybody's language, and that it really does belong to specific "someones" more than to others. Those who have the view from the margins, rather than the center, are most likely to see it this way. For example, young black Americans overwhelmingly shun the supposedly unmarked, anonymous, universally accessible standard English of the school, rejecting it as "Too White". If anything, the laundering of the standard language through the school achieves an ethnic cleansing and realignment of linguistic differences that only confirms the tie of Standard English to White America. The privileged, exclusive nature of access to the public sphere itself is all too apparent from the perspective of marginal positions.

De fato, são bem conhecidas, no campo da Sociolinguística, as reflexões labovianas acerca do caráter sistemático da variação linguística no Black English Vernacular (BEV), ou inglês vernáculo negro (como em Labov 2008, p. 251-75). Para Labov (2008, p. 244) é de especial interesse nos estudos sociolinguísticos analisar o vernáculo de uma comunidade de fala, ou seja, "o estilo em que se presta o mínimo de atenção ao monitoramento". Foi nesse tom categórico, tão característico do seu estilo, que, acerca das suas pesquisas sobre inglês vernáculo negro no Harlem, Labov (1997, s/p) afirma: "*We defined the vernacular as the form of language first acquired, perfectly learned, and used only among speakers of the same vernacular*". Implícita ao conceito laboviano do vernáculo está uma certa ideia de autenticidade (posto que adquirido e "perfeitamente" aprendido e usado "apenas" entre quem o tem como vernáculo) que vem sendo questionada pelo recorte que implica. Da amostra a que Labov recorreu nas suas pesquisas no Harlem, infere-se que "*[t]his description of vernacular culture constructed 'authentic' African American membership, identity and language as male, adolescent, insular and trifling*" (BUCHOLTZ, LIANG e SUTTON, 1999, p. 29), traços tomados como arquetípicos da informalidade, pelo menos nesse caso. Essa autenticidade incomoda como um "*elephant in the room*" (ECKERT, 2003), uma obviedade que parece não se querer contestar nos estudos sociolinguísticos ao se assumir que podem ser

tratados todos os membros de um grupo como se fossem semelhantes, ou até iguais.

Frente ao caráter autêntico atribuído ao vernáculo pela sociolinguística variacionista, o padrão tem sido desacreditado por ela com base, precisamente, na sua alegada falta de autenticidade, pois é nos estilos mais monitorados que haveria mais inconsistências linguísticas, escassas no vernáculo em função da sua típica coerência. Nesse sentido, “*William Labov treats ‘standard’ speech as imposed variety and as a deviation from real, natural, orderly vernaculars*” (COUPLAND, 2007, p. 181-2). No entanto, essa construção da legitimidade do vernáculo pela atribuição a ele de um caráter autêntico coincide essencialmente, em termos filosóficos, com as práticas discursivas defensoras de um padrão prescritivo ideal, ele também considerado representante da autenticidade, e da língua em todas as suas dimensões, além de, sem negar a sua historicidade, concebível como estático e homogêneo, em um momento determinado (COUPLAND, 2010).

Tão ideal, puro e autêntico podem resultar, então, o vernáculo quanto o padrão. Trata-se de ideologias linguísticas que remetem para uma idealização do “*real language*” semelhante à operada com outros conceitos como a comunidade de fala, o mais intocada e internamente coerente possível, e, igualmente, o falante nativo, ele ou ela, “*the unreflectingly fluent and competent language user, against whose effortless performance that of ‘non-native’ language learners has generally been measured*” (GILL, 2007, p. 1). Como efeito dessas ideologias, objetos de origem híbrida – como as telenovelas – tendem a ser concebidas como problemáticas e dificultadoras das análises sociolinguísticas e, também, tradutórias.

3. SOCIOLINGUÍSTICA NA TRADUÇÃO DE UMA OBRA AUTENTIFICADA: DUBLAGEM PARA O BRASIL DE *MARÍA LA DEL BARRIO*

A presente análise não pretende investigar todos os fenômenos sociolinguisticamente marcados presentes na telenovela *Maria do Bairro*, mas fazer recortes de elementos que podem ter apresentado especial relevância ao longo do processo tradutório, abordados de uma abordagem qualitativa, não se enquadrando este estudo na Linguística de Corpus.

