A resistência negra que não resiste à dublagem de/em Django Unchained

Pedro de Souza[1]

Tiago Costa Pereira[2]

A câmera está posicionada imóvel e em um plano médio. O que se vê é uma paisagem desértica e rochosa. Já nos primeiros segundos, os créditos, em letras garrafais e em um vermelho bastante vivo, contrastando com a aridez do cenário de fundo, anunciam: *"A film by Quentin Tarantino"*. A câmera permanece imóvel enquanto as grandes e encarnadas letras informam os principais nomes do elenco do último filme do polêmico Tarantino: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonaro Di Caprio, Kerry Washington "*and"* Samuel L. Jackson. Após aparecer o nome deste último ator, que tem sido presença garantida em quase todos os filmes do diretor, a câmera começa o seu deslocamento. Desde o início do filme, o que se escuta é a voz grave do cantor de *soul music* Rocky Roberts interpretando a canção escrita pelo compositor Luiz Enrique Bacalov. O nome da canção – que é entoado em seu refrão e dá nome ao filme de Tarantino – é "Django". Bacalov a compôs para ser o tema do filme Django (1966), do diretor de faroestes italianos Sergio Corbucci. A partir desses elementos iniciais, já se podem perceber alguns indícios de remissão ao gênero que ficou conhecido e consagrado nos anos 1960 e 1970 na Itália, o *spaghetti western*.

Então, a câmera começa o seu movimento e o enquadramento passa a ser um pouco mais fechado. A voz de Rocky Roberts continua a soar e a câmera percorre o seu caminho até encontrar, agora já em um plano bem fechado, as costas de um negro, repleta de cicatrizes. São as marcas deixadas pelas chicotadas desferidas contra o dorso de um escravo. Surge, então, na tela, nas mesmas letras encarnadas e por sobre as costas machucadas, o nome do filme – e que é também o nome de seu protagonista: "Django Unchained". No exato momento em que os créditos dão nome a este sujeito e ao filme – situando, de alguma maneira, o espectador –, ouve-se um forte estalo de chicote somar-se à melodia da canção. O alto volume do estalo do chicote – que é explicado fisicamente pela onda de choque quando sua ponta se movimenta mais rápido do que a velocidade do som no ar – toma de assalto os ouvidos do espectador, se faz ouvir mais alto do que a grave voz do refrão. As costas tatuadas pelas cicatrizes são de Django e de outros cinco negros, que acorrentados uns aos outros, e em fila, seguem seu caminho pela paisagem montanhosa dos Estados Unidos. Dorsos feridos e marcados estão em primeiro plano, enquanto que ao fundo, e com uma imagem um pouco

[1] Professor Titular na área de Letras e Linguística, na Universidade Federal de Santa Catarina e Pesquisador do CNPq.

[2] Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutorando em Estudos da Tradução na mesma instituição.

desfocada, é possível identificar um homem com seu chapéu de aba larga e montado em seu cavalo. Ao contrário do que acontece na tomada de abertura que virou marca dos *westerns* – paisagem montanhosa, desértica, um herói solitário com seu chapéu de abas largas e montado em seu companheiro inseparável, o cavalo –, o herói de/em "Django Uchained" está subjugado, com as mãos e os pés acorrentados, sendo arrastado pelos homens que o compraram. Estes sim estão com seus chapéus de abas largas, cavalgando.

É interessante notar como Tarantino escolhe justamente o *western* como gênero narrativo para tratar da escravidão e contar a história de seu herói negro. Uso a expressão "justamente" porque [...] o *western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência" (VUGMAN, 2008, p. 159). Para Vugman (2008), mais do que um gênero de filmes genuinamente norte-americano, as narrativas de *westerns* foram espaço de reprodução e consolidação dos valores morais da sociedade americana; de constituição de modelos de heróis e heroínas por muitas e muitas décadas. .

E o que parece ser também, ou até ainda mais, interessante é o fato de Tarantino resolver tratar da escravidão e da história de seu herói negro a partir de uma espécie de releitura – e que por muitas vezes de maneira subversiva – do tradicional *western* norte-americano, o *spaghetti western*. Não basta usar um gênero conhecido como espaço de criação e consolidação dos valores do estilo de vida americano para tratar de um assunto tão delicado como a escravidão. Se possível, o faça a partir de uma "franca imitação", aliás a "imitação mais bem-sucedida de todas" de um *western* (VUGMAN, 2008, p. 159). Faça isso dentro de um gênero que, como destaca Carreiro (2014, p. 34), "[...] não passa de uma nota de rodapé em livros de história de cinema". É usando o seu *spaghetti western* como espaço enunciativo que Tarantino vai tornar audível e visível um jogo de forças que opera desde a constituição da sociedade americana até os dias de hoje, o da questão racial.

Porém, este duplo gesto subversivo de Tarantino – tratar de um tema tão caro à sociedade americana quanto a escravidão a partir da "imitação" italiana, de um deboche, de um gênero cinematográfico genuinamente americano, como o *western* – é justamente o que, para Sauvage (2013), o deslegitima, desautoriza. A autora cita que ainda em 2007, em uma entrevista, Tarantino mencionou a intenção de escrever e dirigir um filme sobre a escravidão, um filme que "[...] a América nunca quis fazer porque tem vergonha disso" (SAUVAGE, 2013, p. 114). Avançando um pouco mais na análise, Sauvage (2013) afirma que Tarantino acaba por realizar um filme de grandes proporções, o qual trata do tema mais importante de toda a história da comunidade afro-americana, a escravidão. Mas, para Sauvage (2013), o fato de "Django Unchained" ser uma espécie de *spaghetti western*, ou pelo menos o fato de fazer

muitas referências a tal gênero, faz com que o filme perca dramaticidade e sua discussão sobre a questão racial e a escravidão esteja/fique fora de contexto. A crítica de Sauvage (2013) e a rejeição a um *spaghetti western* como espaço de enunciação/de discussão da escravidão parecem estar em consonância com a desaprovação do diretor de cinema Spike Lee ao filme de Tarantino: "A escravidão americana não foi um western spaghetti à la Sergio Leone. Foi um holocausto. Meus ancestrais foram escravos roubados da África. Eu quero honrá-los." (apud ROLLING STONE, 2012, [s/p]).

