



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JULIANA DE SOUZA PORTO DE ANDRADE

**TRANSPOR A CULTURA: os pontos de crise da tradução audiovisual de filmes
chineses para o público brasileiro no filme *O Amor Eterno***

Pelotas/RS

2023

JULIANA DE SOUZA PORTO DE ANDRADE

**TRANSPOR A CULTURA: os pontos de crise da tradução audiovisual de filmes
chineses para o público brasileiro no filme *O Amor Eterno***

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas

ORIENTADOR

PROF. DR. ALEXANDRE SEVERO MASOTTI

Pelotas/RS

2023

JULIANA DE SOUZA PORTO DE ANDRADE

**TRANSPOR A CULTURA: os pontos de crise da tradução audiovisual de filmes
chineses para o público brasileiro no filme *O Amor Eterno***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Severo Masotti

Profª. Dra. Ivonete Medianeira Pinto

Profª. Dra. Rebeca da Cunha Recuero

RESUMO

Essa pesquisa busca investigar como as estratégias de tradução audiovisual lidam com pontos de crise culturais no filme *O Amor Eterno* (Li Han Hsiang, China, 1963). Primeiramente, será identificado no que consiste a legendagem audiovisual e quais limitações ela precisa lidar, como tempo de tela e sincronização. Mas apesar dessas restrições afetarem o trabalho da legendagem, este artigo irá evidenciar que, para o cinema, a transposição de elementos culturais de culturas diferentes é um dos maiores desafios da tradução. Serão analisadas as estratégias adotadas nas legendas em português do filme *O Amor Eterno* e de que forma elas realizam a transposição cultural. Com base nessa análise, este artigo propõe que o texto audiovisual da versão traduzida difere significativamente da versão original da obra. Essa divergência pode ser explicada pela transposição de referências culturais relacionadas à tradições culturais chinesas que não são transmitidas para a audiência brasileira. Este artigo conclui que a obra traduzida acaba criando um outro filme; não é mais a obra original porque recebe a interferência de outra língua, e ao mesmo tempo não pode ser completamente transportada para a cultura brasileira devido às barreiras culturais. Torna-se, assim, algo novo que está interposto entre esses dois pontos.

PALAVRAS-CHAVE: legendagem; tradução audiovisual; cultura; cinema; China

ABSTRACT

This research aims to investigate how audiovisual translation strategies deal with cultural crisis points in the film *The Love Eterne* (Li Han Hsiang, China, 1963). Firstly, it will identify what audiovisual subtitling consists of and the limitations it needs to address, such as screen time and synchronization. Despite these restrictions affecting the work of subtitling, this article will highlight that, for cinema, the transposition of cultural elements from different cultures is one of the biggest challenges in translation. The strategies adopted in the Portuguese subtitles of the film *The Love Eterne* will be analyzed to understand how they carry out cultural transposition. Based on this analysis, this article proposes that the audiovisual text of the translated version significantly differs from the original version of the work. This divergence can be explained by the transposition of cultural references related to Chinese cultural traditions that are not conveyed to the Brazilian audience. This article concludes that the translated work ends up creating another film; it is no longer the original work because it receives the interference of another language, and at the same time, it cannot be fully transported to Brazilian culture due to cultural barriers. Thus, it becomes something new that is interposed between these two points.

KEYWORDS: subtitling; audiovisual translation; culture; cinema; China

Sumário

Introdução.....	7
1 A tradução na legendagem audiovisual.....	8
2 A cultura na legendagem audiovisual.....	14
3 Pontos de crise e <i>ECRs</i>.....	17
4 Metodologia.....	19
5 Análise dos pontos de crise e transposição cultural nas legendas em português do filme <i>O Amor Eterno</i>.....	20
6 Considerações Finais	28
Referências	29

Introdução

Vem se tornando cada vez mais fácil ter acesso a obras audiovisuais de todos os lugares do mundo. Com o processo de globalização, as fronteiras geográficas deixam de ser obstáculos para o cinema mundial. Mesmo nos serviços de *streaming* populares, como *Netflix* e *Amazon Prime*, pode-se encontrar filmes e séries de todos os continentes.

Esse avanço da globalização também “implica que produtos importantes [...] sejam lançados ao mesmo tempo em vários locais pelo mundo, com planos de marketing e campanhas publicitárias semelhantes” (PYM, 2017, p. 236). Implica, em outras palavras, em tornar esses materiais acessíveis para o maior número de espectadores possível. A tradução é uma ferramenta não só necessária para o melhor entendimento de uma obra em outro idioma, mas ela é essencial para questões de mercado, distribuição e retorno financeiro. Como aponta Lin Chen (2021), “a recepção de um filme no exterior não depende só do conteúdo fílmico do mesmo, mas também da qualidade de sua tradução audiovisual” (p. 89).

Para um público que desconhece o idioma original, as legendas são determinantes na compreensão do filme e, portanto, na sua apreciação. Apesar da legendagem ser uma tradução limitada pelo tempo da fala e pelo espaço na tela, o uso de certas estratégias específicas pode facilitar essa tarefa.

Mas existem momentos em que essas estratégias não conseguem solucionar sozinhas problemas de tradução. Ao longo deste artigo veremos que o maior esforço da tradução audiovisual reside na tradução cultural¹, principalmente quando ela ocorre entre culturas tão distintas, como é o caso do Brasil e da China.

Como ferramenta de comunicação intercultural, a legendagem também representa uma democratização tecnológica (ZHANG, 2017). Ao transpor um texto de um lugar para outro, a legendagem precisa lidar com eventos extralinguísticos² que estão relacionados ao contexto histórico, social, político, geográfico, religioso, etc, do material de origem, que são tão particulares que, por vezes, geram pontos de crise (PEDERSEN, 2005) na tradução.

Esse artigo busca investigar como as estratégias de tradução audiovisual lidam com pontos de crise culturais na legendagem do filme *O Amor Eterno*, através da análise de suas legendas em português.

¹ Em *Post-colonial Translation: Theory and Practice* (1999), Susan Bassnett e Harish Trivedi defendem que toda tradução desempenha uma forma de tradução cultural, pois ela não existe de forma isolada, mas invariavelmente faz parte de um processo de transferência cultural.

² Entende-se como todos momentos que não fazem parte do sistema linguístico em si, mas que realizam a transmissão de mensagens. Nos próximos capítulos veremos exemplos desses fenômenos.

O Amor Eterno (originalmente 梁山伯与祝英台, mas também conhecido em inglês como *The Love Eterne*) é um filme musical chinês de Hong Kong do gênero ópera Huangmei, dirigido por Li Han Hsiang em 1963. A obra é baseada no famoso conto popular chinês *Os Amantes Borboleta* (梁山伯与祝英台, tradução literal *Liang Shanbo e Zhu Yingtai*) e gira em torno do trágico romance entre Liang Shanbo (interpretado pela atriz Ivy Ling Po) e Zhu Yingtai (interpretada pela atriz Betty Loh Ti), uma jovem que, determinada a receber uma educação acadêmica, persuadiu seus pais a deixá-la disfarçar-se de homem para frequentar a escola de Hangzhou.

Para descobrir como a legendagem lida com as barreiras culturais na tradução de *O Amor Eterno*, são primeiramente identificados os pontos de crise culturais, a partir da análise das legendas em português. Depois, é feita uma investigação sobre quais estratégias estão ali presentes, de acordo com os autores trazidos nos capítulos teóricos. Nessa etapa também apontamos as dificuldades e inviabilidades na tradução do filme.

Apesar da legendagem audiovisual ser uma prática comum, a pesquisa acadêmica sobre o tema é recente e raramente pode ser encontrada em português. É relevante, tanto para a área do cinema como para a área da tradução, produzir conhecimento sobre esse assunto e gerar, assim, mais consciência sobre as legendas no audiovisual, seus limites e seu impacto na apreciação de filmes.

