

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Tradução audiovisual à luz da Teoria de *Skopos*: o caso da  
legendagem da série “As Imperatrizes no Palácio (*Zhēn Huán*  
*zhuàn* 甄嬛传)”.**

Jingrui Zhang

Dissertação orientada pela Professora Doutora Elisabetta Colla Rosado Coelho David,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Tradução

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, à minha orientadora Elisabetta Colla Rosado Coelho David, pela simpatia com que me recebeu, pela sua orientação de trabalho e por todo o apoio prestado durante a frequência do meu mestrado.

Aos meus pais, pelo vosso sacrifício e pela vossa educação desde que nasci.

Aos meus primos e amigos, pela vossa amizade.

Ao meu namorado, Ricardo Borges, pelo teu amor, carinho e companhia, por estares sempre presente, por me teres ajudado a ultrapassar os momentos mais difíceis e por todo o teu incentivo.

## Resumo

Esta dissertação de mestrado propõe-se a estudar de que forma são traduzidos, nos textos audiovisuais, os elementos culturais que distinguem as línguas e culturas chinesa e portuguesa, tomando como objeto de estudo a legendagem da série chinesa “As Imperatrizes no Palácio (*Zhēn Huán zhuàn* 甄嬛传)” da *Netflix*. Esta série, cujo tema se desenvolve entre 1723 e 1735 durante o reinado da Dinastia Qing, relata a vida da personagem principal, *Zhen Huan* 甄嬛, no palácio imperial.

Com a globalização, verificou-se um desenvolvimento abrangente e acelerado da comunicação política, económica e cultural entre a China e os restantes países. Ao longo dos últimos cem anos, as obras cinematográficas e televisivas revelaram-se formas de arte de alcance global com forte apelo popular, características que as estabeleceram como canais de comunicação de relevo e que possibilitaram a existência de intercâmbios culturais a um ritmo elevado, desencadeando assim um papel crucial na comunicação. A introdução de obras estrangeiras de cinema e televisão em larga escala veio colocar enormes desafios à tradução de legendas, quer em filmes quer noutros conteúdos televisivos. Todavia, em simultâneo, oferece ao público geral as condições que propiciam a obtenção de maiores quantidades de informação, podendo ainda, inclusive, servir como agente facilitador na aprendizagem de novas línguas.

A tradução no cinema e séries televisivas assume um papel central que possibilita a apreciação de obras estrangeiras às audiências de uma determinada língua-alvo, assumindo-se assim como um elemento cultural indispensável nas sociedades modernas. Na China, a componente da tradução que se debruça sobre a legendagem de filmes e de obras televisivas é, ainda, uma área emergente. Por essa razão, o estudo sobre a tradução de legendas mantém-se incapaz de atrair a atenção que merece, ao contrário do que acontece com a tradução literária (Qian, 2000). Paralelamente, a qualidade da tradução afeta, de forma direta, o valor dos produtos audiovisuais. Poder-se-á assim entender a tradução de legendas como um pilar essencial para a tradução dos produtos audiovisuais. Desde a década de 1930 (Fernández & Evans, 2018), tem havido um avanço sistemático nas investigações relacionadas com o tema por parte de círculos académicos ocidentais. São inúmeros os exemplos de peritos europeus

a publicar uma grande quantidade de artigos sobre tradução para cinema e televisão, tendo sido, inclusive, estabelecidas algumas organizações especializadas para este efeito, como a *European Association for Studies in Screen Translation*. No entanto, os objetos de estudo destas instituições concentravam-se sobretudo na tradução de línguas europeias. A ausência de abordagens ao estudo sobre a tradução entre o mandarim e o português, duas línguas que pertencem a famílias linguísticas diferentes, é evidente, configurando um cenário que tem perdurado até aos dias de hoje.

A teoria de *Skopos* foi proposta por Hans J. Vermeer, representante alemão do funcionalismo de tradução, na década de 1970. Toda a teoria de *Skopos* assenta numa ideia essencial: a tradução é um ato comunicativo (Gutt, 2004). O objetivo a ser alcançado através do ato de tradução determina todo o seu processo, do início ao fim. Por outras palavras, “o fim determina os meios”, pelo que a estratégia a ser implementada deve ser delineada de acordo com o objetivo da própria tradução. À luz da teoria de *Skopos*, a presente dissertação pretende concentrar-se na análise das estratégias de tradução utilizadas para a legendagem da série televisiva chinesa “As Imperatrizes no Palácio” em língua portuguesa, na sua versão adaptada da *Netflix*. Com esta investigação, a autora pretendeu, acima de tudo, apresentar sugestões e obter resultados que contribuíssem para incrementar a qualidade do processo tradutivo e, consequentemente, das legendas utilizadas.

**Palavras-Chave:** Tradução audiovisual (TAV); Teoria de *Skopos*; *Zhen Huan Zhuan*; As Imperatrizes no Palácio; Série televisiva de ficção histórica chinesa; *Netflix*.

## Abstract

This thesis proposes to study how the cultural elements that distinguish Chinese and Portuguese languages and cultures are translated into audiovisual texts, taking as a subject of study the subtitling of the Chinese series “The Empresses of the Palace (*Zhēn Huán zhuàn* 甄嬛传)” on *Netflix*. This series, whose theme develops between 1723 and 1735 in the Qing Dynasty, presents the life of the main character Zhen Huan 甄嬛 in the imperial palace.

Along with the acceleration of globalization, the political, economic and cultural communication between China and other countries has entered a stage of rapid and comprehensive multi-channel development. Since film and television works are a popular and world-wide art form, they have become a major carrier of cultural exchange at an astonishing speed in just one hundred years, and undoubtedly occupies a significant place in communication. The introduction of large-scale foreign film and television pieces poses major challenges for the translation of film and television subtitles. Fortunately, at the same time, it provides convenient conditions for individuals to obtain new kinds of information and even learn foreign languages.

Audiovisual translation is the basis for target-language audiences to appreciate foreign film and television works, and it's an indispensable cultural form in modern society. In China, the translation of film and television subtitles is an emerging field. The domestic research on subtitle translation is also still in its early stages, at same time, this kind of translation has not yet attracted as much attention as literary translation. The subtitles have the mission of disseminating the information of film and television works. The quality of translation has direct importance on the value of audiovisual products. Therefore, subtitle translation is the basis and core of film and television translation. The investigation of film and television subtitle translation has been well developed and more systematic in western academic circles since the 1930s. Western scholars have published a large number of articles on film and television translation, and even some organizations specializing in this kind of translation have been established, such as the European Association for Studies in Screen Translation. However, the research objects of these institutions usually focus on translation between European languages and have not yet been involved in translation between the two languages

belonging to different language families.

*Skopos* theory was proposed by Hans J. Vermeer, a German representative of translation functionalism, in the 1970s. The main idea of *Skopos* theory is that translation is an act of communication. The goal to be achieved by the translation act determines the whole process of translation behavior, that is, the “goal determines the means”. The translation strategy must be defined according to the purpose of the translation. In light of *Skopos* theory, the present dissertation will focus on the analysis of the translation strategies used in the Portuguese subtitles of the Chinese television series *Empresses in the Palace* of *Netflix* version. Through this research, the author has obtained the main results and put forward suggestions for improvement of some defects.

**Keywords:** Audiovisual translation; *Skopos* theory; *Zhen Huan Zhuan*; *Empresses in the Palace*; Chinese televisual series of historical fiction; *Netflix*.

# ÍNDICE

<b>CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
I.I CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO	1
I.II OBJETIVO DA INVESTIGAÇÃO	3
I.III ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	5
<b>CAPÍTULO II – TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM</b>	<b>7</b>
II.I TIPOLOGIA DA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM	7
II.II RESTRIÇÕES E CARACTERÍSTICAS DA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM	9
II.III INVESTIGAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM	15
<b>CAPÍTULO III – TEORIA DE <i>SKOPOS</i></b>	<b>24</b>
III.I A TEORIA DE <i>SKOPOS</i>	24
III.II TRÊS REGRAS PRINCIPAIS DA TEORIA DE <i>SKOPOS</i>	28
III.III APLICAÇÃO DA TEORIA DE <i>SKOPOS</i> PARA A TAV E O SEU SIGNIFICADO	33
<b>CAPÍTULO IV – ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO À LUZ DA TEORIA DE <i>SKOPOS</i></b>	<b>35</b>
IV.I “AS IMPERATRIZES NO PALÁCIO” – DO ROMANCE À SÉRIE TELEVISIVA	35
IV.II CONTEXTO HISTÓRICO DE “AS IMPERATRIZES NO PALÁCIO”	37
IV.III “AS IMPERATRIZES NO PALÁCIO” – SINOPSE DA VERSÃO PRODUZIDA PARA <i>NETFLIX</i>	39
IV.IV ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS APLICADAS À LUZ DA TEORIA DE <i>SKOPOS</i>	42
<b>CAPÍTULO V – CONCLUSÃO</b>	<b>62</b>
V.I PRINCIPAIS RESULTADOS	62
V.II RESTRIÇÃO DA INVESTIGAÇÃO	64
V.III SUGESTÃO PARA O ESTUDO NO FUTURO	64
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>66</b>
<b>ANEXO I</b>	<b>76</b>
<b>ANEXO II</b>	<b>80</b>

## Capítulo I – Introdução

### I.1 Contexto da investigação

A presente dissertação de mestrado debruça-se sobre o estudo da tradução para legendagem no contexto audiovisual português, utilizando como objeto de estudo a adaptação de uma série chinesa, “As Imperatrizes no Palácio (*Zhēn Huán zhuàn* 甄嬪传)”, reeditada e transmitida pela *Netflix*. A série remonta a um período declaradamente marcado pela governação da Dinastia Qing, mais especificamente entre os anos de 1723 e 1735, e retrata a história da personagem principal, Zhen Huan, acompanhando as suas ações num retrato da sua luta pela sobrevivência no palácio imperial, desde os romances mantidos com o imperador Yongzheng e o marquês Guo, ao estabelecimento de fortes laços de amizade junto das restantes concubinas do palácio.