A seleção de trechos analisados concentrou-se nos primeiros vinte capítulos da telenovela, nos quais se concentram a transição de comportamento, e hábitos linguísticos, da personagem Maria. Em concreto, o corpus utilizado aqui é composto de 26 minutos e 34 segundos, na versão dublada, correspondentes a 27 minutos e 10 segundos, no original. Suas transcrições (disponíveis em Oliveira, 2017) não seguem as convenções utilizadas na tradução para dublagem, por não se ter tido acesso ao roteiro escrito da tradução, mas à gravação do áudio dublado, a partir do qual a pesquisa se norteará. Em concreto, a análise observa em primeiro lugar a versão dublada para o português do Brasil e, a seguir, a original.

Diante disso, a discussão se inicia descrevendo marcas na tradução, classificadas em fenômenos gramaticais – que incluem o sistema pronominal, concordância nominal e imperativos –; alguns fenômenos fônicos que não seguem a norma padrão da língua; e, além disso, fenômenos lexicais, que aqui serão classificados como atinentes a gíria, ofensas e formas de uso coloquial.

3.1. ANÁLISE DA DUBLAGEM PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL:

3.1.1. MARCAS GRAMATICAIS:

a) SISTEMA PRONOMINAL: Como Perini (2010, p. 116) ressalta, na fala informal no Brasil “os pronomes que não têm formas oblíquas (ele/ela, vocês, eles/elas) são usados em todas as funções, sem mudança de forma”. Ou seja, em exemplos como o que segue, o pronome “ela” foi empregado na função de objeto direto, fugindo à norma padrão, para se aproximar da variedade linguística brasileira e dos usos preferentes entre as classes populares do país:

Capítulo 7 cena 02 linha 85	Capítulo 7 escena 02 línea 83
MARIA: Ram! A minha madrinha Cacilda, que Deus proteja ela direito (...)	MARÍA: Sí, mi madrinita Casilda, que Dios tenga en la gloria (...)

Quanto ao uso dos pronomes tônicos após preposição, Bechara (2009, p. 174) aponta que “a ele, a ela, a mim, a ti, a nós, a vós podem aparecer, na língua exemplar” (...) “em vez das formas átonas (lhe, me, te, nos, vos)”. Um dos exemplos que pode ser usado para ilustrar esse emprego é a frase “**Você não é ninguém pra dar ordens a mim**”, na qual não se seguiria o uso da norma padrão mais conservadora, em que segundo Bechara (2009, p. 174) o pronome deveria vir “anteposto ao verbo” e na forma átona, e é indicativa da presença de tendências da variedade brasileira, atribuídas também às classes altas. Veja-se o exemplo completo:

Capítulo 64 cena 01 linha 33	Capítulo 64 escena 01 línea 32
SORAYA: Você não é ninguém pra dar ordens a mim. Morta de fome, marginal. Vim procurar o Nandinho, e não saio daqui sem vê-lo.	SORAYA: Tú no eres nadie para darme órdenes a mí. Muerta de hambre, marginal. Iré por Nandito y de aquí no me voy sin verlo.

No âmbito da tradução, ocorrências como as citadas acima mostram como, na construção identitária da fala da personagem Maria, que é uma moça humilde, com pouco letramento e escasso contato com a língua escrita, há uma tendência a trocar o uso dos pronomes átonos por tônicos. Já a personagem Soraya, que pertence à classe alta e têm níveis escolares superiores quando comparada à outra personagem, utiliza, eventualmente, pronomes tônicos por átonos em contextos como o do exemplo acima, no qual a personagem está sob fortes efeitos de bebidas alcoólicas e com os ânimos alterados.

