

O CORPO OUTRO DA VOZ NA DUBLAGEM DE *TROPA DE ELITE I*

Pedro de Souza

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Neste artigo, minha proposta é abordar a dublagem do português para o francês do filme *Tropa de Elite I*, do diretor José Padilha. Atendo-me à emissão vocal do narrador em primeira pessoa, devo problematizar os marcadores nominais do vocativo, muito presentes na língua de partida e apagados nas línguas de chegada aqui considerada. A questão analítica é de como a ausência do vocativo na língua em que se efetiva a dublagem incide sobre o processo discursivo que sustenta a narrativa fílmica na versão original. Meu interesse é tocar na materialidade do processo de subjetivação operado pela voz do narrador. Interessa-me precisamente observar como, no domínio da tradução audiovisual, a alternância entre duas maneiras de inserir a voz na enunciação cinematográfica é contraparte material de deslizamento do discurso que atravessa o ato de dar corpo vocal à imagem do protagonista.

Palavras-Chave: discurso, enunciação, voz, corpo, vocativo.

Résumé: *Le corps autre de la voix dans le doublage de Troupe d'Elite I.* Dans cet article, ma proposition est d'aborder le doublage dans l'adaptation pour la langue française du film *Tropa de Elite I*, de José Padilha. Je me tiens à la parole du narrateur à la première personne, à fin de problématiser les marqueurs du vocatif, très présent dans la version originale et supprimé dans la version doublée qu'on considère ici. Le problème est l'absence de le vocatif dans la langue par laquelle se réalise le doublage. Le point d'application d'analyse se concentre sur le processus discursif qui soutient la narration du film dans la version originale. Mon intérêt se lie à la matérialité des processus de subjectivation mise en place par la voix. Dans le domaine de la traduction audiovisuel, je veux observer l'alternance entre deux façons de mettre la voix dans l'énonciation fílmique. On pense la voix comme contrepartie matérielle du discours qui traverse l'acte de donner la parole à l'image du corps du protagoniste.

Mots-clés: discours, énonciation, corps, voix, vocatif.

Introdução

Neste artigo, abordo a dublagem no cinema como dispositivo discursivo em que o ato da enunciação, no que diz respeito à emissão vocal, expõe-se em sua natureza própria que é a da voz. Ela é o ponto de emergência

primeiro a colocar em relevo a constituição daquele que fala enquanto fala. Meu objetivo é tocar na materialidade do processo de subjetivação operado pela voz que, plantada em um corpo, articula-se, na fronteira entre duas línguas. A propósito, no quadro da linguística saussuriana, já sabemos que a

materialidade do significante nada importa já que da substancia sonora pouco ou quase nada resta para a composição da forma primeira da língua, ou seja, o fonema.. Mas esse postulado só vale como pretexto para que Mailen Dolar objete que, tomado do ponto de vista da voz, a materialidade em que se ancora o significante não é de modo algum obsoleta. Dolar argumenta lembrando que cabe à voz, promover a ligação entre corpo e significante; este

...por mais que seja puramente lógico e diferencial, tem que ter um ponto de origem e de emissão no corpo. Tem que haver um corpo que a suporte e assuma, sua rede incorporada tem que ser assinalada a uma fonte material (...) A primeira e mais óbvia é que se desvanece no momento de emitir-se (DOLAR, 2007, p. 76).

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

O enfoque que proponho demanda um procedimento analítico que ultrapasse os limites da tradução termo a termo e da exigência da correspondência fiel entre o que se diz na versão original e o que se diz na versão dublada. Não é o caso de apreender o sentido da fala no cinema pela maior ou menor proximidade relativamente às formas da língua mobilizada pela voz que dubla. É dizer antes que a modulação vocal pode ser uma espécie de primado material da discursividade, ou seja, do lugar de sentido e da posição de sujeito na qual a fala deve ser interpretada. Acontece que o processo enunciativo de transição de sentidos trabalhado na voz nunca é

evidente, por mais correta que seja a tradução do enunciado emitido e por mais precisa a sincronização entre o movimento labial e a expressão vocal do dublador. O pressuposto aqui é da afirmação do gesto vocal como determinante na indicação do modo como se constituem o sentido e o sujeito na dublagem. Levanto aqui uma hipótese orientada para a superfície sonora da textualidade fílmica adotando que a voz como substancia prosódica é parte constitutiva da materialidade significante da organização textual na linguagem cinematográfica.