Atualmente, associado ao processo de globalização, assiste-se a uma significativa interdependência económica, política e cultural entre países, evidenciando uma cada vez maior integração das mais diversas áreas. Uma dessas áreas é precisamente a indústria do entretenimento. Hoje em dia, é inequívoca a importância do papel assumido e da contribuição que as obras de cinema e televisão oferecem para a comunicação e para os processos de intercâmbio culturais. No que à China diz respeito, inicialmente observou-se um influxo significativo de filmes estrangeiros no mercado interno que posteriormente daria lugar a uma capacidade de penetração cada vez maior no mercado de entretenimento ocidental, como resultado do desenvolvimento económico alcançado e do conseqüente aumento da sua presença a nível internacional. Para além destes, a popularização e massificação da internet é outro dos fatores que contribuíram para esta realidade, tendo-se assistido a uma maior procura do público estrangeiro relativamente ao consumo de filmes e séries de televisão chineses. Neste âmbito, torna-se claro que a existência de barreiras linguísticas resulta numa menor capacidade de compreensão dos conteúdos apresentados, razão pela qual a tradução para legendagem assume uma função essencial na distribuição deste tipo de produtos. Tal como acontece relativamente a outros países, existe uma forte disparidade cultural entre a China e Portugal. Os elementos culturais contidos nas obras de cinema e televisão chinesas, tal como algumas das suas alusões, provérbios, poemas e trocadilhos, poderão revelar-se

## I – INTRODUÇÃO

obstáculos para uma correta compreensão das obras por parte do público português. Desta forma, é essencial que a tradução para legendagem tenha em consideração os fatores históricos e culturais de cada país, uma vez que só assim será possível transmitir, com precisão e autenticidade, a mensagem ambicionada pelos autores das obras. Isto implica que a tradução para legendagem não possa ser vista como uma mera conversão de palavras ou frases de uma língua para outra. Pelo contrário, deve ser igualmente entendida como um processo de transferência cultural. Assim, e reconhecendo a existência de assimetrias culturais, torna-se absolutamente imprescindível evitar que o processo tradutivo, seja ele qual fôr, contribua para uma possível deturpação das mensagens originais das mais variadas obras de cinema e televisão.

O acentuado desenvolvimento da indústria cinematográfica permitiu ser possível alcançar diferentes mercados e atrair a atenção de públicos de diferentes países. Como resultado, originou-se um novo domínio – a tradução para legendagem – que, desde então, se tem vindo a desenvolver progressivamente. A História diz-nos que a tradução de legendas surgiu pela primeira vez na década 1930, tendo tido origem em países como a França, Dinamarca, Itália e Países Baixos, com o objetivo de solucionar os problemas relacionados com a existência de barreiras linguísticas nas obras de cinema e televisão (Gottlieb, 2001: 27-28).

Considerada uma área relativamente recente nos domínios da tradução, a tradução para cinema e televisão tem vindo a receber, de forma gradual, uma maior atenção por parte dos especialistas, tendo sido aprofundada através de várias investigações sob as mais diversas perspectivas (Yu, 2009). Atualmente, a sua pesquisa dedica-se principalmente à discussão de princípios, métodos e técnicas de tradução, carecendo ainda de uma orientação teórica eficaz (Piao, 2007). Relativamente à China, para fazer face às exigências de uma audiência que aguarda por traduções cada vez mais corretas e profissionais, torna-se necessário promover investigações que permitam aprofundar o conhecimento sobre esta matéria. “Para uma melhor identificação dos problemas que carecem ser resolvidos na tradução para legendagem, devemos estudar a tradução para legendagem de diferentes ângulos, a partir de perspectivas como a cultural, a psicolinguística, a teoria dos polissistemas, a análise crítica do discurso e o funcionalismo” (Gambier, 2003: 183).

## I – INTRODUÇÃO

Sendo claro que as obras de cinema e televisão podem ser consideradas como meios eficazes e indispensáveis de introdução à cultura chinesa, conclui-se que a investigação sobre a tradução para legendagem chinês-português não deve, de todo, ser menosprezada.

### I.II Objetivo da investigação

Na China, a atenção desmedida da qual goza a tradução de obras literárias por parte dos especialistas em tradução, em detrimento de áreas como a TAV, é um fenómeno que prevalece ainda hoje e que se reflete na ausência de “introdução de cadeiras universitárias, publicação de artigos em jornais científicos e estabelecimento de organizações académicas relacionados com o papel social da TAV” (Qian, 2000: 61). Esta é, aliás, uma das causas que explica o atraso observado relativamente a outros países no que à TAV diz respeito, nomeadamente nos seus conceitos de aplicação prática, construção teórica ou controlo de qualidade. Outra das causas que contribui para o atraso evidenciado, está especificamente relacionada com o pensamento vigente. São inúmeros os tradutores que tendem a desvalorizar a tradução para legendagem, ao contrário do que acontece com a tradução literária, alegando nela uma escassez de natureza académica. Tal como Fotios Karamitroglou (2000: 10) referiu “*but it is a well-known fact that audiovisual translation has always been considered inferior to (written) literary translation*”.

Posto isto, seria essencial que os especialistas chineses revelassem uma maior abertura relativamente aos mais recentes estudos internacionais sobre a TAV e que fossem capazes de investigar as suas componentes teóricas de forma mais detalhada. É absolutamente imperativo que se realizem estudos de forma abrangente e sistemática, e que se atribua maior importância ao impacto que os mesmos possam originar na comunicação. Em resumo, é indispensável melhorar todo um sistema que permita o desenvolvimento de novas teorias associadas à tradução chinesa. Assim, o objetivo de investigação desta dissertação consistiu em três aspetos fundamentais:

1. Desenvolver e sugerir estratégias ou princípios que sirvam de orientação para melhorar o processo de investigação relacionada com a tradução de legendas do mandarim para a língua portuguesa;

## I – INTRODUÇÃO

2. Explorar técnicas de tradução que permitam aprimorar a qualidade da tradução e facilitar a compreensão das tramas relatadas pelas obras de cinema e televisão chinesas por parte do público português;
3. Analisar o possível impacto causado por um maior desenvolvimento dos produtos audiovisuais chineses no mercado internacional.

A formação de estratégias ou princípios que sirvam de orientação para melhorar o processo de investigação relacionada com a tradução de legendas assume uma importância significativa pelas mais variadas razões. Em primeiro lugar, porque as restrições e características inerentes à tradução para legendagem representam desafios e dificuldades acrescidas ao próprio estudo da TAV. Em segundo, justifica-se porque apesar da tradução para legendagem ser considerada uma das categorias de tradução literária, são notórias as diferenças existentes entre a tradução literária tradicional e a tradução para legendagem. Por último, torna-se relevante pela simples ausência destas mesmas linhas de orientação, mais especificamente no que à tradução do mandarim para a língua portuguesa diz respeito.

No que toca às obras de cinema e televisão destinadas a um público-alvo internacional, facilitar a sua compreensão torna-se um dos objetivos primordiais a partir do momento em que as obras de cinema e televisão chinesas manifestam conotações culturais específicas, que refletem características de uma cultura consagrada no tempo. As mesmas podem, inclusive, ser consideradas como um veículo de transmissão da cultura chinesa, dado que “os produtos audiovisuais traduzidos tornaram-se um meio para a formação de pensamentos e identidades culturais, tanto a nível pessoal como até nacional” (Ma, 2005: 50), razão pela qual assumem um papel de grande importância para a implementação da estratégia “*Go Global*”<sup>1</sup> da China. Tendo em conta as suas características, é conhecida a capacidade que os produtos audiovisuais possuem para cativar a atenção de públicos abrangentes. Ainda assim, é o potencial demonstrado relativamente à promoção de intercâmbios culturais que tem atraído muitos dos seus investigadores, em resultado de um

---

<sup>1</sup> “*Go Global*” é uma política ou estratégia que visa incentivar as empresas chinesas a investir no mercado externo. Cf. Bellabona, P. (2007). Moving from Open Door to *Go Global*: China goes on the world stage. *International Journal of Chinese Culture and Management*, 1(1), 93-107.

## I – INTRODUÇÃO

mundo cada vez mais globalizado e culturalmente interligado. Quer se trate de dobragem ou de legendagem, a TAV assume-se como a base deste processo de comunicação, podendo ser vista como uma fase fundamental no processo de aceitação de produtos de cinema e televisão por parte de públicos internacionais.

Por último, a realização de investigações no âmbito da tradução de produtos audiovisuais chineses para a língua portuguesa poderá contribuir para o desenvolvimento dos produtos audiovisuais chineses no mercado internacional. Destes, seria importante salientar as obras que retratam o passado e o presente histórico-cultural da China de forma fidedigna, nomeadamente as que se baseiam em histórias verídicas ou, até, documentários. Só assim seria possível destacar o contraste cultural existente, como se pode verificar na obra “As Imperatrizes no Palácio”, contribuindo assim, não para aumentar um eventual foco no conteúdo meramente visual, mas antes para facilitar a compreensão das implicações socioculturais envolvidas neste tipo de obras por parte do público internacional.

### **I.III Estrutura da dissertação**

A dissertação presente é composta por cinco capítulos. O primeiro capítulo consiste numa introdução, dividida em três partes: o contexto da investigação, o objetivo da investigação e a estrutura da dissertação. Igualmente, o segundo capítulo segmenta-se em três partes. Na primeira parte, é feita uma breve introdução sobre os tipos de tradução para legendagem. Na segunda parte, segue-se uma análise sobre as restrições e características da tradução para legendagem. Por fim, na terceira parte, são apresentados alguns dos estudos já realizados sobre a TAV. O terceiro capítulo introduz a teoria de *Skopos*, que aborda principalmente o desenvolvimento, os conceitos básicos e as três regras da teoria de *Skopos*. O quarto capítulo apresenta a razão de ser desta dissertação, onde consta uma análise da tradução para legendagem com base na perspetiva oferecida pela teoria de *Skopos*. Para além disso, não só introduz o objeto alvo deste estudo, a série “As Imperatrizes no Palácio”, como inclui ainda um resumo da história principal da versão *Netflix* e oferece uma breve explicação sobre o contexto histórico em que a mesma se enquadra. Ainda no mesmo capítulo, é desenvolvida uma análise sobre cinco das várias estratégias aplicadas durante a sua tradução, da qual resulta uma identificação das lacunas evidenciadas pela tradução oficial da *Netflix*,

## I – INTRODUÇÃO

acompanhadas de eventuais medidas corretivas propostas pela autora. Por fim, o último capítulo serve de conclusão para a dissertação.