A ocorrência de próclise absoluta – na qual o pronome aparece no início da frase – é outro elemento proscrito pela norma padrão e que

também apresenta resistência por parte dos brasileiros na língua escrita. Na tradução, é utilizada para retratar pouco letramento. No entanto, conforme Cunha e Cintra (1985, p. 226), “a colocação dos pronomes átonos no colóquio normal do Brasil tende à próclise”. Portanto, essa é uma marca de oralidade brasileira cuja presença na versão dublada é completamente esperável e, nesse contexto, avalizada inclusive por gramáticos tradicionais. Na língua escrita – que não é o espaço aqui discutido –, a próclise absoluta seria mais polêmica.

b) CONCORDÂNCIA NOMINAL: Alguns traços que compõem a personagem Maria estão direcionados à forma de marcação da concordância nominal, em especial nos primeiros momentos da telenovela, quando a moça não emprega a marca de plural contextos em que é habitual na fala culta brasileira. Fogem à norma padrão exemplos como os seguintes:

Capítulo 1 cena 02 linha 80	Capítulo 1 escena 03 línea 55
MARIA: Ah, mas é que... ah não sei comê com essas coisa chique assim.	MARÍA: Mire, yo ni sé tragar, hay muchas cosas aquí.
Capítulo 1 cena 02 linha 86	Capítulo 1 escena 03 línea 60
MARIA: (...) Depois ela fica com raiva deu, e as madama é que manda nas casa , né?	MARÍA: (...) Luego me agarra tirria, y pues las ñoras son las que mandan en los cantones , ¿no?

c) IMPERATIVOS: Apesar da importância de analisar com cautela o uso do imperativo no português do Brasil, devido à sua variação regional, aqui a distinção que ocorre é associada a diferenças de classe. Maria, mesmo após tal personagem começar o processo de letramento formal, faz uso de formas como “**Deixa ela, Lupe**”, exemplo reproduzido a seguir. De fato, o uso do imperativo de “tu” parece permanecer constante na personagem Maria ao longo de toda a telenovela. Já as personagens de classe alta recorrem a o imperativo de “você”, como na

segunda ocorrência, na qual Luís Fernando pede para que Maria caminhe como uma “dama”, fazendo comparação com um réptil.

Eis os exemplos:

Capítulo 64 cena 01 linha 30	Capítulo 66 escena 01 línea 29
MARIA: (<i>Séria</i>) Deixa ela , Lupe... por favor	MARÍA: (<i>Seria</i>) Déjela , Lupe. Por favor.
Capítulo 7 cena 02 linha 62	Capítulo 7 escena 02 línea 62
LUÍS FERNANDO: (...) Ondule o corpo, ondule como a Soraya faz.	LUIS FERNANDO: (...) Ondule el cuerpo, ondúlalo como lo hace Soraya

3.1.2. FENÔMENOS DE CARÁTER FÔNICO:

Os fenômenos fônicos serão representados através do uso de reduções, frequentes nas falas de Maria. Alguns são caracterizados pelo não uso do “r” final de infinitivos, pelo apagamento da primeira ou última sílaba de determinadas palavras, por contrações, em alguns casos correntes na fala dos brasileiros, independente da classe social, como “**pra**” que significa “para”. No entanto, essas marcas não são consistentes na fala da personagem, que alterna “**pra**” com “**pa**”. Outro fenômeno comum na oralidade brasileira é a contração do verbo “estar”, que aparece no exemplo como “**tava**”, e o uso de “**pera aí**” ou da forma de tratamento “**Seu**” no lugar de “senhor”.

Por outro lado, existem elementos estigmatizados, que foram inseridos na fala da Maria para retratar o uso da oralidade por parte de uma pessoa com pouco letramento e menos contato com a língua escrita. Podem-se citar como exemplos “**xô vê**”, que seria “deixa/e eu ver”; “**vamo**”, referente ao verbo na 1ª pessoa do plural; ou a redução do verbo “**guentar**”, da palavra “**mermão**”, que significa “meu irmão”, de “**cês**” por “vocês”, combinados, como é de se esperar, com o tradicional “**né?**”.