No caso em que a voz é traço proeminente da dimensão sonora de uma narrativa fílmica, coloca-se então o problema das modalidades vocais que podem variar tanto em emissões articuladas em uma só língua - exemplo de diferentes atores desempenhando um mesmo texto no teatro ou no cinema – quanto em emissões em que a voz que emite o texto não corresponde ao corpo ao qual se atribui seu ponto de origem. Isso descreve e define o caso específico da dublagem, notadamente quando a voz além de vir de outra garganta, soa em língua diferente da que se aplica ao corpo falante em cena. Aponto nisto um problema que não só diz respeito à voz como plano material da transposição tradutória de uma narrativa fílmica para outra língua, mas sobretudo à voz como ponto problemático de enunciação e subjetivação. Falo do som vocal que se interpõe na relação entre o espectador e o encadeamento de imagens que compõem a narrativa sustentadora de uma discursividade.

Sob essa ótica, tomo o caso da dublagem do português para o francês do filme *Tropa de Elite I*, do diretor José Padilha, 2007. A questão a investigar é de que modo se escuta, na voz do dublador, o discurso dentro do qual a voz do ator em cena mostra a dimensão subjetivante do protagonista ao mesmo tempo como aquele que vive e aquele que narra os acontecimentos. Precisamente pergunto se a subjetividade atuante vindo da voz do ator corresponde ao que se constitui pela voz do dublador, esta já determinada na ordem discursiva de referência em que a narrativa

filmica faz sentido na língua em que é criada. Para tanto parto do estatuto enunciativo da voz em narrativas filmicas discursivamente marcadas por uma questão pertinente ao país de origem do filme a analisar, como é o caso de *Tropa de Elite*, que discute o problema da violência urbana em uma grande cidade brasileira, Rio de Janeiro.

O procedimento metodológico baliza-se pela aplicação de uma análise contrastiva comparando a voz do ator com a correspondente voz do dublador. Muitos são os traços a considerar nesta comparação, levando em conta inclusive os parâmetros prosódicos que são próprios de cada língua. Para a análise que desenvolvo adiante, o elemento sobre o qual devo me deter diz respeito ao diferencial prosódico produzido pelo uso de vocativos na versão original e a ausência deste na versão dublada em língua francesa. Há nesta alternância de atos de enunciação um gesto vocal suscetível de conduzir seus efeitos de sentido para ordens não coincidentes de discurso, conforme se escuta em uma e outra voz certa modulação rítmica provocada pela inserção ou retirada de um componente na sintaxe da cadeia falada. Em síntese, a questão analítica é de como a ausência do vocativo na língua alterando curvas entonacionais na versão original e na dublagem incide sobre o processo discursivo da interpelação, ou seja, sobre a posição em que o locutor interpela seu alocutário em cada caso.

Meu ponto de partida é o recurso narrativo monitorado pelo emprego da **voz over**¹. Esta modalidade de inserção vocal, a

¹ A **voz over** é um procedimento de inserção da fala no cinema. A diferença entre a **voz over** e a **voz off** é que esta última corresponde à voz extracampo, ou seja, a que vem de uma outra fonte no interior da cena representada, mas cuja origem no corpo da personagem não é visível na tela. Já a **voz over** corresponde a outras coordenadas de enunciação, em termos de espaço e de tempo. Ela é inacessível, desencarnada e se situa fora do plano da história narrada. Por essas características, a **voz over** é dotada de onisciência e de ubiquidade dominando sentidos sobre as imagens. O uso mais frequente desta modalidade de inserção de voz se encontra no documentário onde a **voz over** ancora a posição do narrador ou do comentador que conduz a

meu ver, funciona como a ancoragem material do discurso através do qual os fatos narrados devem ser interpretados. Da ordem do discurso advém o gesto indexado à posição do sujeito que dubla, segundo o regime de sentidos produtíveis para a fala de partida escutada em certo tempo e lugar. Assim é que exponho a escuta de fragmentos da fala ditas primeiro pelo ator na versão original em português e, em seguida, pela versão dublada em francês. Daí obtém-se a materialidade das enunciações vocais sobrepostas segundo a diferença que cada uma apresenta no modo de marcar o interlocutor como posição antecipada de discurso, ou seja, pela ausência ou pela presença do vocativo. até que ponto, discursivamente falando, a voz que dubla em língua francesa posiciona a subjetividade do protagonista do filme *Tropa de elite I* no mesmo lugar de discurso determinado pela construção da história em língua portuguesa?