Para Johnson (2014), as primeiras cenas de *Django Unchained* servem apenas para quebrar a expectativa. O autor alude ao que chama de "clichés reconfortantes do oeste" para evidenciar que a presença da escravidão no filme se faz de maneira atípica: montada em uma encenação tipicamente ocidental (homens a cavalo, uma paisagem do deserto). Tudo se passa como se a exibição repentina de um grupo de homens negros, acorrentados, com as costas marcadas por chicotadas, funcionasse apenas para romper com o universo tradicional das narrativas dos gêneros *westerns*, seja dos filmes produzidos em Hollywood ou nas produções com menores orçamentos dos *spaghetti westerns* italianos.

Gostaríamos de nos ater ainda ao ruído do estalar do chicote e de como o uso do som produzido por este objeto pode ser operado a serviço da evocação dessa presença atípica, incômoda, dolorosa.

Como citado anteriormente, a música de abertura do filme de Tarantino, lançado em 2012, é mesma da cena inicial do filme Django, de Sérgio Corbucci, lançado em 1966. Não que isso seja pouco, mas não foi somente o nome de seu herói e a música de Bacalov que Tarantino retirou do filme de Corbucci. Já em seus primeiros minutos, "Django" (1966) e "Django Unchained" (2012) possuem muitas semelhanças. A banda sonora[3] de ambos os filmes em seus quatro minutos iniciais é praticamente idêntica: a canção de Bacalov interpretada por Roberts acrescida de alguns sons diegéticos típicos de *westerns*, como o soprar dos ventos e o galope de cavalos. O que as diferencia, acusticamente, são os estalos de chicotes, reproduzidos em um alto volume várias vezes, no filme de Tarantino – todas elas no momento em que Roberts canta *"Djangoooo"* no refrão da canção. Ou seja, em Tarantino há a coincidência entre o som do chicote e a enunciação do nome de Django. Carreiro (2014, p. 194, grifo nosso) destaca o fato de que fazia parte da tradição de alguns diretores de *spaghetti westerns* a "[...] inclusão de sons diegéticos na harmonia, como tiros, **chicotadas** e galopes".

[3] Aqui, é importante fazer uma distinção entre banda sonora e trilha sonora, que será importante para a leitura ao decorrer deste texto. Existem algumas confusões, e diversas interpretações sobre, entre banda sonora e trilha sonora. Esclarecemos usamos a expressão "banda sonora" para designar todos os elementos que compõem a parte sonora de um filme. Ou seja: ruídos, diálogos, música etc. E quando fizermos remissão à "trilha sonora", consideramos as músicas que são tocadas ao longo do filme, sejam elas feitas exclusivamente para o filme ou não.

As semelhanças continuam: a segunda cena do filme de Corbucci, logo após silenciar-se a canção “Django”, é a do castigo de uma mulher por um bando de pistoleiros. A mulher, uma moça branca e de cabelos ruivos, é arrastada, amarrada em uma estrutura de madeira com seus braços abertos e a parte do vestido que lhe cobre as costas é rasgada. Ela será castigada por seus algozes, uns sujeitos com sombreiros e grandes bigodes, por ter tentado fugir. Um dos homens se afasta e o que fará em seguida, segundo ele, vai lhe ensinar uma lição! O seu torturador está com um chicote nas mãos e passa a golpear as costas da moça. Por repetidas vezes se ouve o estalar do chicote no branco dorso, que passa a ficar marcado a cada golpe.

A exemplo do filme de Tarantino, no filme de Corbucci também se escuta o som causado pela ponta do chicote deslocando o ar bruscamente. O som e o instrumento do castigo, da tortura, são os mesmos? Sim, e não. Sim, porque Tarantino, como Carreiro (2014) chama atenção, está de certa forma dando continuidade e repetição ao usar um elemento (chicote) que faz parte de tantos outros filmes de *westerns*. Mas, o gesto operado por Tarantino não é o de simples reprodução de um modelo já existente. O estalar ouvido em “Django Unchained”, e que aqui tentamos fazer ecoar, é o de um instrumento usado para punir, fustigar, castigar escravos que desobedeciam seus donos, seus proprietários. O gesto de montagem de Tarantino – que traz o primeiro, e em um volume bem alto, estalar do chicote no exato momento em que a câmera dá um *close* nas costas cheias de cicatrizes de um negro que caminha acorrentado a outros negros, igualmente machucados – produz um efeito de sentido que mobiliza a memória de séculos de escravidão de uma população inteira.

No Django de Tarantino a “corda entrançada ou tira de couro terminada em ponta e presa em um cabo” é o instrumento usado para humilhar, desumanizar e marcar a carne negra. Por isso, as respostas sim (continuidade) e não (descontinuidade) à pergunta anterior. Ao mesmo tempo em que o som produzido como resultado do rompimento da barreira do som opera um movimento de continuidade (fazendo remissão ao estalar de chicote usado em tantos outros *westerns*, e que por isso operam também como forma de identificação do filme a esse gênero), trabalha também em um movimento de descontinuidade, de rompimento (trazendo à cena dos *westerns* as marcas e a violência dos castigos sofridos pelos negros durante séculos de escravidão).