## Capítulo II – Tradução para Legendagem

A tradução para legendagem é um campo com especificidades únicas que a diferencia dos restantes tipos de tradução, tendo sido por isso raras as vezes em que conseguiu atrair a atenção de especialistas ao longo dos últimos anos. No entanto, assistiu-se a um enorme progresso nas últimas décadas com o aparecimento de vários estudos sobre a tradução de legendas, entre os quais se destacam o *On subtitles in television programmes* (1974) de Cay Dollerup, *Subtitling: Constrained Translation* (1982) de Christopher Titford, *Subtitling – a new university discipline* (1992) de Henrik Gottlieb, entre outros. O estudo da tradução de textos audiovisuais na Europa teve início há quase cem anos, mas só agora algumas das muitas teorias formuladas desde então têm sido analisadas, assimiladas e refletidas por peritos chineses. Até à data, não foi possível encontrar nenhum artigo ou livro existente sobre a TAV, no par de línguas e culturas chinesa e portuguesa.

### II.1 Tipologia da tradução para legendagem

Existem dois tipos de tradução de audiovisuais. A saber: a dobragem e a legendagem.

A legendagem pode ser entendida como “*the process of providing synchronized captions for film and television dialogue and more recently for live opera*” (Shuttleworth & Cowie, 2004: 161). Traduzido para português, significa que a legendagem pode ser compreendida como um processo que permite proporcionar legendas, de forma sincronizada, para diálogos cinematográficos, televisivos e, mais recentemente, peças de ópera. A consequência deste processo resulta na formação daquilo que conhecemos como legendas, cuja natureza poderá ser resumida ao conjunto de uma ou duas linhas que aparecem expostas na parte inferior de um ecrã, numa determinada língua-alvo. Por norma, as legendas devem estar corretamente sincronizadas de acordo com o conteúdo visualizado, respeitando desta forma o áudio e o ritmo das cenas apresentadas.

Entre 1948 e 1978, período marcado pela fundação da República Popular da China, a dobragem destacava-se como o método de TAV mais proeminente nesta época, muito devido às limitações intelectuais manifestadas por uma larga maioria da população (Ma, 2010: 21). Atualmente, as legendas em mandarim fazem parte do quotidiano da indústria

cinematográfica e televisiva chinesas, exibindo peculiaridades próprias que estão altamente correlacionadas com o contexto. Estas não só servem como uma forma de representação dos diálogos e narrações de uma peça, em formato textual, como evidenciam características que podem ser facilmente visíveis através da sua própria apresentação ou disposição no ecrã. Outras das suas características estão associadas com uma componente descritiva e de partilha de informações adicionais, como por exemplo, as que servem para auxiliar o espectador a entender melhor alguns dos diálogos; as que descrevem a banda sonora utilizada numa determinada cena; as que descrevem a presença de toques de telefones e telemóveis; entre outros sons que fazem parte do ambiente sonoro da peça. Para além destas, existe ainda uma outra vertente relacionada com o mesmo tipo de características, mas desta vez ligada aos elementos meramente visuais. Algo que acontece, por exemplo, com a descrição de placas que identifiquem o nome de uma rua (Du, 2013: 66). Numa perspetiva textual, as características agora referidas podem diferir consoante o tipo de obra ou meio utilizado para a sua transmissão, seja filmes, séries televisivas, documentários ou reportagens. E ainda que o meio ou o tipo de obra sejam os mesmos, comparativamente, as estratégias de tradução a aplicar em cada um variam de acordo com os diferentes tipos textuais apresentados, uma vez que estes podem igualmente apresentar características distintas entre si (Li, 2001: 39). Quanto à forma de exibição, estas podem ser bilingues: por norma, fazem-se representar por duas linhas, onde uma representa a legenda da língua de origem e outra a da língua-alvo, sendo exibidas no ecrã em simultâneo. Também podem ser monolingues, exibindo apenas um idioma (Yang, 2006: 95). Quanto à sua natureza, estas podem ser explícitas ou implícitas. As legendas de natureza explícita estão intimamente ligadas aos diálogos e expressões dos intervenientes; por outro lado, as legendas de natureza implícita são responsáveis pela componente da tradução que se refere ao conteúdo descritivo e informativo, como a interpretação do tempo, local e objetos (*ibid.*). Ao passo que as legendas de natureza explícita, comparativamente, podem revelar mais obstáculos à sua tradução, na qual se impõe uma correta interpretação do conteúdo original, as de natureza implícita apresentam menores dificuldades dado o seu contexto literal. Isto acontece porque as legendas, de forma geral, não são capazes de apresentar a identidade e a personalidade de cada interveniente, sem exigir ao público-alvo que interprete a sua natureza explícita. A compressão levada a cabo pela *Netflix* da série televisiva “As Imperatrizes no Palácio”, não só reduziu substancialmente o

conteúdo da narrativa como levou a uma redução das legendas explícitas e implícitas, o que originou uma perceção errática por parte do público-alvo quanto às relações entre algumas das personagens, como acontece, por exemplo, com as relações mantidas entre os príncipes e as concubinas do imperador (Wei, 2019: 62-65). Posto isto, é importante que as legendas explícitas sejam capazes de transmitir uma ideia mais fiável sobre as relações entre personagens e as suas diferentes perspetivas, à medida que a própria tradução acontece.

Do ponto de vista linguístico, Henrik Gottlieb (Sharif & Sohrabi, 2015: 79) divide a legendagem em duas subcategorias – legendagem intralinguística e legendagem interlinguística. Por legendagem intralinguística entende-se a exibição de legendas cuja língua corresponde à língua audível. No entanto, convém mencionar que aqui se abrangem também as situações em que o dialeto das legendas possa diferir do dialeto audível. Basta, portanto, que as legendas e a componente audível pertençam ao mesmo grupo linguístico, para serem ambas consideradas como parte de um processo de legendagem intralinguística. No caso da China<sup>2</sup>, por exemplo, esta subcategoria é recorrente por culpa da variedade de dialetos existentes, tal como o cantonês, o hokkien ou min nan, entre outros. Por norma, as legendas na China são exibidas no padrão de chinês simplificado, de forma a ser apreendida por toda a população. Assim, a legendagem intralinguística pode ser entendida como um processo vertical, uma vez resumir-se a uma “transcrição dos conteúdos audíveis, alterando-se apenas a forma e não a língua” (Gottlieb, 2005: 247).

Em contraste, a legendagem interlinguística refere-se à exibição de legendas numa língua diferente da que é audível, tal como acontece, por exemplo, no caso do mandarim e da língua portuguesa. No caso da legendagem interlinguística, esta preserva a língua original utilizada nos produtos audiovisuais, bastando ao tradutor traduzir o conteúdo audível para a língua-alvo desejada e colocá-lo num formato textual que, por norma, ficará presente na parte inferior de um ecrã.

### **II.II Restrições e características da tradução para legendagem**

---

<sup>2</sup> Por China entende-se todo o território chinês, representada pela República Popular da China (que inclui Hong Kong e Macau) e a República da China (Taiwan).

### II.II.I Restrições da tradução para legendagem

A tradução para legendagem pode ser entendida como um processo de transformação linguística por via da transcrição de um formato audiovisual (Nedergaard-Larsen, 1993: 212). Congrega em si mesma características bastante específicas, mas também restrições técnicas, como as restrições do tempo, espaço e forma de linguagem, para referir alguns exemplos.

As restrições evidenciadas pelos vários tipos de tradução são o resultado das suas próprias características, algo a que a tradução para legendagem não é imune. Christopher Titford (1982) foi o primeiro a definir o conceito de “tradução restrita” (Díaz-Cintas, 2004: 55). Mais tarde, Roberto Mayoral, Dorothy Kelly e Natividad Gallardo (1988) aplicaram este conceito aos seus processos de legendagem, levando-os a propor um critério de sincronização: a sincronização temporal. Por via deste, concluíram serem cinco as restrições da legendagem: tempo, espaço, conteúdo, fonética e caracteres. Já Jorge Díaz-Cintas (1999), após utilizar o mesmo critério, defendeu não cinco, mas seis restrições de carácter mais abrangente: tempo, espaço, música, imagem, fonética e linguagem oral. Seguindo uma tendência diferente, Henrik Gottlieb (1992) estabelecia um novo método de classificação, dividindo as restrições da legendagem em duas categorias: restrições formais (quantitativas) e restrições textuais (qualitativas). Entretanto, na China, Zhang Chunbai (1998) defendia cinco restrições: número de caracteres, movimentos de caracteres, linguagem orientada por caracteres, marcadores culturais e trocadilhos. Já Li Yunxing (2001), investigava estratégias de legendagem que assentavam em três tipos de restrições: espaço/tempo, funções informativas e fatores culturais.

A importância das restrições ganhava assim um novo relevo, já que só com as mesmas em mente é possível ultrapassar alguns dos obstáculos que se encontram durante todo o processo de tradução para legendagem.