O recorte que proponho, as legendas em português no filme chinês *O Amor Eterno*, parte da distância cultural e linguística que existe entre os dois países, China e Brasil, que gera problemas complexos e, justamente por isso, são exemplos notáveis para ilustrar as questões levantadas por essa pesquisa.

1 A tradução na legendagem audiovisual

A dublagem e a legendagem são as principais formas de se deslocar um filme para outro idioma, sendo a legendagem a forma mais comum. Adicionar legendas em um filme significa adicionar elementos textuais em tela que façam a transposição de uma língua de partida para uma língua alvo³.

A legendagem é o método menos custoso, não afeta as camadas de som originais da obra e pode ser produzida até mesmo por uma só pessoa, diferente da dublagem (SHUTTLEWORTH e MOIRA, 1997).

³Língua de partida, do termo em inglês *source language*, refere-se a língua em que o texto audiovisual se encontra antes de ser traduzido. Já língua alvo (ou *target language*), refere-se a língua para qual esse texto irá ser traduzido (PYM, 2017).

Ela pode ser feita na etapa de pós-produção de um filme, com tradutores especializados, já visando o mercado de distribuição internacional, como também pode surgir de forma orgânica em comunidades virtuais (“*fansubbing*”, WANG e ZHANG, 2017), que, apesar de não serem compostas por tradutores profissionais, são organizadas por conhecedores do idioma original e prestam esse serviço, na maioria das vezes, de forma informal e gratuita.

A diferença mais significativa entre dublagem e legendagem na tradução audiovisual é a forma como cada uma interfere na obra original. Pedersen (2005) chama a dublagem de método *transformador*, porque ela altera e propõe novos canais sonoros para a obra, transformando aquilo que existia previamente em algo completamente novo.

A legendagem, por outro lado, seria um método de tradução que ele denomina como *aditivo*, ou seja, os canais de imagem e som originais da obra são preservados enquanto se adiciona elementos novos ao canal de texto. Mas isso não torna a legendagem imune de provocar perturbações em um filme:

A adição de legendas em uma tela necessita interferir com a imagem visual, pelo menos até certo ponto. Por esse motivo, as legendas geralmente são posicionadas na parte inferior da tela, e são geralmente limitadas a duas linhas de no máximo 35 caracteres cada (SHUTTLEWORTH e MOIRA, 1997, p. 162).

A legendagem introduz uma nova dimensão ao canal de expressão do texto escrito, que é por si só um ato comunicacional completo, repleto de seus próprios significados e sentidos. Podemos dizer que ao traduzir, a legendagem causa uma sobrecarga nos canais de leitura visual da obra.

Ao assistir um filme, o espectador está vendo as imagens na tela e realizando sobre elas um processo de leitura, por assim dizer. Para assimilar o conteúdo, ele precisa ler as mensagens das imagens. A legendagem é um processo de leitura assim como o da imagem. Apesar de ser uma leitura normatizada e guiada por convenções, a leitura da legenda demanda assimilação assim como a leitura da imagem. Por isso que usamos a expressão “sobrecarga nos canais de leitura”, considerando que a atenção do espectador-leitor precisa simultaneamente dividir-se para trabalhar na compreensão dos dois modos.

Esse texto traduzido presente nas legendas não nasce livre como na tradução literária, por exemplo. A legendagem audiovisual “representa desafios que eram desconhecidos para o tradutor antes da invenção do filme com som” (GOTTLIEB, 2005, p.1). A camada sonora sobreposta à visual inaugura a necessidade de sincronia na tradução.

O tempo disponível para mostrar [as legendas] depende, primeiramente, da velocidade do material falado (que é geralmente mais rápida do que a velocidade em que uma transcrição completa poderia ser mostrada), depende da velocidade

média de leitura do espectador e depende também da necessidade de se manter um pequeno intervalo entre as legendas. Todos esses fatores devem ser levados em consideração para satisfazer as exigências da sincronia (SHUTTLEWORTH e MOIRA, 1997, p. 162).

Vemos, então, que a interação das legendas com o som (e com a imagem) é, por natureza, uma interação de tensão. O texto da legenda está submetido a essas condições alheias a ele, que já estavam ali antes dele chegar.

Para além das interferências causadas pelos canais sonoros e visuais, a legendagem tem que lidar com as consequências da mudança de expressão da linguagem. Ao transpor a linguagem oral para a escrita:

[...] só uma fração da informação contida na entonação original ou tom de voz pode ser transmitida, e também não é sempre possível produzir uma entrega eficaz, por exemplo, de diálogos fora da norma formal ou de vocabulário coloquial (SHUTTLEWORTH e MOIRA, 1997, p. 161).

Em outras palavras, as legendas transpõem a linguagem oral para uma “expressão escrita econômica e restrita” (GOROVITZ, 2006, p.10), onde:

[...] a fala, que é sempre acompanhada de inflexões que manifestam pressupostos, subentendidos, atitudes sujeitas às variações do diálogo, apresenta características que não serão resgatadas pelo texto escrito (GOROVITZ, 2006, p. 46).

Unindo essa transposição para a forma oral aos obstáculos gerados pelas restrições técnicas da legendagem, como a duração do texto em função da sincronia (tempo) e leitura (espaço na tela/imagem), podemos perceber como esse método de tradução precisa se manter em constante ajuste com as condições impostas sobre ele.

A legendagem sempre terá “uma relação de conflito com a totalidade do produto” (GOROVITZ, 2006, p.22), pois ela constitui uma interferência, um suplemento de facilitação que não foi pensado junto com a criação daquela obra.

Essas limitações sofridas pela legendagem apontadas até agora estão ligadas ao seu meio de apresentação. Mas, para além disso, a legendagem precisa lidar com outras limitações que não estão relacionadas a parâmetros materiais ou de ordem institucional. Essas outras limitações surgem ao tentar fazer a transposição cultural do texto de partida⁴ (ou texto original) para o texto alvo⁵. Isto é, a legendagem precisa lidar com eventos extralinguísticos que estão relacionados ao contexto histórico, social, político, geográfico, religioso, etc, da localidade de partida, que são tão particulares que geram pontos de crise (PEDERSEN, 2005) na tradução e exigem estratégias específicas para serem traduzidos.

⁴ A partir de agora será usado o termo “texto de partida” para se referir ao texto do filme que é fornecido aos tradutores para que seja feita a tradução, também chamado de “*source text*” em inglês (PYM, 2017).

⁵ A partir de agora será usado o termo “texto alvo” para se referir ao texto do filme que foi traduzido para uma cultura/país alvo, também chamado de “*target text*” em inglês (PYM, 2017).

Essas limitações inevitavelmente impactam a recepção de uma obra. Nesse artigo, por questões de brevidade, iremos focar na investigação das dificuldades desse segundo grupo, geradas na transposição cultural.

Gottlieb define a tradução como “qualquer processo, ou produto dele, em que a combinação de signos sensoriais que carregam intenção comunicativa é substituída por outra combinação que reflete, ou é inspirada pela, a entidade original” (GOTTLIEB, 2005, p. 3)⁶. Sendo a legendagem um processo tradutório, ela também realiza essa “substituição de combinações”. Mas o que acontece quando não se encontra outra combinação para substituir a original? O que a legendagem faz quando não consegue encontrar na língua alvo algum equivalente para fazer a tradução?

Por várias décadas, o ideal de “equivalência” era percebido como o mais adequado ao traduzir um texto (GOTTLIEB, 2005 e PYM, 2017). Ele consiste em delegar ao tradutor a tarefa de encontrar na língua alvo uma tradução que seja equivalente em significado a língua de partida.

A equivalência parte do pressuposto de que toda língua terá alguma correspondência com a de partida, ela cria “uma ilusão de simetria entre as línguas” (PYM, 2017, p. 51). Entretanto, com o processo de globalização e estudos culturais, percebeu-se como é equivocado assumir que todas culturas compartilham de pontos de equivalência linguísticos, ainda mais se alguém usa a própria cultura como referencial para isso.