Ainda que com uma breve análise de poucos segundos de “Django Unchained”, a intenção é começar a refletir sobre como Tarantino opera com/em/por uma banda sonora que traz a sonoridade negra norte-americana aos ouvidos dos, como propõe Michel Chion (1999;

2008), “ouventes”[4]; como o filme se constitui em uma narrativa feita para rolar ao som do *blues*, do *jazz*, do *rap*. “Ouver” Django Unchained é, como escreve o próprio Tarantino (apud WOODS, 2012, p. 260), estar em “um mundo negro.” É com o acorde do estalar do chicote que Tarantino começa sua ópera. *“And I’m taking the story of a slave narrative and blowing it up to folkloric proportions that are worthy of high opera.”* (TARANTINO apud GATES JR., 2013, p. 58).

1.1 Trompe-l'oreille: a dublagem e o “vozeirão” que atrapalha o truque

Esse início de *western* que rompe com algumas convenções do gênero – com o que Johnson (2014), por exemplo, chama de presença atípica – e que supera e/ou confunde as expectativas não é uma exclusividade de Tarantino. Esse foi um artifício muito usado por Sérgio Leone, um dos principais diretores de filmes de faroestes filmados na Itália e que, por seu sucesso na Europa, passou a dirigir produções também nos Estados Unidos. O próprio Tarantino, que é um grande admirador da maneira de dirigir de Leone, fala sobre essa maneira de subversão.

> *Era uma vez no Oeste* foi como uma escola para mim. Eu o vi na TV quando criança, e foi uma grande experiência porque dava para apreender da experiência **um novo estilo de direção**. [...] Com *Era uma vez no Oeste*, foi como se ele [Leone] dissesse: este aqui é o seu faroeste norte-americano, Ok? **Agora vou subvertê-lo**. (TARANTINO, 2003, grifo nosso).

Carreiro (2014) cita outro filme em que Leone usa de um recurso estilístico para subverter o início clássico de um *western* e surpreender os espectadores. Para Carreiro (2014), a cena de abertura de “Três homens em conflito” é um dos exemplos mais clássicos e claros da subversão da convenção de um *western*.

> A tomada inicia com um plano geral que mostra a paisagem do deserto. O plano geral, associado ao ângulo alto, sugere uma abertura nos moldes de um western norte-americano, mas o que se segue é a aparição surpreendente do rosto em *close-up* extremo de um pistoleiro, que entra em quadro pelo lado esquerdo do frame. O efeito alcançado é, ao mesmo tempo, irônico e hiperdramático – ou pós-moderno. (CARREIRO, 2014, p. 184-185).

Esse efeito de surpresa, apontado por Carreiro (2014), ou de subversão, destacado por Tarantino (2003), nesse caso da abertura de “Três homens em conflito”, é conseguido por meio de uma técnica conhecida como “*trompe l’oeil”*, ou seja, “enganar o olho”. “Leone usa

---

[4] Para chamar a atenção à importância da dimensão sonora para as narrativas cinematográficas, Chion (1999; 2008) propõe e noção de “ouvente”. No início de “A audiovisão: som e imagem no cinema”, Chion (2008) propõe o exercício de se assistir a sequência inicial de Persona, de Bergman, com e sem som. A conclusão do autor é de que sem som o filme passa a ser outro, torna-se irreconhecível.

o *trompe l'oeil* para pregar peças visuais no espectador e criar efeitos cômicos repletos de ironia" (CARREIRO, 2014, p. 185). Fundamentalmente, a ideia é a de criar situações inusitadas, de colocar no mesmo plano elementos estranhos a determinadas paisagens, criar expectativas nos espectadores e não cumpri-las.

Dessa reflexão a respeito do *trompe l'oeil*, nos interessa pensá-lo como um elemento que passou a fazer parte dos recursos estilísticos de Sérgio Leone, como forma de assinatura do diretor. Como destacam Baptista (2010) e Carreiro (2014), esse recurso de surpreender o espectador através da subversão de alguns elementos comuns aos *westerns* passou a identificar os filmes de Sérgio Leone. Ainda que com poucos recursos financeiros e, consequentemente, também técnicos, Leone conseguia operar alguns traços característicos e inventivos na maneira de dirigir seus filmes.

Como um artifício análogo ao *trompe l'oeil*, Chion (1999; 2008) propõe o *trompe l'oreille*, ou enganar os ouvidos. Como exemplo clássico do uso dessa técnica, ou como chama "desta arte", o autor cita o filme "Das testament des Dr. Mabuse" (lançado em 1933), a continuação de "Dr. Mabuse, der spieler" (lançado em 1922). Para Chion, quando Fritz Lang e The von Harbou lançaram o segundo filme, "[...] o cinema simplesmente ganhara uma nova arma, a voz[...]". Para Chion (1999), seria muito fácil para os diretores usarem a expectativa que se criou em torno de qual seria a voz desse terrível e enigmático personagem, Dr. Mabuse, para promover o seu filme. Lang e von Harbou fizeram exatamente o contrário. Eles nunca endereçaram a voz de Mabuse a um corpo. A voz que se atribuía, equivocadamente, ao personagem era sempre ouvida por trás de uma cortina (CHION, 1999). A intenção dos diretores era a de confundir os espectadores, a de criar a falsa sensação de que se ouvia, de que finalmente se conhecia, a voz do Dr. Mabuse.

O propósito de tratar, ainda que brevemente, sobre tais técnicas, *trompe l'oeil* e *trompe l'oreille*, é o de propor que Tarantino as usa na cena de abertura de "Django Unchained". A primeira – e muito semelhante ao feito por Leone em Três homens em conflito – ao colocar, e em *close*-up extremo, as costas marcadas de escravos na tomada de abertura de um *western*. A segunda, ao usar o estalar do chicote logo na cena de abertura e ao mesmo tempo em que os créditos anunciam o título do filme, que é também o nome de seu herói.