O estatuto discursivo da voz *over*

Em se tratando do jogo de subjetivação que, na estrutura da narrativa filmica de *Tropa de Elite I*, se faz mediante um embate interlocutivo balizado pela maneira com que, a modo de **voz over**, o protagonista - rubricado como narrador pelo roteirista -, produz a posição-sujeito de seu interlocutor empregando certa modulação prosódica. Importante salientar que a opção do roteirista não só primou pelo foco em primeira pessoa, mas também orientou o ator a cunhar uma qualidade de voz de tal modo a dirigir-se diretamente, não a qualquer interlocutor, mas diretamente àquele que, na sala de projeção, seguiria a sequência das imagens contando e comentando a história. A escuta de uma voz sussurrada e ralentada não se imprimiu

interpretação do que se vê. A opção pela **voz over**, no plano da narração em *Tropa de Elite I*, é o que confere a este filme uma caráter híbrido de ficção e documentário. Nele, o personagem central se desloca da posição de quem vive a história para a posição de quem comenta, provendo de sentido as cenas mais emblematicamente violentas.

por acaso na banda sonora do filme. Conforme quero mostrar adiante, o efeito de proximidade dado pela impositação vocal deve abrir, na narração, espaço para interpelar o espectador em posição subjetivante nem sempre correspondente ao lugar de onde o narrador quer falar e intervir na relação com a imagem, a ponto de fazer valer sua perspectiva e seu modo de tornar-se sujeito naquela história de violência urbana.

Por isso mesmo, o tratamento de inserção sonora procedido pela *voz over* é parte de certa estratégia discursiva. Ismail Xavier demonstra como esse recurso é uma constante na atual produção cinematográfica brasileira que tematiza a violência na cidade.

O cinema brasileiro contemporâneo tem privilegiado formas de narrar e interagir com o mundo em que a voz ganha um papel central. Seja nas entrevistas em documentários, seja nas personagens vividas por atores, a voz vem ao centro como expressão da “fala direta” de um sujeito, e há um enorme leque de filmes de ficção em que se apresenta como voz over, sobrepondo-se à imagem para narrar parte da história, fazer comentários e antecipar sentidos. Esse tipo de intervenção está disseminado pelas variadas formas e estilos, em filmes inscritos na tradição do *film noir*, em dramas sociais, em distintas incursões na crise da família, na comédia. Há a voz que expõe a memória, o diário de campo do cineasta, a biografia (XAVIER, 2006).

A perspectiva de fundo proposta por Xavier, rastreada nos modos de explorar a voz na história do cinema brasileiro, ressalta a *voz over* como procedimento narrativo funcionando como dêixis da crise do sujeito. Isso é percebido como indicação - eu diria de natureza discursiva - da “própria dificuldade de “dizer” o mundo” O mais importante a sublinhar da contribuição desse autor é o estatuto enunciativo em que a voz fica alinhada a uma assunção pedagógica. Assim estatuída, a voz torna-se marca de ligação entre os fatos. Nessa operação, diz Xavier (op. cit., p.140), a *voz over* serve a facilitar tanto “a fluência do

processo” quanto a produzir o tipo de descontração frequente na conversação de esfera íntima.

A propósito da análise que desenvolvo aqui, enfatizo o que diz Xavier sobre o que a *voz over* pode criar como efeito de “fala “natural”, dirigida aos espectadores”. No caso da voz do narrador de *Tropa de Elite I*, há que se buscar analiticamente os traços enunciativos dessa coloquialidade nem sempre traduzíveis na dublagem, exatamente porque na versão original os traços vocais acontecem na esteira de um protocolo enunciativo materialmente relacionados a condições amplas e históricas de produção de discurso sobre a violência urbana nas grandes cidades brasileiras.

Acerca da *voz over*, no artigo a que faço referência, Ismail Xavier concentra-se em três filmes em que, sob essa modalidade de inserção sonora, escuta-se a voz narrando em primeira pessoa sua própria história: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2004). Trata-se de produções em que a *voz over* pode ser remetida ao discurso do sujeito tomado nas condições imediatas de sua existência e no quadro social mais amplo. Aproveito para apontar a pertinência dessa formulação do autor ao que diz Eni Orlandi (1996) sobre as condições respectivamente estritas e amplas do discurso.