As restrições agora mencionadas baseiam-se no conhecimento e na experiência dos académicos referidos. Tendo isso em consideração, a presente dissertação pretende agrupar estas restrições nas seguintes categorias:

- 1) Restrições formais, que se referem principalmente às restrições do espaço e do tempo. O espaço tem uma grande influência na tradução de legendas já que este

se resume, na verdade, ao tamanho do ecrã disponível, o que limita a quantidade de palavras utilizadas durante a tradução para legendagem. O tamanho do ecrã, tal como os próprios diálogos que ocorrem ao longo de uma peça, determinam as dimensões das palavras e das legendas a apresentar, podendo as últimas ser constituídas por uma ou duas linhas que podem, cada uma, conter cerca de 35 a 40 palavras situadas na região inferior do ecrã (Linde & Kay, 1999: 6). A exibição de uma grande quantidade de legendas em simultâneo não só ocupa excessivamente a tela, prejudicando a visualização da peça, como pode também dificultar o acompanhamento das legendas por parte do público, afetando a sua capacidade de compreensão. Para além disso, existe também um limite quanto ao tempo de duração das legendas, com cada uma a dispor de entre dois a sete segundos de exibição (Fang, 2004: 328-329). Assim, a tradução para legendagem requer uma facilidade de adaptação, sendo este facto especialmente notório nas situações em que existem diálogos cujo áudio acontece de forma apressada, num curto espaço de tempo. Quanto às restrições impostas pelo fator tempo, existem dois aspetos fundamentais: a duração do som audiovisual e o tempo médio. A duração do som audiovisual preocupa-se com a sincronização entre áudio e imagem, isto é, com a sincronização das alterações que se verificam quer ao nível sonoro, quer ao nível visual. Este é um aspeto que tem vindo a exigir um esforço significativo por parte da tradução para legendagem. Colocando este tema numa perspetiva simplista, poder-se-á dizer que as mudanças de imagem determinam a duração do áudio, o que conseqüentemente influencia o comprimento das legendas. Por outro lado, o conceito de tempo médio está associado ao tempo que cada indivíduo necessita, em média, de despender para a leitura e compreensão de cada legenda. O tempo médio pode diferir consoante o público-alvo, já que existem um conjunto de características diferentes, associadas a fatores como a literacia ou a demografia, que podem contribuir de forma significativa para a verificação de flutuações relacionadas com o valor do mesmo. Posto isto, importa referir que a tradução para legendagem deve assim ter em consideração a possibilidade de existirem elementos constituintes do público-alvo que possam ter mais dificuldades na sua leitura e compreensão.

- 2) Restrições textuais, relacionadas com o género dos produtos audiovisuais, o que pode obrigar à aplicação de diferentes estilos de escrita. Caso se esteja a abordar uma comédia, por exemplo, a linguagem tende a ser mais humorística e simples; no caso do género policial, tende-se a transmitir uma maior seriedade; já no caso de um documentário, a escrita assume contornos mais rigorosos. Contrapondo os géneros romance e policial, por exemplo, é evidente que no primeiro caso o público-alvo não está tão dependente das legendas para compreender minimamente a obra, uma vez que os pormenores visuais contribuem significativamente para auxiliar o espetador a entender a trama. Em contraste, o mesmo não se aplica ao género policial, uma vez ser frequente a presença de diálogos relacionados com temas jurídicos que exigem um maior contributo por parte das legendas. Desta forma, poder-se-á concluir que o género dos produtos audiovisuais influencia o processo de legendagem, cabendo aos profissionais desta área ter em mente as atitudes e comportamentos frequentemente assumidos pelo público-alvo face ao género da peça que lhes é apresentada. Ademais, existem situações em que nem sempre é aconselhável o uso de legendas, podendo as mesmas, até, serem prejudiciais à compreensão de uma determinada cena. Assim, importa também definir e estabelecer prioridades no que toca à relação existente entre imagem e informação textual, de acordo com as necessidades do público-alvo (Georgakopoulou, 2009: 26).
- 3) Restrições linguísticas, resultantes das características linguísticas do texto audiovisual e das diferenças entre as línguas de origem e de chegada (Guardini, 1998: 104). Este é um tipo de restrição que se realça quando aliado às restantes limitações técnicas da tradução.
- 4) Restrições culturais, consequentes da dificuldade que pode ser demonstrada por uma parte do público-alvo no correto entendimento dos conteúdos de uma peça. São restrições que destacam as diferenças culturais como a causa para uma incorreta compreensão por parte do público-alvo, cujo cariz problemático levanta preocupações para a tradução de legendas. Alguns dos exemplos mais típicos

## II – TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

estão relacionados com as expressões culturalmente carregadas, como os provérbios, expressões idiomáticas, trocadilhos, entre outras (Kan, 2014: 14).

As restrições acima descritas são elementos da legendagem aos quais investigadores e legendadores devem prestar especial atenção. A tradução para legendagem não deve apenas centrar-se no tratamento do texto escrito, mas sim ter igualmente em consideração as restrições descritas, algo que a torna obrigatoriamente diferente da tradução tradicional. Qualquer tomada de decisão relativamente às estratégias e métodos de tradução a empregar no processo de legendagem deve ter em mente estas restrições. Só assim, após a assimilação e o reconhecimento da existência deste conceito, os legendadores poderão destacar-se e apresentar produtos audiovisuais de qualidade acrescida.

### **II.II.II Características da tradução para legendagem**

Do ponto de vista linguístico, a tradução para legendagem possui quatro características fundamentais: coloquialismo; concisão; entretenimento; imediatismo.

À primeira vista, o coloquialismo é a característica que mais se destaca. Assente nos mais ínfimos detalhes da vida quotidiana, o coloquialismo tem tido presença assídua nas mais variadas obras de cinema e televisão, sobretudo naquelas cujo maior foco tem por base o diálogo. A sua proeminência não só encontra alento nas peças assentes no diálogo, mas também nos próprios espectadores que, de forma geral, pertencem às mais diversas esferas sociais. Como consequência, a tradução para legendagem apropria-se mais de termos coloquiais do que a tradução literária. No caso dos diálogos, por exemplo, estes apresentam-se através da forma escrita nas legendas dos produtos audiovisuais. Ning Zhao (2005: 56) acredita que “nas peças de cinema, o diálogo entre as personagens pertence à categoria da oralidade. Quando traduzido, quer-se natural, conciso, fluente e fácil de entender”. Para além disso, deve manter-se em conformidade com o contexto cultural e social da língua-alvo, fiel ao seu próprio coloquialismo, e que seja capaz de criar intimidade com os próprios espectadores, estabelecendo uma relação de proximidade que permita uma melhor identificação com os intervenientes da obra.

Na mesma medida, a concisão é também uma característica especial da tradução para legendagem. Devido às restrições já abordadas, como as de tempo e espaço, impõe-se que a

## II – TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

exibição de legendas seja breve. Da mesma forma, a sua tradução deverá seguir igualmente o mesmo critério, o que obriga à sua concisão. Nos casos em que o comprimento das legendas é excessivo, existe uma maior necessidade de tempo a despende por parte dos espectadores para a leitura das mesmas, o que tem como consequência uma menor capacidade na captação das histórias relatadas pelas peças, afetando a sua apreciação. Dadas estas razões, ao traduzirem-se legendas de produtos audiovisuais, os tradutores têm como hábito compactar ou omitir algumas palavras, por forma a conseguirem sincronizar as legendas com as constantes alterações de imagem. Assim, poder-se-á concluir que a tradução para legendagem se encontra sujeita a ser forçosamente sucinta e concisa.

O entretenimento é a terceira característica fundamental. Os produtos audiovisuais representam uma excelente combinação entre aquilo que designamos como arte e entretenimento, constituindo uma forma de lazer que satisfaz as mais diversas classes sociais, desde os mais iletrados aos mais intelectuais. Não raras vezes, a motivação associada à criação das obras de cinema e séries televisivas assenta numa transmissão de valores éticos e morais, muitos dos quais se manifestam, de forma implícita, ao longo da sua exibição em trechos de curta duração. Isto acontece porque, independentemente do seu género, a maior parte do conteúdo apresentado tem como principal objetivo o entretenimento do espectador. Para além disso, em tese, muitos dos produtos audiovisuais são criados com vista a alcançar um público alargado (Zhang, 2015), concentrando-se no retorno financeiro, ao contrário das muitas obras literárias e publicações científicas, cujo conteúdo atrai um público mais intelectual. Zhang Chunbai sublinha que “em regra, os tradutores devem garantir que a tradução de diálogos seja capaz de abranger espectadores sem qualquer tipo de escolaridade, tal como acontece com os casos de alguns idosos ou crianças em idades pré-escolares” (Zhang, 2004: 183). Segundo o mesmo autor, é necessário que os tradutores tenham em consideração o público-alvo e o objetivo da tradução. Posto isto, uma legendagem com uma tradução bem-sucedida, deve ter como consequência legendas que não só devem ser facilmente compreendidas, mas também capazes de entreter os seus espectadores.

Por fim, a última das características indispensáveis da TAV é o imediatismo. O imediatismo reflete a necessidade dos recetores de conteúdos audiovisuais serem capazes de descodificar instantaneamente a informação que lhes é apresentada. Nas obras literárias, por

## II – TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

norma, a compreensão do conteúdo é levada a cabo sem quaisquer imposições temporais, sobrando espaço para exercícios de pensamento, ao passo que nas obras de cinema e televisão este tipo de limitação é patente. Segundo Zhang Chunbai, “salvo raras exceções, nos filmes e séries televisivas, o espectador tem apenas uma (e não duas) oportunidade para efetuar a compreensão dos diálogos, pelo que a mesma lhe deve ser facilitada” (*ibid.*). Geralmente, as legendas permanecem em exibição durante cerca de 2 a 7 segundos (Hatim & Mason, 2000: 37), o que dificulta a tarefa dos legendadores na revisão e melhoria das suas legendas. Mesmo após repetidas visualizações do produto audiovisual, mantém-se um desafio hercúleo conseguir identificar problemas ou erros na sua totalidade. Em contraponto, a excessiva permanência de um trecho de legendas no ecrã desvia as atenções dos espectadores para o mesmo, relegando o enredo da obra para segundo plano (Wang, 2011: 10).

### II.III Investigações sobre a tradução para legendagem

#### II.III.I Investigação sobre a tradução para legendagem na Europa

Na década de 1950, o conteúdo dos estudos no domínio da tradução para legendagem era pouco aprofundado, resumindo-se a publicações em jornais e revistas da especialidade, como por exemplo, nos jornais *Le linguiste/De taalkundige*, *Meta: journal des traducteurs* e *Le Journal de Montréal*. Nesta altura, os investigadores debruçavam-se sobre temas como a definição da tradução para legendagem, as características e restrições da TAV, as estratégias e os critérios de tradução ou a identificação de erros e obstáculos que se verificam ao longo de um processo de legendagem.