Aqueles estalares de chicote enganam os ouvidos. Eles não fazem parte da versão original da canção de Bacalov, que inclusive está no CD da trilha sonora do filme de Tarantino e não se escutam tais ruídos. Também não vêm do quadro: embora haja as costas negras e suas cicatrizes, não há ninguém com chicote nas mãos na cena (como acontece no filme de Corbucci). Eles estão ali para alertar os ouvidos enganados dos espectadores que

achavam estar começando a experenciar mais um *western*. Eles soam muito mais altos e audíveis do que a grave voz de Ricky Roberts para fazer ouvir que este será um diferente "era uma vez no velho oeste". Enganam porque não são os estalos de chicotes usados em tantas cenas de mocinhos impedindo, a chicotadas, que os bandidos peguem suas armas. Também não são os ruídos de chicotadas que vilões sanguinários desferem nos solitários e enigmáticos heróis, os quais sempre conseguem dar o troco. Estas são as chicotadas que faziam parte da paisagem sonora[5] da escravidão, da violência contra os negros nos Estados Unidos e em tantos outros países que escravizaram povos africanos. Da punição dos negros fugidos, dos negros desobedientes, ou, absurdamente (como uma cena de "Django Unchained" vai mostrar), de negros que quebravam ovos. São os chicotes que contribuem para que, de acordo com Johnson (2014, p. 238), "'Django Unchained' coloque o Western no improvável mundo da escravidão do sul dos Estados Unidos, ao invés de colocar um personagem negro no improvável mundo do Oeste". Ou usando a metáfora do som, e ainda em Johnson (2014), são sons da violência que continuam silenciados porque ainda que tenham sido algumas vezes vocalizados, nós insistimos em não escutá-los.

É dessa forma que Tarantino começa a modular a presença negra, da escravidão, da resistência e da luta negras em seu *western*, ou como Gates Jr. (2013, p. 62) classifica: *"In fact I call it a postmodern slave narrative western."* Assim é que, como o próprio Tarantino (2013) explica, ele começa a modular/tratar de problemas históricos que existiam na época em que se passavam os filmes *westerns*, mas nem por isso eles tinham coragem de tratar: a escravidão.

É justamente esse recurso acústico utilizado por Tarantino que é silenciado por uma voz grave, solene, como a dos locutores de rádio, que interrompe a música de Bacalov, sobrepõe-se a voz de Rocky Roberts e anuncia: "Jango livre"[6]. É uma voz que facilmente se percebe ecoar a partir de um estúdio, limpa, uma dicção perfeita, uma voz vinda de outro lugar. Ela surge no exato momento em que aparece o título do filme, toma conta dos ouvidos e dificulta a escuta do estalar do chicote que marca as costas de Django. Esse "vozeirão" atrapalha o gesto de Tarantino, o *"trompe l'oreille"*. Trato aqui da versão dublada em português do filme de Tarantino, que no Brasil ganhou o título "Django Livre".

---

[5] A noção de paisagem sonora é apresentada por Cavarero (2011, p. 177), a partir da teoria do poeta caribenho Edward Kamau Brathwaite. "A voz não é apenas o som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive". Cavarero conclui que "O ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos. A base do vocálico é, por conseguinte, essencialmente musical, no sentido em que se uniformiza à sonoridade contextual do mundo com seus ruídos e dela participa." (2011, p. 177). Ver: CAVARERO, A. **Vozes plurais:** filosofia da expressão vocal. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

[6] Aqui usamos a grafia "Jango livre" ao invés de "Django livre" para chamar a atenção que diferentemente do que acontece em inglês, na versão dublada do filme o nome é sempre pronunciado como Jango.

A intenção aqui não é a de empreender uma defesa do original, tampouco repetir algumas críticas que simplesmente, e previamente, não aceitam a dublagem ou a tratam como uma versão de valor inferior. O objetivo é tornar audível/perceptível os deslocamentos que as escolhas (da versão em inglês e da versão dublada em português) produzem no eixo de sentidos em que se ancora e desenvolve a narrativa fílmica de "Django Unhained" e/ou "Django Livre". Refletir sobre como Tarantino toma o negro como herói de sua libertação a partir da mobilização de um gênero, o *western*, só que operando com uma sonoridade que é outra. A narrativa é desenvolvida, desenrolada, mixada, para rolar ao som do *blues*, do *jazz*, do *rap*. Pensando a partir dessa hipótese, o objetivo é problematizar como a dublagem acaba por produzir deslocamentos em relação aos efeitos de sentido que vêm na língua de partida e que são outros na língua de chegada. E o primeiro desses deslocamentos se dá logo na cena de abertura do filme pelo silenciamento do estalar do chicote, que vem pela sobreposição da voz do locutor sobre esse ruído.

Não estamos discutindo a performance artística ou técnica da dublagem, do dublador, nem apresentando um projeto de tradução/de dublagem melhor do que o já existente, mas sim propondo uma reflexão sobre como a partir da posição de escuta a dublagem faz emergir sentidos outros. Esse deslocamento operado pela dublagem se constitui em uma situação de impossibilidade de trazer, de transladar, o "tom" quem vem de/em "Django Unchained" para "Django (ou Jango) Livre". E esse "tom" é constitutivo do projeto de Tarantino de trazer a resistência negra, a luta negra, pela sonoridade, mais fortemente pelas performances vocais das personagens de/em "Django Unchained".

> Dessa perspectiva, interessa-me observar [ou escutar] 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 [ou de ouvir] **como os contrastes da voz na emissão original e na dublagem incidem sobre a direção de sentido a vir na fruição de uma narrativa fílmica**, implicando não apenas os que contam a história em som e imagem, mas inclusive o espectador na posição de **sujeito em que se vê impelido a interpretar** não só o que olha, mas também **o que escuta na superfície da película**. (SOUZA, 2013, p. 95, grifo nosso).