Do olhar sobre a tríade fílmica recortada por Xavier, quero extrair a perspectiva da tensão que atravessa essas narrativas. Aí se pontua a marca da violência que, em *voz over*, impulsiona o dizer do narrador em primeira pessoa. Dessa maneira, posso incluir, no mesmo balaio de filmes citados por esse autor, o caso de *Tropa de Elite I*. Isso porque, se, de um lado, a fala *over* em primeira pessoa conduzindo toda a narrativa se aproxima de *Cidade de Deus*, de outro, se distancia da mesma película, na medida em que em *Tropa de Elite I*, narrador e protagonista se coincidem. O fato de o mesmo ator ter sido escolhido para emitir a voz de ambos tem, na minha

análise importância fundamental. Adiante isso deve ficar mais claro

Nesse aspecto, devo me ocupar da *voz over*, não só porque remete ao narrador que diz eu, mas sobretudo porque, ao ser tomada em tempo diferido² relativamente à experiência narrada, a *voz over* vem colocar-se entre o espectador e as imagens de si agindo como policial. Trata-se de confrontar o seu dizer com o interlocutor imaginário presente na sala de cinema a perspectiva com que o narrador vê a si mesmo na posição sujeito-policial, e como, na mesma posição, se imagina visto por aqueles a quem se dirige no mesmo tempo e espaço em que as imagens em movimento rolam na tela.

De fato ou de ficção, o que está em causa, neste trabalho, é um fenômeno de interpelação discursiva que se procede pela voz. "As palavras podem fazer dizer tudo o que se vê nas imagens", dizia o cineasta Chris Marker, quando em seu documentário, *Lettre de Sibérie*, realizado em 1957, inseriu três diferentes comentadores falando em *voz over* sobre as mesmas sequências de imagens.

É preciso então delimitar um elemento enunciativo passível de ostentar o que postulo aqui como jogo diferencial de duas vozes inseridas no mesmo contexto e ato interlocutivo, ou seja, o da interação entre espectador e narrador operada em versão original e em versão dublada. Assim é que justifico, no caso específico deste trabalho, a estratégia analítica que destaca o modo de se endereçar ao alocutário imaginário (digo imaginário nos termos do conceito de formação imaginária proposto por Michel Pêcheux.1990³), que se marca pelo vocativo.

A análise

Interessante notar como a constante característica dos padrões prosódicos na voz do protagonista emitida em português, no plano da *voz over* em *Tropa de Elite I*, apresenta uma constante rítmica marcada pelo emprego do vocativo. Ao se dirigir ao espectador que acompanha a história contada em imagens na tela, repetidamente, o narrador interpõe entre uma frase e outra apelativos como *amigo, parceiro*. Do ponto de vista discursivo, isto é, da situação em que se processa efeitos de sentidos entre locutores, pode-se dizer que a apropriação frequente do vocativo, na voz deste narrador determina a maneira com que o alocutário é interpelado em certa posição de sujeito ao longo desta narrativa fílmica. Isso leva a pensar na mudança de direção de sentido, quando, na dublagem em francês, desaparecem esses apelativos nos pontos em que se destacam na voz da versão original.

A fim de verificar pontualmente o movimento enunciativo desse deslocamento, recorro alguns exemplos sobre os quais sustento a hipótese analítica aliando abordagens prosódica, enunciativa e discursiva. São passagens emblemáticas que, a partir da escuta da voz que dubla, fazem a escuta do analista retornar ao processo intensivo de subjetivação do protagonista Capitão Nascimento. Esse retorno independe do que se pode especular sobre o processo discursivo a que se chega pela sistematicidade prosódica da língua em que se articula a dublagem. O que se impõe é o elemento diferencial na dublagem revelando algo não evidente quando a mesma fala é considerada apenas na língua de origem. Este é o caminho que adiante me leva a postular o tom irônico da voz do narrador nas asserções discursivamente estruturadas em português.

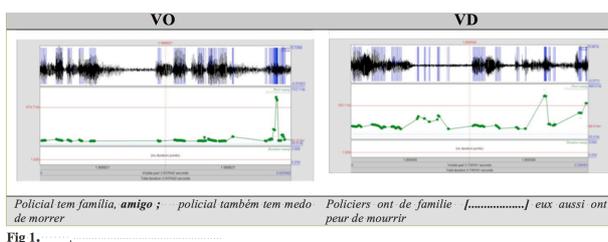
² De modo homodiegético, o narrador é concebido para, diante das imagens que partilha com o espectador, comentar acerca do que se passou se passou, colocado portanto em um tempo em que já não é o o protagonista a que se refere na tela.