3.1.3. OUTROS FENÔMENOS DESTACÁVEIS:

A ocorrência de deformações de vocábulos eruditos se deu através de duas formas criadas pela personagem Maria – “**injecutiva**” e “**Pigalhão**” – para reproduzir palavras que desconhece. De fato, Pigmalião e Galateia são mencionados ao longo da trama, em uma referência intertextual a um mito grego. Na telenovela em questão rementem aos protagonistas, Luís Fernando e Maria, a fim de mostrar o processo de mudança de hábitos de uma moça humilde sob a orientação de um rapaz rico.

Capítulo 12 cena 01 linha 21	Capítulo 12 escena 01 línea 22
MARIA: (<i>Alegre</i>) É, isso... PA-RA. Para depois ser secretária, ou isso que a senhora falou injecutiva .	MARÍA: (<i>Seria</i>) Ah... bueno eso... para luego llegar a ser su secre o eso que usted dije la desjecutiva .
Capítulo 7 cena 01 linha 25	Capítulo 7 escena 01 línea 25
MARIA: Luís Fernando vai ser meu Pigalhão .	MARÍA: Luis Fernando va ser mi Pigalión .

3.1.4. LÉXICO:

a) GÍRIAS: Através de exemplos retirados de algumas falas da personagem Maria, reproduzidas a seguir, pode ser observado um uso recorrente de gírias, também habituais no cotidiano dos brasileiros, principalmente entre adolescentes e jovens. A versão dublada optou por elementos amplamente inseridos e difundidos na cultura de chegada, até nos dias atuais. Vale lembrar que tanto a texto original e a tradução da obra aqui estudada são de meados do fim da década de 1990. Nesse sentido, a tradução parece ter envelhecido relativamente bem.

Capítulo 11 cena 01 linha 11	Capítulo 11 escena 01 línea 12
MARIA: (<i>Séria/ voz alta</i>) Pode falar o que quiser, falô ? Olha eu tenho vergonha, viu nega ?	MARÍA: (<i>Seria/ voz alta</i>) Pues el comal le dijo a la olla ¿ no ? Yo tengo vergüenza, hija .
Capítulo 1 cena 02 linha 51	Capítulo 1 escena 02 línea 23
MARIA: É que assim como o	MARÍA: No, es que así como usted

senhor tá falando parece muito estranho, muito doido .	me la pone suena retechulo retemono .
---	--

b) OFENSAS/ INSULTOS: Mais ainda talvez do que a língua no geral, as gírias são elementos datados, assim como o texto original e sua respectiva tradução, e ocorrem com rara frequência na versão dublada para o português usado no Brasil, comparado com o original. Em contextos de especial violência, em que de certa forma poderia se esperar um uso de gírias mais agressivas, na tradução optou-se por vocábulos relativamente sutis. Seguem dois exemplos:

Capítulo 2 cena 02 linha 35	Capítulo 2 escena 02 línea 35
MARIA: É você é uma perua das piores, tá?	MARÍA: Y tú eres una mustia de lo peor, hija.
Capítulo 11 cena 01 linha 22	Capítulo 11 escena 01 línea 22
SORAYA: (<i>Irritada</i>) Olha aqui, ralé .	SORAYA: (<i>Irritada</i>) Mira, chusmita .

c) OUTRAS FORMAS COLOQUIAIS: Sabendo-se da existência de fenômenos considerados gírias, é importante destacar então outros elementos que também representam a oralidade, mas de uso coloquial, inseridos em um contexto informal e usados pelos falantes brasileiros, representados aqui através de falas da personagem Maria. Alguns exemplos disso são os que aparecem à continuação:

Capítulo 6 cena 01 linha 03	Capítulo 6 escena 01 línea 03
MARIA: (<i>Alegre/ empolgada</i>) Nossa , mas que bacana! Hoje à noite eu vou me divertir pra caramba .	MARÍA: (<i>Alegre/ animada</i>) ¡ Hijole , qué buena onda! Hoy en la noche la voy a pasar todo me cape .