Ideais como o de “aceitabilidade” de Gideon Toury (GOTTLIEB, 2005) e a *Teoria do Escopo*⁷ surgem como respostas às faltas que a equivalência não era capaz de suprir (PYM, 2017). Atualmente, a “abordagem multimodal”⁸ (PEDERSEN, 2005) reúne várias estratégias multidisciplinares e parâmetros de avaliação para textos, a fim de entregar uma tradução que sirva o propósito do material de partida adequadamente.

Este breve apanhado histórico mostra que a cultura sempre foi fator de preocupação para os tradutores. Os leitores (que no caso da legendagem, são também os espectadores) não precisam se preocupar com isso, mas como sujeitos localizados dentro de alguma cultura, eles terão a compreensão de um produto afetada pela comunicação entre culturas. E quanto maior a distância cultural entre o leitor alvo e o material de partida, maior será o afetamento experimentado por ele. No caso do filme legendado, “o espectador produz elementos de compensação que suprem a intermediação imposta pela legendagem” (GOROVITZ, p. 10).

⁶ Tradução da autora.

⁷ Ou Teoria do Propósito, onde “as decisões tomadas pelo tradutor deveriam ser feitas [...] de acordo com os motivos que levaram alguém a solicitar um determinado trabalho de tradução” (PYM, 2017, p. 97)

⁸ Do inglês “*multimodal approach*”.

Esses elementos de compensação são a nossa própria bagagem cultural tentando facilitar a comunicação com algo que está distante de nós. Pode ser a forma com que tentamos que aquilo que é estrangeiro para nós faça sentido - esse sentido é produzido tentando trazer o que não é conhecido para nossa realidade.

Obras audiovisuais têm uma natureza complexa de mensagens, são “polissemióticas”⁹ (GOTTLIEB, 2005, p. 2). Isto quer dizer que mais de um canal semiótico pode ser observado em um filme. Na prática, Gottlieb aponta a existência de quatro canais semióticos: Imagem, Escrita, Efeitos Sonoros e Fala.

Frederic Chaume define esses canais na obra audiovisual como sendo “uma construção semiótica composta por diversos códigos significantes que operam simultaneamente na produção de sentido” (CHAUME, 2004, p. 16 *apud* GOTTLIEB, 2005, p. 2).

Por esse motivo, a partir de agora iremos nos referir a tudo que compõe os canais semióticos de um filme como “texto”, considerando que todos comunicam algo.

Os filmes se utilizam de elementos escritos para créditos, cartelas e outros itens adicionados em pós-produção, assim como tudo de escrito que possa ser “visto” pela câmera (placas, personagens escrevendo, cartas, avisos, entre todo um vasto universo de possibilidades para mensagens escritas aparecerem em tela). Portanto, ao adicionar a legenda não está sendo “inventado” o canal escrito; ele já é originalmente admissível na obra. Contudo, seguramente as legendas sobrecarregam esse canal.

Gottlieb analisou o impacto de cada um dos quatro canais semióticos do texto audiovisual em cinco tipos de tradução audiovisual: dublagem, legendagem, *voiced-over*, LSE (Legendagem para Surdos e Ensurdidos)¹⁰ e audiodescrição. Desta forma, ele criou um *ranking* que avalia desde o canal de menor impacto até o canal de maior impacto para cada tipo de tradução.

O canal da imagem apareceu como o de maior impacto em todas as traduções, com exceção da audiodescrição¹¹. E o canal de menor impacto foi o da escrita, com exceção da versão legendada e da LSE, onde ele ficou em segundo lugar em ambos.

Gottlieb se propôs então a pesquisar formas de quantificar essas transformações nos canais semióticos durante a tradução audiovisual, para calcular em porcentagem o quanto cada canal gerava de impacto comparado com os demais. Ele questionou: “o quanto da carga

⁹ Tradução da autora para “*polysemiotics*”.

¹⁰ Tradução para *Deaf and HoH Version (Deaf and Hard of Hearing Version)*.

¹¹ Porque essa tabela assume que o canal da imagem não é acessível para o público consumidor de filmes com audiodescrição.

semântica comunicada à audiência é carregada por cada um dos canais semióticos?" (GOTTLIEB, 2005, p.14). Para responder essa questão, Gottlieb conduziu uma pesquisa em 1997, e com os resultados elaborou a seguinte tabela:

Tabela 1 — Impacto relativo dos canais semióticos na tradução audiovisual

	Original production (TV/DVD)	Dubbed version	Voiced-over version	Subtitled version	Deaf and HoH version	Audio-described version
Image	55%	55%	55%	40%	65%	—
Writing	2%	1%	0%	32%	35%	—
Sound effects	18%	18%	18%	18%	—	35%
Speech	25%	26%	27%	10%	—	65%

Fonte: GOTTLIEB, 2005, p. 14.

Ao observar estes dados, vemos que o canal da imagem, que continua ocupando o primeiro lugar do *ranking* de impacto, tem uma grande vantagem sobre a maioria dos canais, exceto na versão legendada, LSE e na audiodescrição. Na audiodescrição, ele não é contabilizado. Na legendagem e LSE, ele está bem próximo do segundo lugar, que é o canal da legendagem.

Em detalhe, ao considerar os números para a versão legendada, podemos ver que o canal semiótico da escrita carrega 32% do impacto dividido entre os quatro canais, isto é, ele detém a porcentagem de 32% da totalidade de atenção do espectador em filmes legendados.

E dessa informação, podemos retirar duas deduções relevantes para esta presente pesquisa sobre transposição cultural na legendagem:

A primeira é de que a leitura das legendas “rouba” a atenção da leitura da imagem. Como espectadores, nossa atenção não é infinita e precisamos delegar parte dela meramente para ler o texto escrito, as legendas. Isso é prejudicial para o processo de tradução porque podemos perder sinais visuais que ajudariam ou encorajariam a tradução por linguagem não-verbal. Mas como as legendas exigem atenção para leitura, alguns sinais ou pistas visuais breves podem passar despercebidos.

A segunda dedução está baseada no fato de que, de todos os canais do texto audiovisual, as legendas estão localizadas no segundo canal semiótico mais importante para a decodificação dos significados e, conseqüentemente, para a construção do sentido. Esse dado

de 32% de impacto relativo no canal escrito mensura o quão grande é o espaço ocupado pela escrita na apreciação de uma obra legendada.

Se antes afirmamos que as legendas afetam a interpretação da obra audiovisual, com esses dados podemos afirmar que, na realidade, as legendas impactam expressivamente a tarefa de interpretar um filme.

2 A cultura na legendagem audiovisual

Brevemente apresentei a legendagem como uma ferramenta de comunicação entre culturas e as limitações que ela precisa lidar ao fazer isso. Esses dois temas são manifestações da tradução cultural¹² em ação.

Neste capítulo, irei abordar aspectos da tradução cultural na legendagem relevantes para o desenvolvimento dessa pesquisa. Certamente esses não são os únicos, mas são esses os que mais afligem a resolução da problemática abordada neste artigo.

Falar de tradução cultural envolve falar, primeiramente, de cultura. Em *Work of Representation* (1997), Stuart Hall define cultura como “significados compartilhados”, isto é: dizer que um grupo de pessoas pertence à mesma cultura implica dizer que elas interpretam o mundo de modo similar, e se expressam de formas que podem ser compreendidas por todos pertencentes àquele grupo. Segundo Hall, cultura é sobre produzir e compartilhar significados.

A linguagem é o ambiente onde esses significados são compartilhados e o sentido é produzido. Segundo o “circuito da cultura” (HALL, 1997), dentro da cultura temos a linguagem; e dentro da linguagem, encontramos o significado.