O que Souza (2013) propõe para seu gesto analítico e de escuta da dublagem de/em "Tropa de Elite" parece resumir o que propomos a respeito da relação entre a banda sonora de "Django Unchained" e sua respectiva versão dublada para português, "Django Livre". Aproveitamos ainda essa citação de Souza (2013) – e o fato de nela se fazer remissão a noções como sentido, sujeito, discurso e interpretação – para esclarecer que tomamos a tradução, mais especificamente, a dublagem, como um processo discursivo.

Além de Souza (2013), recorrermos à Mittmann (2013), para tentar esclarecer a intenção/proposta de pensar a tradução a partir de um viés discursivo.

> Consideramos o processo tradutório como um processo de relação de sentidos e de produção de discursos, que surge a partir de condições sócio-históricas de produção. [...] O **equívoco**, isto é, a possibilidade de que o sentido sempre possa ser outro, é uma característica própria da língua e do sentido, é constitutivo de toda e qualquer interpretação e, portanto, é constitutivo também de todo e qualquer processo tradutório. [...] Por isso, mais do que multiplicidade, **a tradução é possibilidade**. Possibilidade de que sempre outras vozes se inscrevam, de que sempre outros sentidos sejam produzidos. (MITTMANN, 2003, p. 102-105, grifo da autora).

Dessa passagem de Mittmann (2003), destacamos, o que também está presente em Souza (2013), essa noção do processo tradutório como constituído pelo equívoco – aqui não tomado como sinônimo de erro, mas como a possibilidade de que os sentidos possam ser tantos e outros, das muitas direções possíveis na fruição dos efeitos de sentidos que vêm pela/na narrativa fílmica. Mittmann (2003) também faz remissão à possibilidade de que outras vozes se inscrevam e evoquem outras direções, outros sentidos, possíveis. Ainda que a autora esteja referindo-se às vozes como metáfora de outros dizeres, outras maneiras de dizer, tomamos aqui a voz outra como a voz da dublagem. Uma voz que em alguns casos, a exemplo do "vozeirão" que anuncia o nome do filme e do herói de Tarantino, parece soar completamente estranha a determinada paisagem em que se inscreve.

> É quando se procede a um divórcio entre a voz e algum discurso que a invoca e a convoca nele e por ele a fazer sentido. Talvez isso fundamente a impressão comum de que, à medida que se escuta uma voz não são as palavras que fogem, mas sim **os sentidos que escapam às palavras**. **A audição percebe uma sonoridade que se impõe difusa**, **soando indiferente a qualquer pauta interpretativa**. A qualquer instante, **podem se ouvir vozes vindas de lá e de cá**, mas descoladas do que seriam levadas a dizer no mesmo espaço discursivo em que ecoam. (SOUZA, 2012, p. 38, grifo nosso).

A sobreposição desse vozeirão, que soa de outro lugar e anuncia "Jango Livre", silenciando o estalar do chicote parece, mesmo que momentânea e provisoriamente, deslocar o espectador a outro lugar. Quase não se escuta o ruído provocado pelo instrumento de tortura, que é para ser escutado no exato momento em que são exibidas na tela as cicatrizes por ele provocadas, fazendo com que a narrativa se filie a determinada direção de sentidos (da violência da escravidão, dos castigos sofridos pelos negros americanos, da relação de forças entre brancos e negros).

1.2 *Black english*: a resistência que vem pela singularidade de uma dicção

Novamente partindo da noção de paisagem sonora, inicialmente discutida a partir de Cavarero (2011), apontamos o trabalho de Lopes (2010) e sua proposta de tomar a dimensão sonora de um filme como espaço de constituição e possibilidade de um trânsito transcultural. Lopes apresenta da noção de "audiotopias", problematizada a partir de Kun, como "[...] espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares **normalmente incompatíveis** são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível". (KUN, 1997 apud LOPES, 2010, p. 102).

Ampliando e deslocando um pouco a noção de Kun (apud LOPES, 2010), que trata mais especificamente da música, propomos que toda a paisagem sonora que constitui a narrativa de "Django Unchained" é esse lugar de dissolução de fronteiras e se constitui como uma caixa de ressonância de sonoridades e ritmos, até então, aparentemente incompatíveis com o gênero *western*. É o trabalho autoral de Tarantino que faz como que o universo vocálico subversivo de "Django Unchained" escancare os ouvidos do espectador: aos estalos do chicote ecoando, habitando e deixando suas marcas em uma canção composta na Itália dos anos 1960; aos sons do arrastar de correntes em um ambiente em que tradicionalmente ecoavam disparos de armas de fogo; às rimas e letras fortes das canções de *rap* que compõem a trilha sonora, em um gênero acostumado aos sons da viola da música *country* ecoando pelos *saloons*; à dicção negra norte-americana, e sua musicalidade "*blueszeira"*, disputando e conquistando espaço em um diálogo acostumado às falas dos *cowboys*.

Quanto mais ao sul viajam os protagonistas, mais negra vai ficando a melodia que dá o tom e a cadência do filme. Compondo essa sinfonia: a batida forte e sincopada das canções do *rap* norte-americano, de um de seus maiores ícones, Tupac, e da banda RZO; a voz rouca e o *swing* do considerado pai da *soul music*, James Brown; a musicalidade do *black english* que vem pela/na dicção de escravos e escravas, que, como destacam Deleuze e Guattari (1995, p. 50), mais cantam do que falam uma língua, uma língua que se aproxima de uma sonoridade contínua, da musicalidade.