³ As formações imaginárias designam os lugares "que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro." (Pêcheux, 1990, p.82)

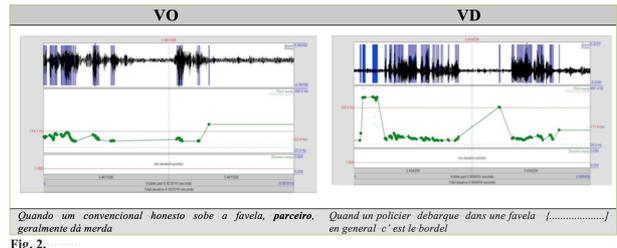
Em cada um dos proferimentos recortados no plano da *voz over* do narrador, ao invés do vocativo, percebe-se uma pausa silenciosa na emissão vocal dublada, o que acarreta mínima mudança na estrutura prosódica da afirmação, comparativamente ao que está emitido em português.

VO	VD
1. Policial tem família, amigo . Policial também tem medo de morrer	1a. Policier ont dès families; [...] eux aussi ont peur de mourrir
2. Quando um convencional honesto sobe a favela, parceiro , geralmente dá merda	2a. Et quand un policier honête débarque dans une favela, [...] en general c' est le bordel
3. É a nossa farda não é azul, parceiro . É preta	3a. Et notre uniforme n'est pas bleu [...] Il est noir
4. Policial do Bope, parceiro , tem que saber onde pisa	4a. Un policier du BOPE [...] doit savoir où il met les pieds
5. É claro que nao, parceiro . Ele vai ligar pro BOPE!	5a. Bien sûr que non. [...] Il va appeler le BOPE
6. Só que eu ia subir armado, parceiro ; e de farda preta	6a. Sauf que j'allais le faire arme, [...] et dans mon uniforme noir

A título de ilustração, isolo os dois primeiros pares de enunciados e submeto-os a um gráfico de análise acústica calculado pelo Programa Momel⁴. A finalidade não é entrar nos detalhes mínimos da medição, mas unicamente atentar para o desenho das curvas tonais que diferenciam as emissões vocais da versão original (VO) e da versão dublada (VD).



⁴ Agradeço ao meu perspicaz orientando do curso de letras da Universidade Federal de Santa Catarina, Felipe Pereira, que produziu os gráficos que ilustram este artigo.



Os gráficos mostram que ambas as asserções, em português e em francês, são ditas por identificas marcações de fronteiras frasais. Configurado em certo trecho da cadeia falada, o vocativo assume um estatuto enunciativo central. Pelas figuras apresentadas, essa atitude enunciativa se desenha por modificações da curva entonacional, envolvendo pausa vozeada ou silenciada respectivamente no ponto em que o vocativo é emitido em português e omitido em francês.

Para além do parâmetro prosódico que se possa atribuir a cada língua aqui envolvida, o que importa é o a mais que a voz por si própria traz quando fona ou não fona um elemento constante do encadeamento sintático da fala em ato na versão original e na versão dublada. No seu modo de articular, a ausência do apelativo na voz da dublagem aponta para o diferencial acústico que conspira para disparatados efeitos de sentido. A disparidade aí nota-se no quanto a voz, ao mencionar nominalmente seu alocutario, intensifica a presença deste em seu dizer como alvo do sentido posto em questão. Um estudo de García Dini, aplicado ao espanhol, me serve de apoio a afirmar que nos dois casos figurados nos gráficos acima, tanto o vocativo *amigo*, quanto *parceiro* são índices de intensidade na voz. Daí decorre, por conseguinte, que o que se intensifica não é tanto o conteúdo do dizer, mas o alvo da ação de dizer, efeito que se perde quando o vocativo é omitido na dublagem. Nestes termos, é que o padrão intensivo colocado na voz do dublador tende a seguir outra direção de sentido no que diz respeito à cada formulação assertiva figurada nos gráficos.

Deste modo, a presença/ausência do vocativo torna-se indícios importantes do

que enunciativamente, pela voz, faz o narrador na versão original e na versão dublada em francês. Emitindo o vocativo no ponto entre duas orações, a voz na versão original resulta ao mesmo tempo enfática e alusiva relativamente ao lugar de enunciação a que faz referência a modo de discurso indireto livre. Há, nesta maneira de interpor o apelativo entre duas frases, um efeito de suavidade na voz que se vê perdida quando se escuta o dublador francês costurando as duas partes de seu enunciado sem marcar linguisticamente aquele a quem se dirige na enunciação. Assim é o que fora posto a destoar na versão original apresenta-se como indiscutível asserção constativa. É como se, para quem escuta o narrador em francês, nada haveria como pressuposto a contestar o que é dito sobre *policial também tem medo de morrer*. Na versão original, o que se pressupõe divergente lvema a afirmação do narrador soar como ironia,