Assim, toda linguagem é um sistema representacional, sendo este verbal ou não (HALL, 1997). As palavras, gestos e expressões faciais de um sujeito representam algo. A *mensagem*, ou seja, o significado dessas ações só pode ser apreendido pelo indivíduo conhecedor dos códigos de interpretação de certa cultura.

A legendagem, como sendo um instrumento da linguagem também opera dessa forma, através da representação: caracteres na tela representam palavras e essas palavras, por sua vez, representam significados.

Dito isso, podemos especular sobre as prováveis dificuldades enfrentadas em uma tradução cultural. Se culturas diferentes possuem linguagens diferentes, logo elas possuem sistemas representacionais diferentes. Como transpor elementos culturais de uma cultura à outra e manter o significado, a intenção da mensagem?

¹² Tradução cultural nesse artigo se refere ao conceito da linguística e dos estudos da tradução.

Bem, em uma tradução literária, temos os recursos de notas de rodapé, notas do tradutor, notas da edição, entre outros. Existe espaço para reconhecer e comentar os pontos de crise na tradução, até mesmo explicar uma piada, se for necessário. Na tradução audiovisual, esses recursos não existem.

Nesse ponto, a legendagem é deficiente e leva o espectador a tentar compensar essas ausências. Ao interagir com o filme, o espectador é chamado a atuar na construção de sentido, “tirando de seu próprio léxico cultural os elementos que não estão explicitamente sugeridos pelo filme assim como aqueles que escapam a tradução” (GOROVITZ, 2006, p. 23).

Construir sentido interpretando uma obra audiovisual intermediada por legendas demanda empenho. O espectador precisa suplementar o que está faltando e fixar, em algum lugar do seu referencial próprio, as pontas soltas deixadas pela tradução. Entretanto, é a própria imprecisão dessa tarefa que possibilita a participação do sujeito na construção do sentido.

Em outras palavras, “[...] não existe um sentido *a priori*, mas um sentido que é construído, produzido no processo de interlocução, por isso deve ser referido às condições de produção [...]” (BRANDÃO, 2012, p. 109). E as condições dadas pelas legendas para construir sentido são limitantes, mas é justamente isso que demanda a participação do espectador-leitor para o entendimento da narrativa filmica.

A tradução presente nas legendas tenta agir como facilitadora na construção do sentido. Não se trata de construir o “sentido original” ou o “verdadeiro sentido” da obra - mas de um *novo sentido*. Esse novo sentido nasce do processo de negociação entre espectador, filme e legendas.

Ainda sim, esse novo sentido não pode ser inalcançável para quem assiste, caso contrário a recepção da obra pode ser afetada negativamente pelo espectador que não consegue compreender e suprir as faltas da tradução audiovisual. É o caso de filmes que apresentam grande distância cultural com o público alvo, e as legendas não dão conta de, sozinhas, comunicar elementos referentes ao contexto histórico, político e cultural.

Geralmente nesses casos, para que algum sentido possa ser construído, os pontos de crise¹³ são abolidos e substituídos por elementos da língua alvo e/ou da cultura alvo. Assim, o novo sentido pode ser construído, em detrimento da linguagem original da obra.

¹³ Tradução da autora para “*crisis point*” (PEDERSEN, 2005).

Na legendagem, a construção de sentido é transformadora e destrutiva ao mesmo tempo, porque escolhas radicais precisam ser feitas na tradução cultural, e como resultado “[...] os polos binários do ‘sentido’ e do ‘não sentido’ são constantemente arruinados pelo processo mais aberto e fluido do ‘fazer sentido na tradução’” (HALL, 2013, p. 37).

A apropriação do sentido, isto é, a recepção de um filme pelo espectador-leitor, é outro aspecto relevante no estudo de traduções culturais. Ela é o processo responsável por integrar o que está sendo comunicado na tela ao imaginário de quem assiste. Em filmes legendados, a recepção “efetiva-se no reconhecimento do familiar e no familiarizar do desconhecido” (GOROVITZ, 2006, p. 14).

O espectador-leitor, a leitura das legendas e a apreciação do filme são como agentes intermediadores que cobram respostas entre si.

Alguns dos termos que usamos até aqui, como “lêxico cultural”, “imaginário do espectador”, “referencial próprio”, etc, têm o mesmo significado para essa pesquisa e se referem, em outras palavras, ao conhecimento de mundo do indivíduo. Esse conhecimento de mundo cria um *horizonte de expectativas* (GOROVITZ, 2006).

Podemos definir o horizonte de expectativas como as possibilidades que espectador-leitor enxerga para adequar aquilo que não foi traduzido. O horizonte de expectativas nasce dentro do próprio espectador e serve como uma projeção de sua perspectiva. É o que ele espera que aconteça.

Essa projeção se faz necessária pois “[...] entendemos que, na passagem de uma língua para outra, se passa também de um limite referencial a outro: realidades extralinguísticas efetivamente distintas” (GOROVITZ, 2006, p. 55). O horizonte de expectativas tenta fazer sentido e substituir aquilo que foi perdido na transposição cultural, projetando a própria cultura do espectador onde ficaram lacunas na tradução.

Como foi exposto até aqui, a cultura na tradução lida com diversos segmentos da compreensão humana. Para finalizar este capítulo, vamos pontuar a abordagem de Wei Yuehong (2019) acerca da tradução cultural e sua perspectiva sobre como a ação tradutória é também um trabalho conceitual. Wei acredita que as diferenças culturais entre o ocidente e a China estabelecem diferentes modos de pensar ¹⁴ entre os dois, e que esses modos de pensar distintos estão expressos na linguagem de cada lugar. Os modos de pensar, segundo Wei, são os responsáveis pelos desafios de traduzir materiais Chineses para culturas ocidentais, e vice-versa.

¹⁴ Tradução da autora para “*thinking modes*”.

Se “a linguagem origina-se na cultura” (WEI, 2019, p. 62) então o processo de tradução “não pode ser somente a transformação de formas linguísticas, mas também a transformação do modo de pensar” (p. 62). Wei propõe uma análise histórica da origem do pensamento filosófico na China e o papel do mesmo na construção das formas de comunicação. Ele analisa que a substância do modo de pensar (e, por consequência, do modo de se expressar) chinês deriva do ambiente geográfico e das tradições filosóficas Confucionistas, Taoístas e Budistas, “enquanto o pano de fundo filosófico do Ocidente é a lógica formal de Aristóteles” (p. 63). Por exemplo, Wei cita que os filósofos confucionistas valorizavam a importância das relações humanas hierárquicas (do monarca ao feudo, dos pais aos filhos, do marido a esposa, etc) e da relação humana com a natureza, focando seu pensamento em questões éticas e políticas. No Ocidente, o ideal filosófico deriva da filosofia Grega antiga, que “coloca mais ênfase na ciência, conhecimento, epistemologia e metodologia” (p. 63). Segundo o autor, aliadas às dificuldades da transposição cultural, as diferentes origens dos modos de pensar entre as duas culturas também geram barreiras comunicacionais quando se tenta transpor a linguagem de um lugar para outro.

3 Pontos de crise e *ECRs*

Os chamados pontos de crise (PEDERSEN, 2005) em uma tradução podem ser diversos, como piadas, trocadilhos, rimas, citações históricas, etc. São momentos que impedem uma tradução de ser 100% fiel ao material de partida. O que esses pontos possuem em comum é que eles apresentam problemas de tradução sobre os quais os tradutores precisam tomar decisões ativas para tentar solucioná-los.

Alguns pontos de crise podem ser causados por aquilo que Pedersen se refere como *ECR* (Referência Extralinguística Vinculada à Cultura)¹⁵, que é definida

[...] como uma tentativa de referenciar qualquer expressão linguística de vínculo cultural que faça alusão a uma entidade ou processo extralinguístico, e da qual pode ser assumido que detém um discurso e que ele é identificável para uma audiência relevante, porque essa referência faz parte do conhecimento enciclopédico dessa mesma audiência (PEDERSEN, 2005, p. 2).