Se propomos que em "Django Unchained" as personagens apresentam uma dicção que evoca uma voz *blueszera* e que faz ressoar um ritmo que sempre esteve no *blues*, no *jazz*, nas canções de resistência à escravidão e nas que embalaram os movimentos de luta pelos direitos civis nos anos 1960, é porque esse efeito (o de resistência negra) só se faz possível ouvir pela relação/articulação entre esses sons e uma memória discursiva da história negra norte-americana. Afinal, esses aspectos só podem se tornar audíveis em 2012 (ano de lançamento do filme), e em uma narrativa de uma história que se passa em 1858, pela força dos discursos

sobre a escravidão, sobre a música como espaço de manifestação e de constituição da resistência negra norte-americana. Somente pela força do (e pela articulação com o) discurso que essa sonoridade pode se fazer ouvir. Aqui é o ponto de inflexão em que opera o dublador. Sendo assim, não basta que as vozes que as personagens ganham na versão dublada para o português tentem preservar características (timbre, entonação, altura e intensidade) presentes na versão original; tampouco é o suficiente para que os efeitos de sentido coincidam o fato de que se consiga uma sincronia vocolabial perfeita, ou quase perfeita. "Isso implica dizer que o sujeito que traduz [ou neste caso, que dubla] não pode se constituir a não ser perdendo-se na turbulência dos discursos que se encarregam do destino do dizer submetido à passagem." (SOUZA, 2009, p. 216).

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

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

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

Há uma ressalva importante a ser feita sobre o que propomos ser a maneira como Tarantino opera com as performances vocais das personagens negras de/em Django

Unchained. A possibilidade de que tais dizeres, tais vozes e principalmente tais maneiras de dizer sejam realmente escutados. Tal proposta é colocada em questão por Izaak Wilson (2013), no artigo "Can Django Speak? New archaeologies of slavery". O título do trabalho de Wilson (2013) é uma espécie de releitura, de adaptação, do título "Can the subaltern speak?", obra da autora indiana, e um dos principais nomes da crítica cultural contemporânea, Gaiatry Spivak. O que Wilson procura chamar a atenção, na esteira do que propõe Spivak, é a armadilha da, mesmo que tentando lutar contra tal movimento, utilização de modelos ainda colonialistas para tratar de problemas como a escravidão, por exemplo. Para Wilson (2013), Django Unchained ainda opera dentro de representações que colocam determinados grupos étnicos em uma posição permanente de poder político reduzido. Ainda que na conclusão de seu texto, Wilson (2013) classifique o filme de Tarantino como uma intervenção emocionante a respeito da questão da escravidão, o autor afirma que "Django Unchained" não faz o suficiente para falar de um lugar e, principalmente, de uma maneira que rompa o silêncio que o discurso sobre a escravidão impõe à voz do escravo. *"Theoretically, in the way of Spivak,* ***Django cannot speak****"*. (WILSON, 2013, p. 34, grifo nosso).

1.3 O antagonismo das/nas vozes que expõem a violência de um regime

A jornada de Django e Dr. Schultz em direção ao sul – ao contrário da tradicional conquista e civilização do *wild West* – dos Estados Unidos expõe o jogo de forças de uma região conhecida por suas grandes plantações, principalmente de algodão, movidas por mão de obra escrava. Tarantino começa a tornar audível e visível um regime violento, desigual e desumanizante. Quase no fim dessa viagem, uma cena caracterizada pela demonstração de uma violência que só um regime como o escravocrata pode proporcionar marca a chegada das personagens à Candyland[7]. Um escravo fugido da propriedade está em cima de uma árvore, cercado pelos capatazes e seus cães, que latem e rosnam incessantemente. Apesar de implorar por perdão e por sua vida, D'Artagnan não é ouvido e tem seu corpo destroçados pelas mandíbulas fortes e raivosas de vários cães.

Não descrevemos tal cena, e sua violência quase impensável/inimaginável, apenas para tentar dar conta do que é a imersão pelo sul dos Estados Unidos no período histórico em que os protagonistas de "Django Unchained" empreendem sua aventura. Mas, é impossível

[7] Canyland é o nome da grande plantação de algodão que pertence a Calvin Candie, personagem interpretada por Leonardo Di Caprio. É de lá que a esposa de Django, Bromhilda, precisa ser resgatada.

pensar como Tarantino vai tratar a questão da escravidão, e a jornada de seu herói negro, sem fazê-lo a partir da violência, coação e opressão do processo colonizador que vigorava nas Américas naquele período. Já é bastante conhecido o fato de que Tarantino recebe críticas por trazer tantas cenas violentas em seus filmes: desde a clássica cena da tortura de um policial, em "Reservoir Dogs" (Cães de Aluguel); passando pela tortura e estupro do *gangster* Marcellus Wallace, em "Pulp Fiction"; chegando ao assassinato a golpes de taco de beisebol de um oficial alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, em "Inglorious Bastardes" (Bastardos Inglórios). Porém, trazer a/tratar da violência em um filme que aborda a escravidão nos Estados Unidos do século XIX é diferente. O desconforto também toma o espectador, as críticas continuam a interpelar Tarantino o tempo todo, mas a resposta a elas é de outra natureza. Em diversos registros, o diretor responde, com a ironia que também faz parte de sua assinatura, que nem toda a violência que pensasse performatizar em "Django Unchained" seria capaz de traduzir o que era a vida de um escravo naquela época. Em uma entrevista coletiva[8] de divulgação do filme, Tarantino faz uma relação com os horrores da Segunda Guerra Mundial (que, segundo ele, o cinema americano nunca teve problema em retratar, ao contrário do que acontece com a violência do período da escravidão), e classifica a escravidão como "*our black Auschwitz"*. Então, a justificativa para o uso (e para alguns, o abuso) de cenas de agressiva violência que passava por questões estéticas, ganha também um elemento histórico. As várias e simultâneas mordidas que despedaçam a carne negra de D'artagnan se ancoram em um passado, que não foi pensado, reproduzido e vivido apenas na imaginação de um diretor polêmico e que adora vender a/faturar com a violência.