Segundo Jorge Díaz-Cintas (2003: 192), as primeiras investigações académicas sobre a tradução para legendagem remontam-nos para a década de 1950. Em Janeiro de 1960, era publicado o primeiro artigo sobre a investigação de TAV, numa edição especial da revista *Babel*, intitulado *Cinéma et Traduction: Le Traducteur devant l’Ecran* (Caillé, 1960), um marco que serviu de incentivo para os restantes estudos sobre a tradução para legendagem. Mais tarde, em 1974, o professor Cay Dollerup, da Universidade de Copenhaga, publicava um importante artigo sobre a tradução de legendas, *On subtitles in television programmes [Translation Studies]* (Dollerup, 1974). Neste, o autor foca-se numa análise da natureza dos erros que podem surgir durante o processo de legendagem de programas televisivos, mais

especificamente os do par linguístico inglês-dinamarquês, aproveitando para destacar a importância significativa que o conhecimento linguístico-cultural sobre a língua-fonte e a língua-alvo desempenha, assim como a importância da própria capacidade de tradução entre as duas línguas. No que diz respeito aos estudos sobre dobragem, acredita-se que o principal impulsionador terá sido István Fodor (1976). Em 1976, publicou uma obra literária de relevo onde, de forma abrangente, analisou a dobragem a partir de diferentes perspectivas, como a linguística, a semiótica, a estética, a psicologia, etc. Este trabalho veio conferir legitimidade aos estudos sobre a TAV e servir como um ponto de partida para as investigações subsequentes, tendo sido considerado a primeira monografia sistemática relacionada com a TAV (Dong, 2007: 13).

Em contraste com as décadas anteriores, os anos oitenta foram um período de abrandamento relativamente à investigação sobre a tradução para legendagem na Europa. Em 1982, Christopher Titford introduziu um dos conceitos já aqui abordados, o conceito de “tradução restrita”, publicado no artigo *Subtitling: Constrained Translation*, onde explora as restrições das peças de cinema e televisão como obstáculos para a função dos tradutores. Em 1987, a União Europeia de Radiodifusão realizava a primeira conferência internacional sobre a TAV em Estocolmo (Malmkjær, 2018: 316), dando o mote para a realização de muitas outras conferências que se seguiram com o objetivo de debater a tradução para legendagem. Em paralelo, foram sendo publicados vários ensaios sobre a TAV, em particular sobre a tradução para legendagem para as obras cinematográficas.

Nos anos 90, deu-se uma enorme evolução no campo da tradução para legendagem. Em 1991 e 1992, foram publicadas duas obras essenciais no domínio da TAV. A de 1991, *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience* (Luyken, 1991), escrita por Georg-Michael Luyken e mais quatro investigadores, analisa diferentes métodos de tradução no âmbito do conteúdo televisivo, incluindo um estudo detalhado que analisa vários filmes europeus já traduzidos e que pretende servir de base para a definição de um método de tradução mais eficiente, tendo em conta variáveis associadas à componente financeira e às preferências do público-alvo (Dong, 2007: 13). Já a segunda obra, trata-se de uma monografia do legendador sueco Jan Ivarsson: *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*, de 1992. Esta foi a primeira obra europeia a analisar as

técnicas de legendagem de forma sistemática. Posteriormente, Jan Ivarsson lançou também uma segunda edição do livro *Subtitling* (Ivarsson, 1998), ao qual acrescentou novas estratégias e técnicas de tradução para legendagem, como foi o caso da utilização da tecnologia digital. Os trabalhos destes autores foram essenciais, tendo constituído a base para as restantes investigações europeias sobre a tradução para legendagem.

A partir de 1995, as investigações no campo da tradução para legendagem de filmes e séries televisivas acentuaram-se bruscamente, tendo-se verificado uma maior atividade por parte de especialistas europeus e um aumento significativo no número de artigos publicados. Em 1995, foi criada a *European Association for Studies in Screen Translation*, composta por alguns dos professores universitários provenientes de quinze universidades europeias, entusiastas da tradução para legendagem de cinema e televisão. A sua constituição pretendeu promover uma maior comunicação e intercâmbio de informações entre investigadores, tradutores, professores universitários e estudantes no campo da tradução para legendagem, impulsionando a qualidade e a prática da mesma, com vista a colmatar a ausência de atenção que o assunto merecia por parte da restante comunidade da tradução. Ao longo dos seus 25 anos de existência, a associação tem tido um papel crucial e de enorme influência no domínio da investigação da TAV na Europa, com muitos dos seus investigadores a alcançarem feitos importantes, com diversas publicações em jornais e revistas intercaladas por presenças assíduas em conferências de renome, que em conjunto contribuíram substancialmente para o desenvolvimento da TAV (Dong, 2007: 14).

A realização de seminários e conferências internacionais sobre a TAV tem vindo a intensificar-se. Em fevereiro de 2004, foi organizado em Londres um seminário internacional intitulado *In So Many Words: Language transfer on the Screen*, onde cerca de cem académicos discutiram entre si as questões, ideias e os resultados das suas investigações. Seguiu-se a Universidade de Bolonha que, em outubro de 2005, realizou uma conferência internacional sobre o tema *Fra parola e immagine. Nuove linee di ricerca sulla traduzione per lo schermo*. Mais tarde, em outubro de 2006, foi organizada em Berlim a VI Conferência Internacional de *Languages and the Media*, uma conferência bianual que atrai a participação de muitos investigadores ocidentais no campo da tradução de cinema e televisão, assim como outros especialistas do mesmo setor (Kang, 2007: 82-84).

### II.III.II Tradução para legendagem na China

A indústria de tradução chinesa tem uma história com mais de meio século que remonta a 1949, ano em que começou a surgir a tradução para legendagem na China. Nas últimas décadas, a China tem constantemente importado e exportado produtos audiovisuais, mais especificamente produtos como filmes e séries televisivas, que desempenham um papel essencial na comunicação intercultural. Existem produtoras que se destacam no processo de tradução para legendagem, como a *Changchun Film Studio*, *Shanghai Dubbing Studio*, *August First Film Studio* e *Beijing Film Studio*, para nomear algumas das principais, bem como outras cuja atuação se verifica numa escala mais restrita, particularmente a nível provincial. O primeiro filme dobrado em chinês foi produzido pela *Changchun Film Studio* em 1949 (Li, 2012: 6), cujo lançamento permitiu catapultar a realização de estudos sobre a tradução audiovisual na China. As quatro referidas, apesar de pertencerem ao estado chinês, manifestam preferências de produção que as distinguem entre si. A *Changchun Film Studio*, a primeira produtora chinesa a existir, foca-se sobretudo em temas como a vida rural e os grupos étnicos (Bi, 2010: 13). Por outro lado, dadas as ligações que a cidade de Shanghai possui com o exterior, a *Shanghai Dubbing Studio* apresenta maioritariamente conteúdos com enfoque nas mais variadas culturas estrangeiras (*ibid.*, 34). Noutro plano, a *August First Film Studio* manifesta uma clara preferência pela produção e transmissão de filmes cujo conteúdo está relacionado com temas militares (Gao, 2008: 8) ao passo que a *Beijing Film Studio* se preocupa essencialmente com a de produtos audiovisuais com base na adaptação de obras literárias (Bi, 2010: 22).

Ainda assim, no que toca à investigação teórica sobre a TAV, são poucos os estudos desenvolvidos até ao momento, facto este que coloca a China numa posição distante face aos demais. O número de artigos e de ensaios produzidos mantém-se excessivamente diminuto, especialmente quando comparada com outras áreas, como acontece com a tradução literária. No entanto, apesar da TAV ainda se encontrar numa fase embrionária, esta tem sido capaz de atrair uma maior atenção por parte de especialistas, dos quais se destacam Qian Shaochang, Ma Zhengqi, Zhang Chunbai e Li Yunxing, personalidades de referência neste domínio. Ao longo dos últimos anos têm surgido estudos académicos que abordam algumas

das suas temáticas, como por exemplo, os padrões da TAV, as características linguísticas dos produtos já traduzidos, os princípios da tradução, entre outras.

O professor Qian Shaochang, da Universidade de Estudos Internacionais de Shanghai (*Shànghǎi wàiguóyǔ dàxué* 上海外国语大学), é uma figura proeminente no campo da TAV na China, tendo traduzido vários produtos audiovisuais de cinema e televisão com grande influência no país. No artigo *Yingshi fanyi – yuandi zhong yulaiyu zhongyao de lingyu* 影视翻译 – 园地中愈来愈重要的领域 (*Tradução de cinema e televisão – um domínio cada vez mais importante na Tradução*), Qian Shaochang (2000: 61-65) salienta a TAV enquanto campo essencial de investigação para a tradução, considerando-a merecedora de uma atenção acrescida. A sua maior contribuição consistiu na evocação das diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária escrita, tendo igualmente destacado cinco características na linguagem cinematográfica: escuta, abrangência, imediatismo, popularidade e a ausência de comentários ou notas. Para além disso, elencou sete sugestões com base na sua experiência pessoal enquanto tradutor de produtos audiovisuais, considerando uma delas como um conceito-chave para a TAV: “dá 达” (que significa chegar/alcançar/realizar em chinês), um conceito que realça a naturalidade e a coerência de uma tradução como um sinal de uma tradução para legendagem de qualidade (*ibid.*).

Ma Zhengqi, da Universidade de Comunicação da China (*Zhōngguó chuánmèi dàxué* 中国传媒大学) e com quase 30 anos de experiência em TAV, redigiu vários artigos com especial foco na tradução enquanto meio de transferência intercultural. Em 1997, no artigo *Lun yingshi fanyi de jiben yuanze* 论影视翻译的基本原则 (*Os princípios básicos da tradução de cinema e televisão*), na tentativa de identificar quais os princípios básicos da TAV, analisou diferentes casos de tradução, com base em cinco aspetos essenciais: coloquialismo, personalização, emoção, formato da boca e popularidade. Ainda no mesmo artigo, debruça-se também sobre o progresso da investigação sobre a teoria e a prática da TAV (Ma, 1997: 16-25).