Em outras palavras, *ECRs* são expressões que pertencem a uma determinada realidade cultural, mas que não fazem parte do sistema de linguagem. Por exemplo, uma *ECR* nacional: no filme *Os Trombadinhas* (Anselmo Duarte, Brasil, 1980), temos uma cena onde a personagem Arlete é inesperadamente encurralada por Pelé, o renomado jogador de futebol, e

¹⁵ Tradução da autora para “*Extralinguistic-Culture Bound Reference*”.

se mostra surpresa por vê-lo. Ela pergunta se é ele mesmo que está ali. Com ironia, Pelé responde: “*não, eu sou o Jô Soares*”.

Isso se encaixa como um ponto de crise *ECR* para qualquer provável tradutor, pois mesmo que essa cena fosse traduzida cuidadosamente palavra por palavra, ainda sim não seria possível legendar o significado para outra cultura. É necessário saber quem é o Pelé e, principalmente, quem é o Jô Soares para compreender a ironia e humor da fala do personagem. Como classificado por Pedersen, temos aqui uma referência extralinguística de vínculo cultural.

Dito isso, Pedersen divide as estratégias de tradução para *ECRs* em dois grupos: as que são orientadas pela língua de partida e as que são orientadas pela língua alvo.

Estratégias orientadas pela língua de partida são aquelas estratégias que procuram entregar um texto alvo que esteja adequado ao material de partida. A fidelidade ao texto de partida é priorizada.

- a) Retenção - é a estratégia mais orientada pela língua de partida. Se baseia em reter um ou mais elementos do TP (texto de partida) no TA (texto alvo)¹⁶. A *ECR* retida pode ser sinalizada entre aspas ou em itálico, e às vezes pode sofrer pequenas alterações para se adequar a leitura no TA. Essa também é a estratégia mais fiel ao TP, pois conserva o material de origem no TA.
- b) Especificação - consiste em manter a *ECR* em sua forma original e adicionar informações que não estão presentes no TP. Ela pode ser feita através da *explicitação* ou da *adição*.
- c) Tradução direta - se trata de realizar uma tradução direta dos termos usados no TP, mesmo que isso signifique não lidar com a *ECR*. Se prioriza a exatidão das palavras, mesmo que o TA acabe não soando natural para os nativos. É comumente usada para lidar com “nomes de empresas, instituições oficiais, aparelhos tecnológicos, etc” (PEDERSEN, 2005, p. 5)

Estratégias orientadas pela língua alvo são aquelas estratégias que procuram entregar um texto alvo que esteja adequado a língua e cultura alvo. A preocupação com a entrega para a língua alvo é mais importante do que manter a fidelidade ao TP.

- d) Generalização - é a estratégia que troca a *ECR*, que se refere a uma especificidade, por algo mais abrangente. A generalização quase sempre envolve uma hiponímia, isto

¹⁶ Essas abreviações serão usadas neste capítulo para facilitar o fluxo de leitura.

é, uma frase ou palavra de sentido específico é trocada por outra que compartilha o mesmo sentido, mas de forma genérica.

- e) Substituição - significa substituir a *ECR* do TP por algo completamente novo no TA. Ela pode até mesmo ser substituída por uma *ECR* da cultura alvo, ou outra expressão que não provoque uma *ECR*.
- f) Omissão - é a estratégia que consiste em substituir a *ECR* do TP por nada no TA. Ou seja, se omite a *ECR* por considerar que a ausência dela é melhor do que qualquer outra estratégia poderia ter para traduzi-la.

No desenvolvimento deste artigo veremos quais estratégias foram adotadas na tradução de pontos de crises no filme *O Amor Eterno*, se elas são mais orientadas pela língua de partida (chinês) ou pela língua alvo (português) e as implicações dessas escolhas.

4 Metodologia

Esta é uma pesquisa de caráter introdutório ao tema escolhido e com objetivos iniciais exploratórios, pois o que se busca é identificar e compreender fenômenos dentro da tradução audiovisual.

Tem uma abordagem qualitativa e o principal método é o estudo de caso. Assim sendo, como cinema é o assunto central do meu objeto de estudo, o estudo de caso se dá através da análise das legendas do filme *O Amor Eterno* e análise comparativa das estratégias de tradução adotadas nas legendas em português.

Em um primeiro momento do desenvolvimento, selecionei trechos do filme onde, com base nos capítulos teóricos, podemos identificar pontos de crise. Depois de identificá-los, é analisado se propriedades culturais são mantidas e codificadas nas legendas em português ou não.

Apresento, em formato de tabela, quais estratégias foram utilizadas. Primeiro, o texto original em chinês, depois a tradução literal do mesmo, e por fim a entrega em português. Utilizei dois monitores para exibir simultaneamente o filme e coletar esses dados: em um deles, assisti o filme com as legendas em chinês e, no outro, o filme com as legendas em português. Meu objetivo não era avaliar se a tradução estava adequada ou era de qualidade, mas como ela estava para o cinema. Meu objetivo com essa análise é, portanto, avaliar como as legendas transpõem elementos da cultura chinesa para o público brasileiro e, como consequência, perceber sua importância na interpretação do filme.

Em um segundo momento do desenvolvimento, trago uma situação que não está elegível para tradução. Isto é, momento que é ausente de diálogo ou narração, e que mesmo

assim constitui ponto de crise. Analiso que o maior ponto de crise cultural do filme é o fato de que protagonista masculino seja interpretado por uma atriz, sem que isso seja explicado na narrativa.

Para uma audiência chinesa, essa situação pode ser comum em virtude da tradição de óperas nacionais onde atores e atrizes interpretam o sexo oposto. No entanto, questiono sobre como, para uma audiência brasileira, a imagem de uma mulher vestida como homem pode gerar expectativas em relação à identidade de gênero da personagem. Isto pode ser agravado pelo fato de que o filme aborda questões de identidade e papéis de gênero.

Trago este momento como última parte do desenvolvimento. Porque nele, consigo encerrar as principais barreiras culturais que não podem ser traduzidas através de legendas. Esta situação reside em algo que está em questões que pertencem ao campo extra filmico.

5 Análise de pontos de crise nas legendas em português do filme *O Amor Eterno*

Tendo visto que todos os canais semióticos de um filme trabalham em conjunto, criando um texto polissemiótico, e visto também que a legendagem lida com condições limitadoras em seu modo de apresentação, iremos agora partir para a análise de legendas do filme.

Primeiramente, aspectos formais da linguagem também geram pontos de crise. Por exemplo, em português, todos os substantivos devem ser classificados em masculino ou feminino. Isto se chama gênero gramatical e é algo que não está presente na língua chinesa. Ao traduzir substantivos neutros do chinês, a tradução nas legendas precisou escolher ativamente entre um gênero ou o outro para representá-los. Vejamos a tradução para quando Shanbo cumprimenta Yingtai:

Tabela 2 — Ponto de crise na tradução de gênero

TEXTO DE PARTIDA	<p><i>Shanbo:</i> 这位仁兄请了 Zhè wèi rénxiōng qǐng le</p>
TRADUÇÃO LITERAL	Esse querido(a) amigo(a), por favor
LEGENDA	Como você está, meu amigo?

Fonte: Elaborada pela autora

O termo “仁兄” (pīnyīn: rénxiōng) pode ser traduzido como *querido amigo*, mas no texto de partida ele não se refere nem ao gênero masculino, nem ao feminino. Porém, não

existe equivalente neutro em português que desempenhe essa mesma função. A tradução ativamente escolheu o gênero masculino e, pelo restante do diálogo, terá que manter-se constante com essa decisão. Ou seja, toda vez que Shanbo referir-se à Yingtai, necessariamente a legenda o fará no masculino, presumindo algo que não está presente no texto audiovisual, mas que parte do trabalho de interpretação do tradutor feito sobre ele.