Lagazzi (2011) tem razão ao enfatizar o efeito ideologicamente formatado de constatação nos enunciados assertivos do narrador Capitão Nascimento. Entretanto julgo oportuno, no contexto analítico em que me coloco, assinalar que não é o que a *voz over* afirma que é posto em relevo, mas o que se contrapõe a ela na posição do interlocutor a quem nominalmente se dirige mediante menção do vocativo. Aliás, diria ironicamente Foucault (1995), a evidência nada tem a ver nem com as palavras, nem com as coisas a que se referem, mas sim com o que define o encadeamento sintático. Neste caso, privilegio a predominância da dimensão prosódica conspirando para esse efeito de ironia. Para isso adianto que meu ponto de partida é a concepção minimal de prosódia, ou seja, o plano da fala situado além do segmento fônico cuja variação contém índices remissíveis não aos segmentos proferidos, mas a uma dimensão outra da ordem da presença do falante em sua fala. Pode-se depreender desta definição que há prosódia constitui uma materialidade significativa em que a relação com o sentido, no quadro teórico

deste trabalho, é enunciativa e discursivamente motivada. Tendo a afirmar que, nos casos em análise, o ápice irônico, na emissão frasal, encontra-se na curva tonal que acompanha o proferimento do vocativo, especialmente pelo predomínio na posição medial, o que acentua o efeito do sarcasmo ante o que diz o locutor. É quando Capitão Nascimento, ao evocar pelo codinome *amigo* ou *parceiro*, alerta seu ouvinte para a explicitação da diferença entre ambos perante o incontornável da constatação. Afinal, diante da violência não há heróis e vítimas a serem protegidas, todos estão expostos ao mesmo perigo de morrer. Marca-se a interrupção do fluxo de sentido que incide sobre a imagem do policial destemido. Eis o efeito semântico interposto nos diferentes encadeamentos sintáticos produzidos pela presença/ausência do vocativo no mesmo enunciado. No caso da voz do narrador em português, por mais que a frase se estruture pela evidencia assertiva e constativa, há na maneira com que o tom de voz profere o vocativo a abertura de um intervalo discursivo marcando que o lugar de onde o policial se vê no combate à violência não é o mesmo em que é visto pelo interlocutor ao qual se endereça

Escuta-se um velado antagonismo⁵ propiciado por um valor metaenunciativo

⁵ Oportuno trazer para este artigo uma consideração acerca da diferença do par antagonismo/agonismo, o que permite elucidar o efeito de ironia com que é empregue a palavra *amigo* em extensão sinonímica com a palavra *parceiro*. Recorro incidentalmente a esta citação para chamar atenção para o paradoxo de se referir como amigo o que, pela diferença de posição em uma luta política, seria considerado inimigo. A explanação de Diogo Sardinho serve-me de apêndice ao que estou desvelando como o próprio da ironia causada pelo uso do vocativo pelo narrador de *Tropa de Elite I*

(...) Recorrerei aqui à forma como a politóloga belga Chantal Mouffe equaciona a relação entre estes dois pólos. No seu livro de 2000 intitulado *O Paradoxo da democracia* (2000 13), ela considera que «a oposição entre o amigo e o inimigo não é a única forma que pode adquirir o antagonismo», o qual «pode manifestar-se por uma outra via. Por isso [propõe] distinguir duas formas de antagonismo, o antagonismo propriamente dito – que ocorre entre inimigos, isto é entre pessoas que não possuem

que se pode acumular ao emprego do vocativo. Isso pode ser estendido aos outros pares listados no quadro acima. Em cada ocorrência o apelo ao interlocutor coloca na cena um caso de não coincidência entre o discurso do narrador e o de seu destinatário. Apenas faço notar que do par [2] a [6], a repetição do vocativo *parceiro* na posição medial do enunciado, pontua, em termos de heterogeneidade enunciativa, a diferença entre os sentidos de policial: o convencional e o do BOPE. Reitero que o tom sarcástico com que o narrador produz a distância em relação a seu ouvinte, atenua-se quando desaparece o vocativo na dublagem em francês, dando lugar ao efeito de evidência constativa.