Zhang Chunbai, diretor da faculdade de línguas estrangeiras da Universidade Normal da China Oriental (*Huádōng shīfàn dàxué* 华东师范大学), traduziu quase trezentos produtos audiovisuais até aos dias de hoje. No seu trabalho *Yingshifanyichutan* 影视翻译初探 (*Um*

*estudo experimental sobre a tradução audiovisual*), salienta duas características da linguagem das obras de cinema e televisão: o imediatismo e a popularidade; distinguindo também a tradução audiovisual da tradução literária tradicional ao realçar três características da TAV: a limitação de caracteres; limitações quanto ao comportamento dos intervenientes na obra; o tipo de fala das personagens. Para Zhang, é necessário identificar e adotar as estratégias apropriadas com base nas características referidas durante o processo de tradução. Estudou também os elementos culturais da TAV, indicando que a estratégia de tradução deve ser aplicada, tal como acontece com a tradução literal e a paráfrase, consoante o caso ou a situação, tendo ainda abordado a técnica de tradução de trocadilhos (Zhang, 1998: 50-53).

Quanto ao professor Li Yunxing, diretor do instituto de tradução da Universidade Normal de Tianjin (*Tiānjīn shīfàn dàxué* 天津师范大学), é um indivíduo com significativa reputação no campo da tradução na China. No seu artigo, *Zimu fanyi de celüe* 字幕翻译的策略 (*As estratégias de tradução para legendagem*), analisa a tradução de terminologias no par linguístico e cultural chinês-inglês bem como algumas das características da tradução para legendagem no contexto das limitações impostas pelo espaço e tempo. Li sugere, ainda, estratégias que considera serem as mais ajustadas para permitir condensar a informação de forma eficiente, sendo este, de acordo com o próprio, o principal objetivo da legendagem (Li, 2001). Uma destas estratégias está associada com as restrições de espaço e tempo, para as quais propõe o uso da estratégia de redução. Já no que toca às restrições de informação, defende ser necessário aplicar palavras simples e curtas, vulgarmente utilizadas no léxico da língua-alvo. Por último, no que diz respeito aos elementos culturais, advoga a utilização de várias estratégias, como as de explicação, substituição, tradução literal, supressão de expressões culturais da língua-fonte e, por fim, de combinação de expressões entre a língua-fonte e a língua-alvo (Li, 2001: 39-40).

Zhao Chunmei, editora do departamento internacional de CCTV (Televisão Central da China / *Zhōngyāng diànshìtái* 中央电视台), publicou um artigo intitulado *Lun yizhipian zhong de sidui zhuyao maodun* 论译制片中的四对主要矛盾 (*Quatro pares de contradições de tradução dos produtos audiovisuais traduzidos*). Esta autora considera que os argumentos das obras de cinema e televisão, que necessitam de tradução e, conseqüentemente, de legendagem ou dobragem em mandarim, se vêem confrontados com critérios indissociáveis

e paradoxais, cuja exigência merece ser respeitada: comprimento *versus* conteúdo, ordem das palavras *versus* imagens, domesticação *versus* globalização e transliteração *versus* tradução somática (Zhao, 2002: 49-51).

Apesar dos autores referidos apresentarem divergências no que toca a algumas das suas ilações, é possível concluir que os mesmos convergem fundamentalmente em dois aspetos relativamente à investigação da tradução para legendagem na China:

Primeiro, na necessidade de definir estratégias específicas de tradução, assentes na sua experiência profissional e conseqüente aplicação prática. Qian Shaochang dedicou-se a destacar a particularidade da TAV, visível no seu trabalho *Yingshi fanyi – yuandi zhong yulaiyu zhongyao de lingyu* 影视翻译 – 园地中愈来愈重要的领域 (*Tradução de cinema e televisão – um domínio cada vez mais importante na Tradução*), onde contribui também para a formulação de diferentes definições teóricas sobre o tema, sugerindo ainda métodos para a sua eficiente utilização. Já um artigo que mereceu especial atenção, *Zimu fanyi de celüe* 字幕翻译的策略 (*As estratégias de tradução para legendagem*), do professor Li Yunxing, apresentou as características de tradução para legendagem de acordo com a influência da cultura, das limitações de informação e das restrições espaciais e temporais, para as quais recomenda a utilização de diferentes estratégias. Por sua vez, o professor Zhang Chunbai analisou as características da linguagem cinematográfica e televisiva, propondo o uso de estratégias de tradução diferentes das utilizadas durante o processo de tradução literária. Em suma, apesar de cada investigador apelar ao uso de diferentes estratégias e soluções para fazer face às problemáticas da TAV, todos reconhecem a existência de limitações impostas pela própria natureza dos produtos audiovisuais, que só existem por via das múltiplas combinações de cenas, enredos, personagens, língua original, língua-alvo, e demais características que os compõem.

Segundo, na necessidade de discussão sobre a tradução para legendagem. Os trabalhos elaborados pelo professor Ma Zhengqi, da Universidade de Comunicação da China, descrevem e analisam os fenómenos da tradução audiovisual a partir de várias perspetivas, como a da ciência da comunicação, a teoria de códigos, a semiótica, a hermenêutica, etc. Para além disso, não só revelam apreciações críticas dirigidas a diferentes obras de cinema e

televisão já traduzidas, como mencionam regras artísticas que permitam aliar a legendagem de produtos audiovisuais a uma componente de cariz criativo, destacando a sua estética. Já Zhao Chunmei, do departamento internacional de *CCTV*, constatou quatro pares de contradições na tradução de produtos audiovisuais já traduzidos. Como é possível perceber, a investigação levada a cabo pelos dois académicos explora o fenómeno de tradução para legendagem, não de uma forma geral ou através de uma abordagem à linguística ou ao estudo da própria tradução em si, mas sim com um especial enfoque no campo do cinema e televisão.

Recentemente, a popularidade de filmes e séries televisivas estrangeiras ultrapassou, em grande escala, a da literatura estrangeira (Qian, 2000: 61). Ao longo dos últimos anos, têm sido inúmeros os artigos e livros técnicos publicados sobre a TAV na Europa. O tratamento que lhe é dado não é feito de forma isolada, mas sim consolidada, tomando em linha de conta várias componentes que se relacionam entre si, tais como a estética, a linguística, a psicologia, a semiologia, etc., um facto que, quando aliado às investigações realizadas durante as últimas cinco décadas, coloca os países europeus na vanguarda deste domínio e como principais responsáveis pelo desenvolvimento da TAV.

Por outro lado, comparativamente aos países europeus, a China encontra-se em subaproveitamento no que toca ao campo teórico da TAV. Apesar dos mais recentes estudos realizados proporem a utilização de novas estratégias para os processos de legendagem, estes foram meramente elaborados com base na experiência pessoal dos seus autores, o que permite observar uma ausência de sustentação comprovada e de uma fundamentação teórica minimamente consolidada e unânime entre os vários especialistas. Consequentemente, a inexistência de uma linha orientadora suficientemente forte e eficaz que sustente a aprendizagem e a aplicabilidade dos vários conceitos relacionados com os processos de legendagem e dobragem na China é evidente.

A bem da verdade, ao longo dos últimos anos, o estabelecimento de curso relativo à TAV na Universidade de Comunicação da China e a realização do seminário sobre os produtos audiovisuais traduzidos, conseguem apresentar que o estudo da tradução audiovisual foi capaz de atrair a atenção de muitos académicos e especialistas do domínio de TAV (Ma, 2005: 14-15). Dadas estas razões, esta dissertação pretende apresentar um caso de estudo sobre a conhecida série televisiva chinesa “As Imperatrizes no Palácio”. Com a

## II – TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

mesma, a autora pretende instigar um maior interesse sobre o tema da TAV, na expectativa de contribuir para melhorar a qualidade e intensificar a popularidade dos produtos audiovisuais chineses, contribuindo, em simultâneo, para o desenvolvimento da área no que à língua portuguesa diz respeito.

## Capítulo III – Teoria de *Skopos*

Por norma, os autores das obras de cinema e televisão criam-nas com um propósito: exprimir, de forma subtil, pensamentos, ideias ou opiniões pessoais, na perspetiva de estimular um número indeterminado de espectadores. Cada peça possui um objetivo distinto, e o mesmo se aplica às traduções para legendagem. Assim, a tradução para legendagem pode ser considerada como uma ação tradutória intencional. A teoria de *Skopos* aborda a função textual e destaca a importância do objetivo da tradução, temas que, de certa forma, evocam semelhanças com as ambições manifestadas pelos produtos audiovisuais. Ao longo dos últimos anos, a teoria de *Skopos*, preconizada pelo linguista Hans J. Vermeer, tem-se tornado uma abordagem de referência no domínio da tradução. A autora optou por recorrer a ideias resultantes da teoria de *Skopos* e aplicá-las ao estudo das estratégias de tradução para legendagem. O presente capítulo apresenta, essencialmente, uma versão simplificada do conteúdo da teoria de *Skopos*.

### III.I A teoria de *Skopos*

Inicialmente, nas décadas de 1950 e 1960, as investigações europeias sobre os campos de tradução foram maioritariamente realizadas sob a perspetiva linguística, tendo por base a teoria da equivalência. Mais tarde, na década de 1970, emergiu na Alemanha o paradigma do funcionalismo cujo desenvolvimento fez nascer a teoria de *Skopos*, uma das teorias mais influentes para o estudo da tradução, proposta por um teórico de renome, Hans J. Vermeer, em 1978. A partir de um conjunto de teorias altamente correlacionadas e complementares, a teoria de *Skopos* surge como o resultado de um misto de várias investigações levadas a cabo por figuras marcantes para a época. Entre algumas destas investigações, destacam-se: a teoria do criticismo funcionalista da tradução, de Katharina Reiss; a teoria de *Skopos*, de Hans J. Vermeer; a teoria da ação tradutória, de Justa Holz-Mänttari; e a teoria de *Function plus Loyalty*, de Christiane Nord (Nord, 1997). Apesar de todas contribuírem para a formação da teoria de *Skopos*, a base assenta essencialmente na teoria de *Skopos*, de Hans J. Vermeer.