3.2. ANÁLISE DE FENÔMENOS ENCONTRADOS NA VERSÃO ORIGINAL DA TELENÓVELA *MARÍA LA DEL BARRIO*:

No tocante à análise de marcas destacadas no texto de partida, as ocorrências serão classificadas por gírias, sufixos e prefixos (diminutivos, aumentativos e superlativos), pronúncias populares, uso do inglês para marcar classe social e outras marcas culturais. Trata-se, novamente, de características que mereceram destaque em termos de construção identitária por meio de referências de natureza linguística.

3.2.1. GÍRIAS:

A versão original do objeto de estudo apresenta um uso muito recorrente de gírias, principalmente nas falas da personagem Maria e nos primeiros capítulos da telenovela, em comparação à versão dublada para o português do Brasil. Dois exemplos serão apresentados a seguir:

Capítulo 7 escena 01 línea 17	Capítulo 7 cena 01 linha 17
MARÍA: Es que siento que me dice la neta .	MARIA: MARIA: Mas eu sinto que o que ele diz é verdade .
Capítulo 47 escena 01 línea 11	Capítulo 47 cena 01 linha 12
VICINO 1: [...] ¡Qué padre!	VIZINHO 1: Que legal!

3.2.2. SUFIXOS E PREFIXOS:

a) DIMINUTIVOS: Outro elemento que parece evidenciar o grupo socioeconômico ao qual pertencem personagens de classe baixa, sobretudo a personagem Maria, é o uso de diminutivos, identificados pelas terminações: *-ito/a* e *illo/a*.

As conotações atribuídas aos diminutivos são diversas. As palavras “**chamaquita**” e “**hijita**” estão inseridas em contexto de afeto e carinho, e simbolizam o amor de mãe e filha que as personagens Cacilda e Guadalupe têm por María. E esta, por sua vez, também utiliza “**riquillos**” e “**riquilla**” com intenção de criticar o egoísmo das pessoas que pertencem à classe alta, na percepção da protagonista.

À continuação segue um quadro que traz exemplos de uso de diminutivos:

Capítulo 1 escena 01 línea 14	Capítulo 1 cena 01 linha 14
-------------------------------	-----------------------------

CASILDA: Pues ese señor estaba angustiado, mi hijita .	CACILDA: Mas aquele senhor estava angustiado, minha filha .
Capítulo 1 escena 01 línea 16	Capítulo 1 cena 01 linha 17
MARÍA: (<i>Preocupada</i>) ¿Qué pasó, madrinita ? Estás cayendo.	MARIA: (<i>Preocupada</i>) Que foi?
Capítulo 1 escena 03 línea 98	Capítulo 1 cena 02 linha 102
MARÍA: Aquí muy riquillos , muy tomadosos y bien santiguados.	Aqui são muito riquinhos , muito possudos e bem metidos (...)
Capítulo 2 escena 02 línea 31	Capítulo 2 cena 02 linha 31
SORAYA: No cantes victoria, chusmita .	SORAYA: Não cante vitória, porquinha .
Capítulo 6 escena 01 línea 19	Capítulo 6 cena 01 linha 19
MARÍA: Yo no quiero ser riquilla ni ruta catrina.	MARIA: Eu não quero ser rica e nem tão pão dura.
Capítulo 7 escena 01 línea 24	Capítulo 7 cena 01 linha 24
GUADALUPE: Te lo juro, chamaquita .	GUADALUPE: Ah! Eu juro, minha filha .

b) AUMENTATIVOS/SUPERLATIVOS: O uso recorrente de aumentativos e superlativos por parte da personagem Maria também foi observado ao longo da análise. Exemplos de aumentativos, com o sufixo *-ón*, presentes nas falas da protagonista, são “**ricachón**” e “**ricones**”, usados para fazer referência às pessoas da alta burguesia. Já alguns casos de superlativos apresentam o prefixo *rete-*, que significa “muito”, ou “**harta**”, vocábulo de uso popular que significa “*mucho, muy*”. Vejam-se os seguintes exemplos de aumentativos e superlativos:

Capítulo 1 escena 01 línea 10	Capítulo 1 cena 01 linha 10
MARÍA: Llega el güero ricachón , todo así, y el padrecito lo atiende, ¿pues no?	MARIA: O cara chega assim todo ricão , todo prosa, e o padre... o padre atende, né?
Capítulo 1 escena 01 línea 12	Capítulo 1 cena 01 linha 12
MARÍA: Pues en el barrio siempre	MARIA: Por isso que no bairro

dicen que los ricos quieren pisotear a nosotros, los pobres.	sempre dizem que os ricos querem pisar em tudo quanto é pobre, né?
Capítulo 1 escena 01 línea 09	Capítulo 1 cena 01 linha 09
MARÍA: MARÍA: Ay sí... los que...mira, madrina, me dio harta buena , de veras.	MARIA: É, mas oh madrinha, oh! Eu fiquei com muita raiva .
Capítulo 1 escena 02 línea 46	Capítulo 1 cena 02 linha 51
MARÍA: No, es que así como usted me la pone suena rete chulo , rete mono .	MARIA: É que assim como o senhor tá falando parece muito estranho , muito doido .

3.2.3. PRONÚNCIAS POPULARES:

Assim como na versão dublada, Maria criou na original algumas palavras com intuito de reproduzir o que não tinha compreendido em decorrência do pouco letramento que possui no início da telenovela, tais como “**Pigalión**” e “**desjecutiva**”.

A protagonista faz uso ainda de vocábulos recorrentes no uso popular da língua. Exemplo disso foram “**pa**” e “**ansina**”, a qual se insere em um contexto rural e significa “así”. Já o uso do “**pues**” também é habitual nas falas de personagens da classe baixa, e normalmente aparece no início das frases. Contudo, em alguns casos essa conjunção é alternada por “**pos**”, o qual está relacionado com o uso popular da língua.

Capítulo 1 escena 03 línea 89	Capítulo 1 cena 02 linha 91
MARÍA: (Alegre/ animada) Ansina sí.	MARIA: (Alegre/ empolgada) Ih, aí gostei .
Capítulo 1 escena 01 línea 14	Capítulo 1 cena 01 linha 14
CASILDA: Pues ese señor estaba angustiado, mi hijita.	CACILDA: Mas aquele senhor estava angustiado, minha filha.
Capítulo 7 escena 01 línea 13	Capítulo 7 cena 01 linha 13
MARÍA: ¿Sabes pa que dijo eso? Pa clacharme, pa ver si yo me	MARIA: Sabe pa que ele disse? Pa me provocar, pa vê se eu ficava

ponía celosa	ciumenta.
Capítulo 7 escena 01 línea 25	Capítulo 7 cena 01 linha 25
MARÍA: Luis Fernando va a ser mi Pigalión .	MARIA: Luís Fernando vai ser meu Pigalhão .
Capítulo 12 escena 01 línea 22	Capítulo 12 cena 01 linha 21
MARÍA: (<i>Seria</i>) Ah... bueno eso... para luego llegar a ser su secre o eso que usted dice, la desjcutiva .	MARIA: (<i>Alegre</i>) Para depois ser secretária, ou isso que a senhora falou injecutiva .
Capítulo 13 escena 01 línea 14	Capítulo 13 cena 01 linha 15
MARÍA: (<i>Sonriente</i>) No, si ya no digo POS , sino PUES.	MARIA: (<i>Sorridente/ confiante</i>) Nem PA , digo PA-RA.

3.2.4. USO DE VOCÁBULOS EM INGLÊS:

Em alguns trechos das falas da personagem Maria, nota-se a presença do vocábulo “**family**”, utilizada com o intuito de marcar contradições sociais. Neste caso, a protagonista humilde parece atribuir seu uso a pessoas de classe alta, dentro do contexto da telenovela, ausente na tradução brasileira. Veja-se um caso:

Capítulo 1 escena 02 línea 48	Capítulo 1 cena 02 linha 53
MARÍA: Si la doñita no me quiere como sirvienta, menos me va a querer como de la family .	MARIA: Porque se a madama aí não me quer como empregada, então muito menos vai me querer na família , né?