Em outro momento, a legendagem faz mais uma escolha ativa desse mesmo recurso (gênero gramatical) para transmitir uma mensagem intencional:

Tabela 3 — Ponto de crise na tradução de gênero

TEXTO DE PARTIDA	<i>Servo do Shanbo:</i> 这个人八成是个聋子 Zhègè rén bāchéng shìgè lóngzi
TRADUÇÃO LITERAL	Essa pessoa deve ser surda
LEGENDA	Esse homem deve ser surdo

Fonte: Elaborada pela autora

O substantivo “人” (pīnyīn: rén) significa *pessoa* e não possui conotação de gênero. Nesse momento, a legenda poderia ter adotado algo similar à tradução literal, mas tomou a decisão de usar o substantivo “homem” para traduzir como o servo de Shanbo se refere à serva de Yingtai. Uma das explicações para essa troca pode ser o fato de que a tradução considerou necessário reforçar para o público brasileiro que o servo de Shanbo percebe a serva de Yingtai como homem, algo que não irá aparecer de forma explícita em nenhuma outra fala desse personagem que possa ser traduzida. E como a serva de Yingtai aparece desde as primeiras cenas como uma personagem feminina, é possível imaginar que essa “troca” de seu gênero pudesse causar alguma confusão no espectador, caso a legenda não tivesse tornado isso evidente como o fez.

Ambos exemplos citados tiveram como orientação a língua alvo. Os dois procuraram entregar um texto alvo que estivesse adequado à língua e cultura alvo, mesmo que isso consistisse em abrir mão de certas propriedades do texto de partida (incluindo parte do sentido original).

Essas escolhas da tradução geram reflexos na interpretação, especialmente porque as motivações dos personagens de *O Amor Eterno* envolvem interrogações aos papéis de gênero. O uso de substantivos neutros no texto de partida não pode ser replicado no texto alvo e, ao optar por um gênero, as legendas condicionam o espectador a um caminho interpretativo que remove as possibilidades que a neutralidade do texto original permitia.

O filme elabora diversos comentários de viés crítico sobre a performance de gênero na sociedade chinesa antiga que ele está retratando. Para garantir a transmissão do teor dessas críticas algumas adaptações foram feitas na tradução. Por exemplo, ao reclamar que seu pai não a deixa estudar, Yingtai diz:

Tabela 4 — Ponto de crise de contexto

TEXTO DE PARTIDA	<p><i>Yingtai:</i> 无奈爹爹头脑旧 Wúnài diēdiē tóunǎo jiù</p>
TRADUÇÃO LITERAL	Não pode ser evitado, pai tem cabeça antiga
LEGENDA	Mas meu pai é ortodoxo

Fonte: Elaborada pela autora

Vejamos, o filme *O Amor Eterno* é ambientado na China do período da dinastia Jin (266 EC - 420 EC), e a palavra *ortodoxo* tem origem grega, milhares de quilômetros de distância desses personagens. É de se estranhar que uma jovem como Yingtai utilizasse esse vocabulário, mas provavelmente ele foi escolhido na tradução por conseguir entregar, de forma concisa (pois possui quase o mesmo número de sílabas que a palavra original), a mensagem de que o pai de Yingtai é adepto à doutrinas antigas, de outras épocas onde o estudo era reservado somente para os homens. Entretanto, essa escolha tem como consequência a desarmonização com o contexto que o filme está inserido e pode gerar um estranhamento no espectador-leitor.

Em outro momento, a tentativa de comunicar a crítica no comentário do personagem Shanbo pode levar a uma interpretação completamente nova da fala do mesmo:

Tabela 5 — Ponto de crise de subtexto

TEXTO DE PARTIDA	<p><i>Shanbo:</i> 人世荒唐不近情 Rénshì huāngtáng bù jìn qíng</p>
TRADUÇÃO LITERAL	O mundo é absurdo e sem compaixão
LEGENDA	Essas regras feitas por homens são absurdas

Fonte: Elaborada pela autora

As escolhas feitas nessa legenda podem fazer parecer que Shanbo não inclui-se na categoria "homens", o que possivelmente pode alimentar a ideia do espectador ocidental de que o personagem está escondendo sua verdadeira identidade, assim como Yingtai o está fazendo.

Esses dois últimos exemplos também têm como orientação a língua alvo, no entanto, é a *cultura alvo* que justifica as escolhas e adaptações feitas na tradução de ambos. Para garantir a entrega segura e precisa da mensagem do texto, o tradutor realiza um trabalho de interpretação e abre mão da forma do texto de partida.

Agora, nos atentemos para alguns pontos de crise extralinguísticos vinculados à cultura, as *ECRs*. Observemos a fala de Yingtai para Shanbo:

Tabela 6 — ECR

TEXTO DE PARTIDA	Yingtai: 梁兄愿不愿配鸳鸯? Liáng xiōng yuàn bù yuàn pèi yuānyāng?
TRADUÇÃO LITERAL	Irmão Liang, (você) gostaria ou não de se unir como o pato mandarim?
LEGENDA	Você iria querer se casar comigo?

Fonte: Elaborada pela autora

A fala original de Yingtai faz referência ao diálogo anterior à esta cena, quando ela e Shanbo observam um casal de patos nadando no lago. A expressão "鸳鸯" (pīnyīn: yuānyāng) significa literalmente *pato mandarim*, mas também pode ser usada para se referir figurativamente a um casal apaixonado. Então o que acontece aqui é um jogo de palavras, onde no texto de partida a personagem pode estar tanto se referindo aos patos no lago quanto propondo à Shanbo que eles sejam um casal. Mas esse duplo sentido não se mantém no texto traduzido.

A legenda entrega uma mensagem direta que é divergente da original. Aqui, a estratégia de tradução também é orientada pela língua alvo, pois toda sutileza da fala de Yingtai é abolida em favor de transmitir algo que o texto de partida meramente sugestionou. Também segundo a classificação de Pedersen (2005) sobre as estratégias para lidar com ECRs, a estratégia aqui utilizada foi uma combinação de omissão e substituição: se omitiu a ECR do texto de partida (a expressão de duplo sentido) e se substituiu por uma expressão completamente nova (pedido direto de casamento).

Outra ECR acontece quando Yingtai, ao cruzar a ponte de braços dados com Shanbo, faz referência a um conto popular chinês:

Tabela 7 — ECR

TEXTO DE PARTIDA	Yingtai: 你我好比牛郎织女渡鹊桥 Nǐ wǒ hǎobǐ niú láng zhī nǚ dù què qiáo
TRADUÇÃO LITERAL	Eu (e) você parecemos Niulang e Zhinu atravessando a ponte de pássaros
LEGENDA	Nós somos como o herói e a donzela

Fonte: Elaborada pela autora

Nesse caso, também temos uma estratégia orientada pela língua alvo, mas a estratégia aqui utilizada é a de generalização. O tradutor deduz que alguma parcela da audiência alvo

não possui conhecimento de folclore chinês para saber quem são Niulang e Zhinu, mas ao generalizar e traduzir como *herói e donzela*, a tradução adquire um escopo maior, mais universal. A legenda tenta manter o sentido do texto de partida, porém de forma mais genérica.