Na década de 1970, no sentido de colmatar deficiências evidenciadas pela teoria e prática da tradução, Hans J. Vermeer (2013) destacou-se dos restantes investigadores ao ir mais além na tentativa de estabelecer uma ponte entre as componentes prática e teórica da

tradução. Ao propor a teoria de *Skopos*, Vermeer foi capaz de redirecionar o foco dos estudos de tradução, libertando-o das teorias fortemente associadas aos textos de partida. Dada a importância da sua teoria, a escola do funcionalismo é, ainda hoje, muitas vezes designada como a escola de *Skopos*, uma doutrina que se insere no espectro global do funcionalismo e do qual sofreu uma tremenda influência. De forma geral, a teoria de *Skopos* defende a tradução como um ato intencional (Nord, 1997: 11), assente no texto de partida, que resulta numa transformação do mesmo à medida que vão sendo ponderados os prós e contras de cada decisão a tomar. Ademais, defende também que a tradução se vê obrigada a respeitar um conjunto de regras, sendo uma delas a própria regra de *Skopos*, que se assume como a de maior prioridade (*ibid.*, 29). Acima de tudo, esta é uma teoria que coloca o objetivo em primeiro lugar, considerando-o um fator determinante para a tradução. A atividade tradutória implica que os tradutores a realizem com um público e contexto específico em mente, de acordo com um objetivo claro, objetivo esse que depende do sujeito que deu início à tradução (*ibid.*, 30). Este último é, em regra, quem define as necessidades da tradução. No entanto, nos casos em que o mesmo não domina o texto de partida, por desconhecimento sobre as matérias apresentadas no conteúdo, o tradutor pode tentar não corresponder a algumas das suas exigências, devendo antes promover o diálogo e determinar qual a função comunicativa do texto na língua-alvo, de acordo com o conhecimento cultural e as exigências dos recetores-alvo. Assim, os tradutores devem ser capazes de adotar estratégias de tradução que correspondam a diferentes propósitos e de exercer o seu direito em decidir quais os conteúdos do texto de partida que devem ser ajustados, alterados ou retidos, conforme o objetivo da tradução. A acrescentar à regra de *Skopos*, a teoria refere também uma segunda regra, a regra de coerência, igualmente conhecida por coerência intratextual. Esta exige que a tradução, na sua componente escrita, deva ser coerente e compreensível para o destinatário da tradução (*ibid.*, 32). Por último, existe ainda a regra da fidelidade ou coerência intertextual (*ibid.*, 124), merecedora de igual consideração e que, como a segunda designação indica, deve respeitar a regra da coerência, estando ambas relacionadas e subordinadas à regra de *Skopos* (*ibid.*, 32-33). Com a introdução destas três regras, pôs-se de lado a regra da equivalência, deixando esta de fazer parte de um conjunto de parâmetros de avaliação da qualidade de tradução, passando agora a privilegiar-se a concretização do objetivo da tradução em si.

Um dos temas mais discutidos relativamente às estratégias da tradução a utilizar ocorria sempre que se verifica o conflito entre a equivalência dinâmica e a equivalência formal. Notavelmente, a teoria de *Skopos* permitiu explicar e simplificar não só esta discussão, como também a oposição que se observava entre as estratégias de domesticação e estrangeirização. Segundo a mesma, a escolha entre cada uma destas estratégias não pode ser tomada sem que seja previamente realizada uma análise ao objetivo da tradução. Vermeer divide o objetivo da tradução em três planos: o do tradutor, uma vez que cada tradutor possui objetivos diferentes; o estratégico, já que é possível obterem-se resultados com propósitos distintos consoante as estratégias empregues; e o comunicacional, assente na informação que se pretende ver transmitida ao espectador (*ibid.*, 27).

Katharina Reiss é uma das fundadoras do funcionalismo alemão. O seu livro *Translation Criticism – Potentials and Limitations* publicado em 1971, “pode ser considerado como o ponto de partida para a análise académica da tradução na Alemanha” (*ibid.*, 9). Com base na abordagem da equivalência dinâmica, Katharina Reiss criou um modelo de crítica de tradução assente na relação funcional existente entre o texto escrito na língua-fonte e o texto escrito na língua-alvo. Segundo a própria, a tradução ideal seria aquela em que “o texto de chegada é elaborado com o propósito de se estabelecer uma relação de equivalência com o conteúdo conceptual, forma linguística e função comunicativa do texto de partida” (Reiss, 1989: 112), algo que nem sempre é possível. Por esta razão, Katharina Reiss defende que para tal é necessário ter em consideração a função prática do texto traduzido. Curiosamente, apesar dos argumentos utilizados por Katharina Reiss terem tido origem na equivalência, foram precisamente estes que estabeleceram a base para o surgimento da teoria de *Skopos*.

Justa Holz-Mänttari é uma tradutora e erudita finlandesa que propôs a teoria comportamental de tradução. Depois de aprofundados os seus conhecimentos sobre a teoria integracionista social e a teoria comportamental, apresentou a teoria da ação translacional e o conceito de “transmissores de mensagens”, contribuindo desta forma para o desenvolvimento da teoria de *Skopos*. De acordo com a teoria de Holz-Mänttari, a tradução é explicada como “um ato complexo elaborado com o intuito de concretizar um objetivo em específico” (Nord, 1997: 13). Esta autora realça, em particular, os comportamentos do

processo de tradução, prestando especial atenção aos operadores comportamentais (como os iniciadores, tradutores, utilizadores de tradução ou recetores-alvo) e ao contexto (como o tempo, a localização ou os meios de comunicação social).

No início da década de 1990, Christiane Nord, que foi aluna de Katharina Reiss e uma das representantes do funcionalismo, resumiu e aperfeiçoou as teorias funcionalistas nos seus mais variados planos. Foi a primeira a redigir obras, em língua inglesa, sobre os fatores internos e externos a considerar durante as análises dos textos de tradução e sobre a elaboração de estratégias adequadas ao objetivo da tradução com base na função do texto de partida. Após uma extensa investigação sobre as teorias do funcionalismo, Christiane Nord apresentou a teoria de *Function plus Loyalty* (*ibid.*, 123), uma teoria que exige aos tradutores fidelidade para com o objetivo original do texto de partida, diminuindo assim a frequência de utilização das normas do funcionalismo “radical” (*ibid.*, 125). As ideias de Christiane Nord permitiram não só complementar os estudos anteriormente realizados por Justa Holz-Mänttari como também preencher algumas das suas lacunas mais evidentes, perfazendo num resultado que permitiu gerar um enorme contributo para o desenvolvimento da teoria de *Skopos*.

Simplificando, a teoria de *Skopos* consolida a função textual e os recetores-alvo enquanto fatores nucleares, fatores estes que jamais devem ser descurados pelos tradutores ao longo de todo o processo de tradução. A atividade de tradução é um ato com propósito e intenção inequívocos e é o seu objetivo que determina as estratégias e os métodos de tradução a adotar. Cada atividade de tradução é diferente, com objetivos diferentes. Como tal, as estratégias e os métodos empreendidos variam, assim como variam as abordagens utilizadas, sejam elas a da equivalência dinâmica ou da equivalência formal.

O surgimento da teoria de *Skopos* foi um feito considerável para os estudos da tradução europeia, que afetou não só a componente teórica, mas também a prática da tradução.

A teoria de *Skopos* proporcionou um novo plano de investigação sobre a teoria da tradução. Outrora estritamente focada na opinião e exigências do autor da obra, a teoria da tradução passava agora a ser capaz de transmitir uma maior liberdade ao tradutor, elevando

a importância da sua capacidade de interpretação e de iniciativa, e conferindo-lhe um maior espaço de manobra no que à seleção de estratégias a adotar diz respeito. Da mesma forma, a teoria de *Skopos* não limita a tradução como um mero processo de transferência interlinguística e de estudo textual, entende-a igualmente como uma via de comunicação intercultural que reconhece a influência da cultura da língua-alvo nas atividades da própria tradução. A teoria de *Skopos* expandiu o espectro dos estudos de tradução e assinalou mais um capítulo no desenvolvimento da teoria da tradução.

No que toca à prática, ao conceder um maior grau de liberdade e iniciativa ao tradutor, a teoria de *Skopos* permite desencadear um processo de tradução mais flexível e eficaz, que possibilita a aplicação de estratégias mais ajustadas e assim melhorar a qualidade da tradução para legendagem.

As conclusões obtidas por especialistas chineses e europeus relativamente à teoria de *Skopos* foram unânimes, tendo-lhe sido reconhecida uma enorme significância e influência para os estudos no campo da tradução. No entanto, isso não implica que a teoria de *Skopos* não possua defeitos. A excessiva centralização que exerce sobre o objetivo da tradução e o papel do tradutor propicia a realização de traduções incapazes de conservar algumas das características de estilo do texto de partida, algo que nem sempre favorece determinados tipos textuais.

#### **III.II Três regras principais da teoria de *Skopos***

A teoria de *Skopos* compreende três regras, muitas vezes designadas como as três regras principais: a regra de *Skopos*; a regra de coerência; e a regra de fidelidade. De acordo com a ideia fundamental da teoria de *Skopos*, a atuação destas regras segue uma ordem pré-determinada. A regra de *Skopos* assume-se como a de maior grau de importância (*ibid.*, 29), à qual as regras de coerência e de fidelidade estão sujeitas. A tradução ideal respeitará as três regras elencadas, algo que nem sempre é possível, isto porque a regra de *Skopos* é responsável por definir os objetivos da tradução, um dos fatores nucleares de toda a teoria, pelo que se a mesma exigir uma alteração à função da tradução em contraponto com a do texto de partida, a relevância da aplicação da regra de fidelidade diminui. Por outro lado, nos casos em que a regra de *Skopos* exige a implementação de incoerência intratextual, é improvável observar-

se uma criteriosa aplicação da regra de coerência (Zhong & Y. Zhong, 1999: 47-49). De seguida aprofundar-se-á as três regras da teoria de *Skopos*, com exemplos específicos, bem como serão abordados os critérios de tradução de acordo com a perspectiva da teoria de *Skopos*.