Cabe, para esses casos, a concepção da ironia como jogo proposta por Eni Orlandi (1986). Para a autora, a ironia não se reduz “a um mero jogo de oposição, ou seja, de se dizer o contrário do que se pensa”. Concebida como modo de discurso, com respeito ao narrador de *Tropa de Elite I*, logo se vê que a ironia é o que dá conta do efeito de certa relação implícita de distância entre o discurso que faz o narrador e o que ele pressupõe fazer o seu destinatário.

Orlandi assinala ainda que há um vínculo entre a ironia e o discurso indireto livre. Neste plano relatado de enunciação, o narrador converte o paralelismo sintático, presente em seu enunciado mediante a interposição do vocativo, em paralelismo de vozes. Ele expõe sua voz para fazer passar a do outro posicionado em lugar adverso ao seu discurso. Daí sai o eco que aponta para a constituição subjetiva do narrador em sua própria fala. Ele antagoniza o que

indireta e livremente cita como o oposto do que afirma. Em termos assertivos, postula Orlandi, “o eco não é, pois, mera repetição. O que esta autora elabora sobre a relação entre ironia e eco, conduz a desvelar aqui que o narrador não faz simplesmente repetir a afirmação do outro a quem destina seu dizer. Se o alvo da ironia é aquilo a que faz eco, isso não advém na enunciação para reiterar o já-dito, mas sim para fazer soar os pontos de dissonância no interior mesmo do eco. Deste modo, o vocativo que se registra aqui tem fundamental importância enunciativa: não se trata meramente de tornar presente o outro em sua enunciação, mas de anexar à posição do outro uma maneira antagônica de significar o policial.

Como disse antes, além de estabelecer um paralelismo semântico entre a frase que o precede [policial também tem família] e que o sucede [policial também tem medo de morrer] o vocativo torna presente na voz a atitude subjetivante do narrador. Isso é o que permite dizer que o termo *amigo*, em sua função de apelativo, comporta prosodicamente o tom irônico com que o narrador ressalta o que pensa acerca não do que ele próprio diz, mas do que diz o interlocutor sobre o policial.

A baixa ocorrência do apelativo parece ser uma característica do francês oral. Um estudo de Kerbrat-Orecchioni (1992), sobre um corpus de conversações orais, dá conta da ausência de interpelação nominal em francês, o que segundo justificativa da autora, deve-se a tentativa de contornar situações socialmente constrangedoras. Isso leva Kerbrat-Orecchioni a introduzir teoricamente o conceito de *apelativo zero*, ou seja, o que designa «a escolha preferencial no caso de ambiguidade referencial» (1992, p. 55). Contudo, ao tocar no tema da voz dublada como modo de subjetivação, o contraste entre presença/ausência do vocativo em português e em francês nos remete não ao quadro gramatical e sociolinguístico de cada uma das línguas, mas às implicações discursivas de produção de sujeito e de sentido.

As variantes que expõem as diferenças das línguas articuladas no original e na

qualquer espaço simbólico comum – e o que [chama] de “agonismo”, que é um modo diferente de manifestação do antagonismo, porquanto implica uma relação não entre inimigos, mas entre “adversários”, sendo estes definidos de maneira paradoxal como inimigos amigáveis, isto é, pessoas que são amigas por partilharem um espaço simbólico comum, mas também inimigas, por quererem organizar este espaço simbólico comum de maneira distinta.» SARDINHA, D. “Um silêncio de Foucault sobre o que é a política”. texto apresentado no VI Colóquio Internacional Michel Foucault, dir. G. Castelo Branco, 19 a 22 de Outubro de 2009, na Universidade Federal do Rio de Janeiro

dublagem resultam interessantes para novas abordagens do processo discursivo, Alain Boillat (2013) chama atenção para a tomada da dublagem como objeto da análise fílmica, especialmente porque, por comparação, permite enfatizar “certas especificidades da versão original”. Da observação deste autor destaca ainda a afirmação de que as dublagens “modalizam um novo contexto de recepção”. Boillat tem interesse em alocar o conhecimento que pode advir do estudo da dublagem, esmiuçada inclusive em sua dimensão semântica, no campo da história do cinema. No caso da contribuição que ora desenvolvo, quero estender esta perspectiva para o campo da análise de discurso e considerar a dublagem como dispositivo de linguagem a transladar uma narrativa fílmica para outro lugar de discurso diverso daquele em que foi urdida na versão original.