A próxima legenda revela um desejo esperançoso de Yingtai, através da fala da personagem:

Tabela 8 — ECR

TEXTO DE PARTIDA	<p style="text-align: center;"><i>Yingtai:</i> 万望成全好姻缘 Wàn wàng chéngquán hǎo yīnyuán</p>
TRADUÇÃO LITERAL	<p style="text-align: center;">Ansiosamente aguardando conquistar bom casamento prometido</p>
LEGENDA	<p style="text-align: center;">Como um símbolo do nosso compromisso</p>

Fonte: Elaborada pela autora

O vocábulo “万望” (pīnyīn: wànwàng) é uma expressão cujo significado pode ser entendido como “aguardar ansiosamente” ou “ter grande esperança” em algo. Já a palavra “姻缘” (pīnyīn: yīnyuán) significa “união ou casamento predestinado”. Não existem palavras em português que, sozinhas, consigam traduzir essas expressões. Logo, em chinês, a fala de Yingtai soa mais sentimental e mística do que a sua forma traduzida que, além de ter sido adaptada, teve seu significado consideravelmente reduzido. Comparando as duas falas, pode-se argumentar que parte da emoção presente no texto de partida já não se encontra no texto alvo. A estratégia utilizada, também orientada pela língua alvo, foi a omissão: omite-se todo o texto original, e opta-se por uma troca que faça sentido para o público alvo, levando em consideração o assunto da cena e a interpretação do tradutor.

Esses pontos de crise vinculados à cultura, como categorizados por Pedersen (2005), são momentos explicitamente vinculados a algo ou alguém da cultura partida. Entretanto, também podemos verificar no filme a presença de pontos de crise vinculados à cultura cuja origem não é tão precisa, isto é, não podemos facilmente traçar a origem daquele ponto de crise à algo ou alguém na cultura de partida. Apesar de não conseguirmos apontar com precisão a origem do vínculo nesses pontos de crise, nós podemos observar os seus efeitos, principalmente na estrutura da linguagem de partida. Para esses pontos, os diferentes modos de pensar entre China e Ocidente (WEI, 2019) fornecem um método de análise. Por exemplo, quando Yingtai conta para a esposa do professor que é, na verdade, uma menina disfarçada de menino, sua fala é a seguinte:

Tabela 9 — Ponto de crise no modo de pensar

TEXTO DE PARTIDA	<i>Yingtai:</i> 英台原是... 原是乔装扮 Yīngtái yuán shì... yuán shì qiáo zhuāngbàn
TRADUÇÃO LITERAL	Yingtai estava originalmente... Estava originalmente usando um disfarce
LEGENDA	Eu sou... Sou uma menina vestida de menino

Fonte: Elaborada pela autora

Por diversas vezes, os personagens referem-se a si mesmos pelo seu próprio nome (como no exemplo acima) ou em terceira pessoa. Trata-se de um indicativo de modéstia, prática comum nos tempos feudais que indicava respeito às hierarquias sociais da época (WEI, 2019), fortemente influenciado pelo pensamento Confucionista. No português, entretanto, não encontramos equivalente para traduzir essa forma comunicacional, e, se fosse mantida a tradução literal, a frase não estaria seguindo a lógica de estrutura em uma oração ativa na língua portuguesa. Segundo Wei, esse tipo de fenômeno demonstra “a intraduzibilidade da cultura na tradução causada por diferentes modos de pensar” (WEI, 2019, p. 64). Ainda falando sobre o foco da filosofia chinesa nas relações interpessoais, podemos observar esse fenômeno no próximo exemplo, quando Yingtai cumprimenta a esposa de seu professor:

Tabela 10 — Ponto de crise no modo de pensar

TEXTO DE PARTIDA	<i>Yingtai:</i> 师母 Shīmǔ
TRADUÇÃO LITERAL	Esposa do professor
LEGENDA	Sra. Meng

Fonte: Elaborada pela autora

Nota-se que o título “esposa do professor” no chinês funciona de forma similar à um pronome de tratamento da língua portuguesa. Dentro do modo de pensar dessa cultura, existe uma espécie de categoria específica que localiza hierarquicamente a mulher casada com um professor e os privilégios que estão atrelados à essa posição. Entretanto, no português não temos uma única palavra para exprimir esse significado. O modo de pensar as relações pessoais na cultura brasileira não possui uma categoria como a do texto de partida. A tradução teve que recorrer ao pronome de tratamento formal “senhora” junto ao sobrenome do professor, apresentando assim ao espectador-leitor que a personagem em cena se trata de alguém respeitável, e que é a esposa do professor Meng.

Mas é interessante destacar que até mesmo essa decisão da tradução é um exemplo do modo pensar brasileiro agindo na legenda, já que na China (até mesmo na China antiga retratada no filme) devido à virtude confucionista da piedade filial, não existe o costume ocidental de adotar o sobrenome do marido após o casamento. Isto significa que se

pegássemos essa legenda em português e tentássemos revertê-la, traduzindo-a de volta para o chinês, o resultado seria uma fala sem nenhum sentido para a cultura de partida.

Outro exemplo similar que ilustra a diferença no modo de pensar das duas culturas está quando Shanbo apela para que Yingtai obedeça às ordens de seu pai e volte para casa, como ele ordenou:

Tabela 11 — Ponto de crise no modo de pensar

TEXTO DE PARTIDA	<i>Shanbo:</i> 伯父严命难违抗 Bófù yánmìng nán wéikàng
TRADUÇÃO LITERAL	Tio ordena com seriedade e é difícil desobedecer
LEGENDA	Agora seu pai quer que você vá para casa

Fonte: Elaborada pela autora

Podemos supor que teria causado grande estranheza no espectador brasileiro se Shanbo repentinamente chamasse o pai de Yingtai de “tio”. Shanbo e Yingtai não são apenas colegas de classe? Será que Shanbo conhece o pai de Yingtai, de alguma forma? Esses são questionamentos que poderiam surgir se a tradução não tivesse tomado a decisão de substituir o “tio” por “pai” na legenda em português, como facilitação. O que acontece no texto original é que, desde que Shanbo e Yingtai se conheceram e juraram ser irmãos, Shanbo sempre refere-se à Yingtai como “Irmão Yingtai”, e, conseqüentemente, refere-se aos pais de Yingtai como “tio” e “tia”, algo que reflete um elemento cultural e que é omitido das legendas em português.

Tabela 12 — Ponto de crise no modo de pensar

TEXTO DE PARTIDA	<i>Narração:</i> 相依结伴下山来 Xiāngyī jiébàn xiàshān lái
TRADUÇÃO LITERAL	Dependentes um do outro, em companhia (eles) vão juntos ao pôr do sol
LEGENDA	Shan-bo odeia ter que deixar Ying-tai ir embora

Fonte: Elaborada pela autora

Nesse exemplo podemos notar o que Wei classifica como “modo de pensar embaçado”¹⁷ característico da cultura chinesa, que considera que a língua chinesa tende a comunicar “que tudo pode apenas ser percebido, ao invés de expresso” (WEI, 2019, p. 49).

¹⁷ Tradução da autora para *fuzzy thinking*.

Isto é, enquanto o pensamento Ocidental tende a ser objetivo ao fazer conotações e tratar com precisão até mesmo os sentimentos (como podemos notar na afirmação categórica da legenda em português: “*Shan-bo odeia ter que deixar Ying-tai ir embora*”), o pensamento chinês tem preferência por comunicar a percepção geral, prestando atenção ao clima e a imagem percebida, sendo isso aquilo que Wei se refere como “embaçamento” na forma de pensar.

Como podemos ver nesses últimos quatro exemplos, na tradução para o português, frequentemente são adicionadas preposições, artigos e palavras conectivas para satisfazer os requisitos de expressão da língua portuguesa. Entretanto, se compararmos com o original em chinês, isso acaba resultando na falta de uma “imagem concreta” (WEI, 2019, p. 63), isto é, na versão de partida o foco da comunicação está em transmitir a imagem (exemplo: “patos mandarim”, “atravessar a ponte de pássaros”, “juntos ao pôr do sol”, etc), pois para a cultura de partida é nela que reside a “beleza poética” (WEI, 2019, p. 64). Já na cultura de chegada ocidental, onde a língua é profundamente estruturada pela lógica, precisamos de uma construção comunicativa rigorosa. Mesmo que a tradução em português tente se manter equivalente em significado, vimos em capítulos anteriores que isso é uma impossibilidade da própria ação tradutória. Wei argumenta que os elementos culturais da poética chinesa desaparecem ao serem transportados para a maneira de pensar Ocidental.