O diálogo entre Monsieur Candy e seu escravo, de nome igualmente sofisticado e francófono, D'artagnan, expõe o antagonismo de uma sociedade que funciona a partir de um regime de divisão tão claro quanto violento. A prepotência, imponência e ironia enunciadas por (e performatizadas em) Monsieur Candy tornam-se ainda mais perceptíveis, audíveis, quando confrontadas, respondidas, pelo lamento, pelo choro e pelo desespero de alguém que, em uma situação de inferioridade, implora, com uma voz soluçante e desesperada, pela própria vida. É esse o jogo de forças que Tarantino faz ouvir.

Gostaríamos de tratar agora da dicção das personagens negras de "Django Unchained". É o modo característico de falar de uma variação do inglês desenvolvido pelas comunidades afro-americanas, conhecido como *black english*, *african-american english* ou *Ebonics*. Para a autora negra norte-americana Toni Morrisson, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura:

[8] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1QpScB-HJg>. Acesso em: 20 maio 2015.

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

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

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

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

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

Pela natureza breve deste texto, apresentamos aqui apenas uma pequena, mas bastante elucidativa, análise de uma sequência de "Django Unchained". O protagonista Django, um ex-

escravo recém-liberto, começa um diálogo com Betina, escrava de uma fazenda no estado do Tenessee. O objetivo da conversa, por parte de Django, é descobrir se três capatazes que ele pretende matar estão vivendo naquela propriedade. Mas, e como destaquei anteriormente, o que me interessa não é o conteúdo nem o objetivo da conversa. O que pretendemos fazer ouvir é a singularidade marcante das vozes de Betina e Django; a forma como, de acordo com o que propõe Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000), eles constituem suas falas, segurando e experimentando as palavras; a maneira como a partir daquele momento instauram um regime acústico próprio do falar negro norte-americano.

A seguir, reproduzimos o trecho integral do primeiro diálogo entre Django e Betina. Usamos o recurso da marcação em itálico para tentar destacar e tornar audível as extensões diferenciadas que determinadas vogais ganham nas falas de Django e, bem mais marcadamente, e de Betina. O que Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000) classifica como segurar as palavras, e seus sons, na boca e experimentá-las parece se encaixar perfeitamente à performance vocal de Betina. Com estas extensões e intensidades distintas e marcadas em quase todas as suas falas, Betina acaba modulando seu diálogo de forma a cantar o seu texto, ao invés de contá-lo. Efeito que Quentin Tarantino (apud MCGRATH, 2012, grifo nosso) afirma ser um dos aspectos relevantes na escolha dos atores e na constituição das personagens de seus filmes: sobre a escolha dos Cristopher Waltz e Samuel L. Jackson para trabalhar em Django, Tarantino afirma que "Na verdade, é difícil não escrever pra eles, porque **eles cantam os meus diálogos**. Eles os **transformam em música**, como deve realmente ser". Ainda sobre o trabalho autoral de Tarantino na performance vocal de seus atores, e especificamente em "Django Unchained", o diretor (apud LOUIS GATES JR., 2013) explica que teve que intervir no modo como Jamie Foxx (que interpreta Django) expressava e representava a escravidão. Era preciso que Django não expressasse logo nas primeiras cenas a força e a confiança de um herói de cinema, ainda que fosse exatamente isso (um herói) que ele iria se tornar ao longo da narrativa. Para Tarantino (apud LOUIS GATES JR, 2013), Jamie Foxx precisava, inicialmente, ter a voz de, falar como, um negro que andava acorrentado a outros negros, que tinha as costas marcadas pelo estalar dos chicotes, que tentava sobreviver com poucas migalhas de comida. Ou seja, ele precisava expressar a escravidão. A performance vocal firme do herói negro, cuja voz desliza entre o timbre aveludado e suave e o metálico e rouquenho, confiante e forte precisava acontecer, ser materializada pela/na voz de Django, diante dos espectadores. Os "ouventes", como propõe Chion (2008), precisavam escutar essa transformação. A beleza e a força da musicalidade

negra precisava aos poucos ser modulada, ir aumentando de volume e convocando os espectadores a aguçarem os ouvidos e a escutar essa música.

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

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

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

00:31:51,661 --> 00:31:53,830
Betina - That there is the *paaantry*.

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

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

00:32:01,421 --> 00:32:03,840
Betina - What you do for *yoour* massa?

00:32:04,007 --> 00:32:05,758
Django - Didn't you hear him tell you
I ain't no slave?

00:32:05,925 --> 00:32:08,344
Betina - So you *reaally* free?
Django - Yes, **I's free**.

00:32:08,511 --> 00:32:10,847
Betina - You mean you wanna dress like that?

00:32:12,682 --> 00:32:15,143
Django - Betina, I need to ask you somethin'.
Betina - What you *waaant*?

00:32:15,310 --> 00:32:18,396
Django - I'm lookin' for three white men.
Three brothers. Overseers.
00:32:18,563 --> 00:32:20,023
Django - Their name is Brittle. You know 'em?

00:32:20,189 --> 00:32:22,066
Betina - Brittle?
Django - Yes, Brittle.

00:32:22,233 --> 00:32:26,529
Django - John Brittle, Ellis Brittle,
Roooger Brittle, sometime *caalled* Lil *Raaaj*.

00:32:26,696 --> 00:32:28,531
Betina - I don't know them.

00:32:29,115 --> 00:32:30,950
Django - They could be usin' a different name.

00:32:31,117 --> 00:32:33,369
Django - They would come to the plantation this *paast yeaar*.

00:32:33,536 --> 00:32:36,164
Betina - You mean the Shaffers?
Django - Maybe.

00:32:36,331 --> 00:32:38,458
Django - Three brothers?
Betina - Uh-huh.

00:32:38,625 --> 00:32:40,376
Django - They here?
Betina - Uh-huh.