3.2.5. OUTROS ASPECTOS CULTURAIS:

Outros elementos inseridos no contexto na cultura mexicana e que aparecem no corpus estudado são d campo da gastronomia, como a “**salsa molcajeteada**”, para cujo preparo é usada uma espécie de pilão – “**molcajete**”. Na música, são mencionados em algumas cenas da trama

os “*mariachis*”, grupos musicais típicos e as composições que interpretam, considerados um símbolo da cultura mexicana.

Como se percebe a seguir, a tradução das marcas culturais tende a ser neutralizada.

Capítulo 36 escena 01 línea 04	Capítulo 36 cena 01 linha 05
VECINA: Van a sobrar tortillas y ahí hay frijoles .	VIZINHA: Vai sobrar comida e ainda tem muito feijão .
Capítulo 36 escena 01 línea 05	Capítulo 36 cena 01 linha 06
TINA: (<i>Sonriente</i>) Aquí traigo unos nopales y una salsa molcajeteada que me quedó de pocas.	TINA: (<i>Sorridente</i>) Eu trouxe uns figos e também fiz um prato especial que ficou delicioso, vão adorar!
Capítulo 36 escena 01 línea 13	Capítulo 36 cena 01 linha 15
CARIDAD: Aquí traigo una garbancera que le pase toda la tarde cocinando.	CARIDADE: Eu trouxe um grão de bico que eu passei toda a tarde cozinhando.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Ao longo do mapeamento do objeto de pesquisa aqui estudado, foi observado que uma das estratégias utilizadas na construção das personagens é a exploração da variação linguística referente à classe social a que pertencem, opondo coletivos letrados e não letrados, pelo recurso a marcas relevantes localmente, mas estereotipadas. O abundante uso de diminutivos e gírias é vertido para o espanhol em boa parte sob a forma de fenômenos de concordância e relativos ao sistema pronominal – relevantes, é verdade, mas de ocorrência esporádica na fala da personagem Maria, ainda no momento inicial da trama, quando a transformação linguístico-cultural de mãos do seu Pigmalião está no início.

Há, então, uma certa autenticidade local, mas peneirada pela origem híbrida das telenovelas mexicanas, (re)criada através da exploração de elementos de ordem sociolinguística de forma a autenticá-las para cada espaço de referência.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BECHARA, E. **Moderna gramática Portuguesa**. 37^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Moderna e Ed. Lucerna, 2009.
- BUCHOLTZ, M., LIANG, A. C., SUTTON, L. A. **Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2013 (orig. 1989).
- COUPLAND, M. **Style. Language Variation and Identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- COUPLAND, M. The authentic speaker and the speech community. In: LLAMAS, C.; WATT, D. (eds.) **Language and Identities**. Edinburgh University Press, 2010.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Breve gramática do português contemporâneo**. Lisboa: Edições João Sá da Costa Ltda., 1985.
- ECKERT, P. Elephants in the room. In: **Journal of Sociolinguistics**, vol. 7, agosto. Blackwell Publishing Ltd., 2003.
- GILL, M. Exclusive boundaries, contested claims: authenticity, language and ideology. 2007. Disponível em: http://www.baal.org.uk/proc07/12_martin_gill.pdf. Acesso em 15/02/2015.
- LABOV, W. **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- MILTON, J. **O Clube do Livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.
- OLIVEIRA, A. D. **Análise da dublagem da telenovela *Maria do Bairro: um pigmalião mexicano***. Projeto Final do Curso de Tradução. Brasília: UnB, 2017.
- PAXMAN, A. Híbridos, glocalizados y hecho en México: influencias extranjeras en la programación televisiva mexicana desde los cincuentas. In: **Global Media Jornal, Ed. Iberoamericana**, vol. 2, n° 3. Primavera, 2004. Disponível em: <http://gmje.mty.itesm.mx/articulos2/pdf2/AndrewPaxman-GMJE.pdf>. Acesso em 15/07/2017.
- PERINI, M. A. **Gramática do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

WOOLARD, K. A. Language and Identity Choice in Catalonia: The Interplay of Contrasting Ideologies of Linguistic Authority. 2005. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/47n938cp>. Acesso em 15/02/2015.