Os itens das tabelas 2 ao 12 referem-se à tradução na legendagem do filme *O Amor Eterno*. No entanto, como apresentado no primeiro capítulo deste artigo, a tradução de uma obra audiovisual não pode ser verificada somente através das legendas. As legendas estão limitadas a somente uma fração do texto audiovisual, visto que elas só são capazes de traduzir aquilo que é dito por algum personagem ou narrador. O restante da ação tradutória fica a cargo do espectador-leitor, e exige que ele interprete as imagens em cena, informações sonoras e demais elementos que fogem da capacidade da tradução na legendagem.

No filme *O Amor Eterno* existe um ponto de crise em especial que não é elegível para tradução na legendagem. Trata-se do fato do personagem Liang Shanbo ser interpretado por uma mulher. O protagonista masculino é interpretado por uma atriz e isso em nenhum momento faz parte da narrativa do filme.

Para uma audiência brasileira, ao ver uma mulher, a atriz, vestida de forma masculina e sendo tratada no masculino, imediatamente se cria a expectativa de que algo irá acontecer em relação a isso. Essa expectativa só é agravada ao decorrer do musical, pois o mesmo aborda questões de identidade e papéis de gênero do início ao fim; e, principalmente, porque esse é o dilema enfrentado pela personagem Yingtai: uma mulher que, dadas as circunstâncias, precisa fingir ser homem para poder estudar.

Mas isso seria a visão do espectador ocidental. Nunca acontece essa revelação no filme porque Liang Shanbo sempre foi um personagem masculino na história - o fato dele ser interpretado por uma mulher é completamente extra filmico.

Para um audiência chinesa, essa situação pode ser compreendida com facilidade, pois o filme é um musical derivado de uma ópera Huangmei onde, tradicionalmente, atrizes interpretam o gênero oposto à sua designação real¹⁸. A audiência chinesa tem o conhecimento dessa situação e não cria a mesma espera para uma resolução como a audiência brasileira pode criar, portanto os dois públicos “assumem” coisas diferentes mesmo assistindo as mesmas imagens, porque os seus horizontes de expectativas são diferentes.

Como essa informação é algo extra filmico, nunca é explicado para o espectador ocidental o que está acontecendo. Como não há diálogo ou cartela sobre isso, não há legenda para facilitar a compreensão e amenizar a confusão. As legendas audiovisuais tradicionais traduzem somente aquilo que está na camada verbal do filme, logo esse evento *ECR* está para além da competência de uma legendagem comum.

6 Considerações Finais

As estratégias utilizadas na tradução audiovisual para lidar com pontos de crise causados pela transposição cultural acabam afetando o texto audiovisual em audiências estrangeiras. Em particular, analisamos as empregadas na legendagem do filme *O Amor Eterno*.

Elas interferem na interpretação dos espectadores brasileiros e geram novos significados para a obra original. As divergências na leitura do filme, por uma audiência estrangeira em relação ao texto original da obra, podem ser explicadas pela transposição de referências culturais relacionadas às tradições culturais chinesas.

Proponho que, depois de traduzido e legendado, este filme foi ressignificado. Isto, por si só, tem o potencial de gerar um novo produto cultural. Já não é mais a obra original, mas uma versão explicada ou uma versão comentada da obra original.

Toda tradução é uma forma de transformação, pois envolve a adaptação de uma obra de uma língua e cultura para outra. Isso pode levar a mudanças sutis ou significativas no conteúdo do texto original, dependendo da quantidade de pontos de crise enfrentados pelo tradutor.

¹⁸ Para mais informações sobre o assunto, consultar “*What Chinese Opera Can Teach Us About Gender*”, de Chen Tian. Disponível em: <https://www.sixthtone.com/news/1002838>

Ao adicionar legendas, está sendo realizada uma forma de tradução que pode, portanto, transformar o texto de partida em algo novo e único. A tradução contamina a cultura de partida com a cultura alvo. Assim, qualquer interpretação feita sobre o filme será o resultado inédito da mescla de significados que ocorre entre culturas.

Conforme observado, todas as estratégias utilizadas na tradução desse filme foram orientadas pelo público-alvo, com o objetivo de assegurar a compreensão e entrega precisa de sentido para o público brasileiro.

Ao adotar estratégias focadas no público-alvo estamos, na verdade, adotando o modo de pensar e de expressão da língua-alvo. Como teorizado por Wei, existe uma conexão crucial entre a linguagem e o pensamento que é transportada de forma incompleta entre China/Ocidente. Assim, ao ser traduzida para atender à audiência brasileira, a obra passa a expressar a maneira de pensar da língua portuguesa e da cultura brasileira.

Por conseguinte, é possível comparar as duas versões do filme (a original e a legendada) e, com base nas suas distintas características, apontar as diferenças entre o modo de pensar original e o modo de pensar brasileiro.

Para futuras pesquisas, pode-se sugerir questões que ficam em aberto. E se as estratégias utilizadas tivessem sido orientadas pela língua de partida? Talvez as legendas não realizassem essa função facilitadora que analisamos. Talvez não fosse a opção mais democrática, uma vez que parte do entendimento do filme não seria acessível para uma fatia da audiência que não tem acesso às referências culturais de origem.

Mas, e se fossem utilizadas, por exemplo, estratégias que são comuns em *fansubbings*? Um exemplo dessas comunidades online é o uso notas da tradução, que aparecem em tela junto à legenda para, justamente, elucidar algum ponto de crise.

Esse tipo de tradução demandaria um esforço maior do espectador, mas poderia fornecer uma visão consciente das alterações da tradução. Poderia-se perceber o quanto realmente o texto original foi transformado, sem apagar os elementos da cultura original em favor daqueles da cultura alvo.

REFERÊNCIAS

AUMONT; Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BASSNETT, Susan *et al.* (Ed.). **Post-colonial translation: Theory and practice**. Routledge, 1999.

BRANDÃO, Helena Hatsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

CHEN, Lin. **An Empirical Approach to British Viewers' Reception of Chinese Film through Subtitles: A Case Study of Zhang Yimou's *Ju Dou***. *Journal of Social Science and Humanities*, Vol. 3, Issue 8. Reino Unido: Bryan House Publishing Limited, 2021.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário**. Brasília, DF: Editora UnB, 2006.

GOTTLIEB, Henrik. **Multidimensional translation: semantics turned semiotics**. In: *MUTRA 2005 – CHALLENGES OF MULTIDIMENSIONAL TRANSLATION*, 2005, Copenhagen. Proceedings [...] Saarbrücken: EU High Level Scientific Conference Series, 2005.

HA, Sha. **Ethical Intercultural Communication between the Western World and China**. Australia: *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, Vol 8, No 1, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). 2. ed. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. **The work of representation**. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, 1997.

PEDERSEN, Jan. **How is culture rendered in subtitles?** In: *MUTRA 2005 – CHALLENGES OF MULTIDIMENSIONAL TRANSLATION*, 2005, Saarbrücken. Proceedings [...] Saarbrücken: EU High Level Scientific Conference Series, 2005.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHUTTLEWORTH, Mark; MOIRA, Cowie. **Dictionary of Translation Studies**. Nova York: Routledge, 2014.

ZHANG, Junchen. **Audiovisual translation: a critical review on sino-western perspectives of film subtitle translation**. Australia: *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, Vol 6, No 1, 2018.

WEI, Yuehong. **A Contrastive Analysis of *Legend of Zhen Huan* and *Empress in the Palace* on Impact of Differences Between Chinese and Western Thinking Mode on Translation**. Australia: *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, Vol 7, No 2, 2019.