Para concluir a partir do outro da voz na dublagem

Há certamente entre as duas emissões uma diferença decisiva que não decorre da diferença entre as línguas em que se articula, mas do grão da voz produzida na versão original e na versão dublada. Quando contrastada com a voz do dublador francês, a voz do ator brasileiro ressoa irônica e leve. Mas em francês, para fazer ouvir o mesmo protagonista, o dublador emite uma voz intensa, numa frequência mais grave aliada a um traço rouquenho na articulação vocal. O efeito dessa modalidade prosódica de enunciação retorna sobre a voz da personagem na versão original, resultando o tom de ironia que soa na base da harmonia de um vozeado suave pelo qual marca a assertividade de sua posição ao enunciar.

Tal é o vozeado com que a emissão original em português joga com a dublagem francesa. Nesta, a voz de Nascimento soa impositiva, agressiva e autoritária na fórmula assertiva, instanciando um quadro interlocutivo de espaço restrito à réplica do interlocutor, o que se pode imaginariamente se representar pelo espectador tomado na

posição discursiva do cidadão que reclama a proteção da policial.

A intensidade da emissão do francês ressalta o tom irônico da voz do narrador na versão original - mais do que afirmar, como o faz a voz da dublagem, a voz em português tripudia sobre posturas a priori que atribui ao espectador. No francês, o efeito da entonação, intensa em sua forma assertiva, não é tanto o de colocar em crise o sentido pressuposto, mas de transmitir a evidência de um sentido produzido como a informação da qual supostamente o interlocutor não teria se dado conta. Assim as diferentes maneiras vocais de fazer falar o protagonista policial - na versão original e na versão dublada em francês - não constituem a mesma posição de sujeito, nem para o policial, nem para aquele a quem se dirige em um jogo polêmico de fala. Tomada em suas amplas condições de produção, o recurso ao vocativo, nas asserções emitidas em português, expõe o confronto entre uma posição e outra, abrindo ao interlocutor uma possibilidade outra de significar sobre algo não colocado em questão antes que a voz do protagonista o pronunciasse, ou seja, o medo do policial frente à violência do narcotráfico e a inutilidade do policial honesto diante dos embates na favela

Resta daí que, ao nível do processo interdiscursivo em que se formula o tema do filme *Tropa de Elite I*, descobre-se um diferencial enunciativo importante incidindo sobre o modo de o sujeito marcar-se em sua posição. Pode-se dizer que a supressão do vocativo operada em francês produz uma perspectiva universalizante aplicável à fala que resulta da dublagem: É como se Capitão Nascimento, subjetivado em outra voz e dirigindo-se a um interlocutor genérico, adotasse uma atitude de indiscutível constatação.

Em todo caso, proponho que tomemos o efeito de estranhamento, acusticamente detectável na voz do dublador, como uma hipótese a ser melhor e mais precisamente investigada no âmbito do padrão prosódico pertinente à língua francesa, especialmente em frases cuja

entonação é sintaticamente formada por estruturas contendo interposição de vocativos. O mais importante aqui é que certo efeito contrastivo percebido na voz do dublador atua, nesta enunciação, como traço acústico remetendo ao corpo outro da voz, ou seja, a do protagonista na versão original.

Referências

- BOILLAT, A. “Le doublage au sens large : de l’usage des voix déliées” In **Décadrages Le doublage.**, n° 23-24, printemps 2013, p. 52-79
- DOLAR, M. **Una voz y nada más.** Editorial Manantial, 2007
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad: Salma Tannus Muchail. 6ªed. São Paulo Martins Fontes, 1995
- GARCIA DINI, E. **Algo más sobre el vocativo.** In http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/10/10_055.pdf. Acesso em 03/05/2013
- LAGAZZI, S. Análise de Discurso: A materialidade significante na história. in **Linguagem, História e Memória – discursos em movimento.** A. Di Renzo, A.L.A.R. da Motta, T. P de Oliveira (Orgs.). Campinas: Pontes, 2011.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Les interactions verbales** (t. 2). Paris : Armand Colin 1992
- ORLANDI, E. “Desconstrução e construção do sentido. Um estudo da ironia”. In **Série Estudos.** O histórico e o discursivo. Publicação do Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1986, p.66-97
- ORLANDI, E. **Análise de Discurso.** Principios e procedimentos. Campinas, Ed. Pontes, 1996.
- PÊCHEUX, Michel. **Por uma análise automática do discurso.** Campinas : Unicamp, 1990.
- XAVIER, I. ”Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados” in **Revista Novos Estudos,** CEBRAP, 75, julho 2006, p. 139-155

Recebido em: 23 de janeiro de 2013.

Aceito em: 07 de março de 2013.