00:32:40,543 --> 00:32:42,295
Django - Could you point one of 'em out to me?

00:32:42,462 --> 00:32:44,756
Betina - Well, *ooone's* over in that *fiiield*.

A performance vocal deslizante e musicada de Betina é bastante perceptível, audível. Principalmente as vogais, Betina parece segurá-las com a língua, experimentá-las na língua. O cineasta e teórico de cinema, Arthur Jafa (1998) questiona se é possível que o cinema consiga captar e representar todo o poder enunciativo que a comunidade negra norte-americana demanda. Sobre a música negra, ele se pergunta como expressar em imagens a vibração de uma Aretha Franklin. "Eu não me refiro às letras que Aretha Franklin cantava. Estou falando de **como ela as cantava**" (JAFA, 1998, p. 265, grifo do autor). Ainda que Jafa (1998) faça uma ressalva de que se trata apenas de uma proposta, uma resposta, e classifica como ainda incipiente e puramente teórica, ele propõe uma noção bastante interessante: a Black Visual Intonation (BVI).

> *What it consists of is the use of irregular, nontempered (nonmetronomic) camera rates and frame replication to prompt filmic movement to function in a manner* ***that approximates Black vocal intonation****. […] The hand-cranked camera, for example, is a more appropriate instrument with which to create movement that replicates* ***the tendency in Black music to "worry the note" to treat notes as indeterminate, inherently unstable sonic frequencies*** *rather than the standard Western treatment of notes as fixed phenomena. Utilizing what I term alignment patterns […],* ***the visual equivalencies of vibrato, rhythmic patterns, slurred or bent notes, and other musical effects are possible in film. You could do samba beats, reggae beats, all kinds of things. This is just a beginning for trying to talk about certain possibilities in Black cinema****.* (JAFA, 1998, p. 269, grifo nosso).

A intenção não é a de, a partir da citação de Jafa (1998), concluir que Tarantino faz uso de algo semelhante à proposta da Black Visual Intonation (BVI), de Jafa (1998), e que o diálogo entre Django e Betina seria um exemplo disso. Afinal, para tal seria necessário que essa noção tivesse sido mais bem desenvolvida, que tivesse um caráter um pouco mais elaborado e permanente, algo que nem Jafa (1998) conseguiu ou pretendeu fazer. Entretanto, interessa pensar como é intensa e rica a entonação vocal negra a ponto de merecer tal reflexão. De pensar como Jafa (1998), a partir dos exemplos de Aretha Franklin e de John Coltrane, traz à cena a singularidade, a quase intraduzibilidade, da voz e da música negras. Isso está presente nos questionamentos e na resposta pela BVI de/em Jafa (1998) e é relevante ao que proponho para a sonoridade negra norte-americana que vem em/por "Django Unchained".

Pensando a tradução audiovisual a partir de uma perspectiva discursiva, a ausência desses elementos constitutivos da performance vocal das personagens da versão original na versão dublada é bastante significativa. Isso porque tais performances vocais se inscrevem, mobilizam e evocam determinados discursos a respeito da escravidão nos Estados Unidos, da relação entre as vozes e a música negras como materialização da resistência à escravidão. O

silenciamento dessa sonoridade negra, que vem pela substituição por uma banda sonora em um idioma completamente estranho a tudo isso, faz com que tais efeitos e possibilidades de sentidos não sejam coincidentes na versão dublada. Ressaltamos que tal hipótese/conclusão não pretende funcionar como uma crítica à dublagem, tampouco tomo como objetivo apontar possibilidades de traduções audiovisuais no lugar das versões já existentes.

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

Referências

BAPTISTA, M. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papirus, 2010.

CARRERIO, R. **Era uma vez no spaghetti western**. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2014.

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

_____. **The voice in cinema**. Tradução de Claudia Gorbman. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 2.

DJANGO. Direção: Sergio Corbucci. Roma: B.R.C. Produzione Film, 1966. 1 DVD (92 min.), color.

DJANGO Unchained. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), widescreen, color.

GATES JR, H. L. An unfathomable place. **Transition**, Indiana, n. 112, Django Unpacked, p. 46-66, 2013.

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

JAFA, A. Black Visual Intonation. In: O'NEALLY, R. G. **The jazz cadence of American culture**. US: Columbia University Press, 1998.

JOHNSON, M. K. The "D" is silent. In: _____. **Hoo –doo cowboys and bronze buckaroos**: conceptions of African American West. Mississipi: University Press of Mississipi, 2014.

LOPES, D. Paisagens transculturais. In: LOPES, D.; FRANÇA, A. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

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

MINTZ, S. W.; PRICE, R. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antroplógica. Rio de Janeiro: Pallas, Universidade Candido Mendes, 2003.

MITTMANN, S. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise sob o ponto de vista discursivo. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

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

SAUVAGE, C. **Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable**. Paris: Vrin, 2013.

SOUZA, P. de. De como se perder na tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 24, 2009.
_____. O corpo do outro da voz na dublagem de Tropa de Elite I. **Redisco**, v. 2, n. 1, p. 94-103, Vitória da Conquista, 2013.
_____. Vozes em fuga no discurso. In: CARROZZA, G.; SANTOS, M. dos.; SILVA, T. D. da. (Org.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas: RG, 2012.

SPIKE Lee calls Django Unhained disrespectful. **Rolling Stone online**, 27 dez. 2012. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227>. Acesso em: 20 maio 2015.

VUGMAN, F. S. Western. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

WILSON, I. Can Django Speak? New archeologies of slavery. **The post hole**: The student-run archaelogy journal. York, n. 24, 2013. Disponível em:
< http://www.theposthole.org/read/article/193>. Acesso em: 28 abr. 2015.

WOODS, P. A. (Org.). **Quentin Tarantino**: arquivos de um fanático por cinema. Tradução de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Leya, 2012.