#### III.II.I Regra de *Skopos*

São três os tipos de objetivos definidos pela teoria de *Skopos*: o objetivo do tradutor, onde se insere os propósitos que fazem parte do foro pessoal do tradutor; o objetivo da comunicação no contexto da língua-alvo, que serve para informar o público-alvo; e o objetivo de uma estratégia de tradução em particular, já que o tradutor pode optar por destacar certas particularidades da língua de partida. Vermeer descreve a regra de *Skopos* através da seguinte afirmação: “Cada texto é elaborado com um objetivo, razão pela qual deve ser elaborado com o intuito de concretizar esse mesmo objetivo. Assim, a regra de *Skopos* deve ser entendida da seguinte forma: traduza, interprete, comunique e escreva de forma a possibilitar que a sua tradução funcione num contexto em que a mesma possa ser utilizada por quem a pretende utilizar, no formato que pretendem utilizá-la” (Vermeer, citado em Nord, 1997: 29). “A teoria de *Skopos* defende que a tradução tem de ser realizada de forma coerente e consciente, em concordância com princípios que respeitem o texto de chegada. A mesma não esclarece quais os princípios a que se refere, uma vez que os mesmos variam, devendo ser determinados consoante cada caso em específico” (Vermeer, 2004: 228). A partir desta observação, poder-se-á concluir que cabe ao tradutor identificar e definir quais os princípios, estratégias e métodos a adotar por forma a atingir o objetivo da tradução. Mas ainda que lhe seja transmitida maior autonomia, nunca é demais voltar a sublinhar que um dos pressupostos da tradução assenta precisamente na satisfação das necessidades do cliente. Aliás, por norma, apela-se a que tanto o cliente como o tradutor discutam e estabeleçam de forma clara qual o objetivo que pretendem ver alcançado, algo que nem sempre é necessário nos casos em que o tradutor apresenta um vasto grau de experiência.

Para um melhor entendimento, apresenta-se de seguida um trecho do filme *The Twilight Saga: Eclipse* bem como a sua explicação:

Diálogo TP: Jake, you don't know what you're getting yourself into.

Legenda TC em mandarim: *Yǎgèbù, nǐ bù zhīdào zìjǐ tāngjìn shénme húnshuǐ*  
雅各布，你不知道自己趟进什么浑水。

Legenda TC na língua portuguesa: Jake, não sabes no que te estás a meter.

Neste exemplo, considerando a regra de *Skopos* num contexto de tradução para mandarim no qual se pretende obter um resultado que satisfaça as exigências do público chinês, é esperado que o tradutor tenha em mente o contexto cultural chinês e que traduza o texto de partida de acordo com as expressões idiomáticas chinesas. A tradução de “*what you’re getting yourself into*” para “*tāngjìn shénme húnshuǐ* 趟进什么浑水 (vadear nas águas turvas)” considera-se adequada, uma vez que se enquadra na linguagem coloquial do público chinês, o que torna a sua interpretação acessível. Como base de comparação, esta seria, aliás, uma hipótese bastante mais aceitável do que uma mera tradução literal para “*xiànrù shénme jìngdì* 陷入什么境地 (cair em qual situação)”, algo que a acontecer, consubstanciaria um resultado possível mas menos adequado neste caso em particular.

Uma vez entendida a regra de *Skopos*, a ideia de que uma tradução com um objetivo concreto e bem definido permite obter uma equivalência funcional entre o texto de partida e o texto de chegada torna-se inquestionável. Em suma, a regra de *Skopos* serve de orientação para um processo de tradução coerente, consistente e de qualidade, razão pela qual é vista como a mais importante das três regras da teoria de *Skopos*.

### **III.II.II Regra de Coerência**

Como já foi anteriormente referido, a regra de coerência divide-se em dois aspetos: a coerência intratextual e a coerência intertextual. O termo coerência intratextual é autoexplicativo, isto é, trata-se de um aspeto que se preocupa com a coerência dos elementos que constituem a tradução. Verifica-se quando o destinatário da tradução é capaz de a assimilar e compreender, já que a mesma se adapta ao seu contexto. Tal como Vermeer refere: “Uma interação comunicativa só pode ser encarada como bem-sucedida caso os destinatários sejam capazes de a interpretar como estando suficientemente coerente com o seu próprio contexto” (Reiss & Vermeer, 2014: 63). Como é possível observar, ao passo que

a regra de *Skopos* estabelece o objetivo e os meios de tradução, a regra de coerência dedica-se à qualidade da tradução.

De seguida, apresenta-se um exemplo extraído do filme *Comer, Beber, Homem e Mulher*<sup>3</sup> que permite observar a regra de coerência na prática:

TP: – *nà dèi péi duōshǎo qián* 那得赔多少钱? – *dàole zhègè shíhou, péiqián yě dèi zuò* 到了这个时候, 赔钱也得做。

TC: – Vamos perder dinheiro assim! – O dinheiro não tem importância agora.

A tradução literal de “*dàole zhègè shíhou, péiqián yě dèi zuò* 到了这个时候, 赔钱也得做” para a língua portuguesa seria “Neste momento, ainda que percamos dinheiro, temos que fazer assim”. Caso a tradução tivesse optado por esta via, seria evidente que tanto em comprimento como em número de linhas, seriam ultrapassados os limites impostos pela restrição do espaço tantas vezes referida nas demais teorias da tradução para legendagem. Ao invés, ao ter optado pela implementação de uma estratégia de paráfrase, o tradutor pôde manter a coerência intratextual e obter um resultado que não só foi capaz de transmitir a mensagem pretendida pelo texto de partida, como também permitir a sua aparição em conjunto com a afirmação anterior, expondo assim os espetadores-alvo a um contexto mais amplo, o que facilita a sua compreensão. Desta forma, alcançou-se uma tradução mais sucinta, fluida e acessível, sempre em consonância com a regra da coerência.

### III.II.III Regra de Fidelidade

A regra de fidelidade manifesta a necessidade de se manter uma coerência intertextual entre o texto de chegada e o texto de partida (Nord, 1997: 32). Ao contrário da regra de coerência, esta preocupa-se com o abstrato, com a mensagem ou significado da tradução, pressupondo o estabelecimento de uma relação entre a tradução e o texto de partida.

---

<sup>3</sup> “Comer, Beber, Homem e Mulher” é um filme chinês de 1994 dirigido por Ang Lee. Cf. Laine, T. (2005). Family Matters in Eat Drink Man Woman: Food Envy, Family Longing, or Intercultural Knowledge through the Senses. In P. Pisters, & W. Staat (Eds.), *Shooting the Family: Translational Media and Intercultural Values* (pp. 103-114). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Acontece, por exemplo, quando a mensagem ou o significado da tradução é compatível com a mensagem ou significado do texto original, refletindo um certo grau de semelhança entre os dois.

Ao contrário da lealdade, uma abordagem amplamente utilizada noutras teorias da tradução, a fidelidade enfatiza a relação entre as pessoas, como a que se observa entre o tradutor, o autor original, o destinatário da tradução e o cliente (*ibid.*, 125-126). A fidelidade distingue-se da lealdade, já que a última se restringe meramente a uma relação de grande proximidade entre dois fatores: a tradução e o texto de partida. Estando subordinada à regra de *Skopos*, a fidelidade apresenta-se como um conceito mais flexível, uma vez que visa apenas garantir que o objetivo da tradução seja consistente com a intenção do autor original e está dependente da interpretação e exigências do próprio tradutor.

Uma vez mais, para que melhor seja compreendida, apresenta-se de seguida um exemplo retirado do filme *Huà Pí* 画皮 (Pele pintada),<sup>4</sup>

TP: *nǐ yǒu shénme búxìn ya, yīnyáng jiā* 你有什么不信呀，阴阳家。

TC: Não acredita? Mestre de *Yin Yang*.

“*Yin Yang*” é um conceito filosófico antigo chinês cuja origem não é conhecida. A primeira referência acontece na obra “Comentário de Zuo” (*Zuǒzhuàn* 左传), na qual um médico descreve os seis sopros celestes:

*Os seis sopros são Yin (sombra) e Yang (sol), vento e chuva, obscuridade e luz. Distinguem-se em quatro estações e ordenam-se em cinco articulações [do ano] (Cheng & Titton, 2008: 285).*

---

<sup>4</sup> “*Huà Pí* 画皮” é um filme chinês de 2008 inspirado no conto homónimo de Songling Pu (1640-1715) da coleção “Contos fantásticos do ateliê Liao” (*Liáo zhāi zhìyì* 聊斋志异). Cf. Pu, S., Giles, H. A., & Cass, V. B. (2017). *Strange tales from a Chinese studio: eerie and fantastic Chinese stories of the supernatural*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Na perspectiva da medicina tradicional chinesa, a dualidade “*Yin Yang*” refere-se ao fenómeno do frio e do calor nas doenças. Este é um tipo de medicina que se rege por princípios médicos distintos da medicina ocidental, razão pela qual não existe vocabulário correspondente na língua portuguesa. Como foi anteriormente referido, tanto a regra de coerência como a regra da fidelidade estão subordinadas à regra de *Skopos*, o que implica que a tradução deve respeitar a intenção do autor original. Para que isso aconteça, e por forma a manter uma certa similitude com o texto de partida, é necessário respeitar-se a regra da fidelidade. Neste caso, para a tradução de “*Yin Yang*”, os especialistas e tradutores chineses e estrangeiros foram unânimes na escolha da estratégia de estrangeirização, tendo optado por manter apenas a transliteração dos caracteres chineses correspondentes.

Analisadas estas três regras, poder-se-á concluir que o padrão utilizado pela teoria de *Skopos* veio revolucionar todo o processo de tradução. O principal objetivo das atividades de tradução deixava de ser a “equivalência”, que defendia uma tradução altamente relacionada com o texto de partida (Nord, 1997: 34-37). Um conceito que valorizava uma proximidade tal que, inclusive, visava alcançar uma tradução praticamente igual ao texto de partida, fosse nas palavras, expressões ou estruturas sintáticas utilizadas. A teoria de *Skopos* veio alterar o paradigma estabelecido, passando agora a apreciar-se a qualidade da tradução enquanto função comunicativa capaz de concretizar as ambições do texto original. Com a sua chegada, passou a privilegiar-se uma tradução dinâmica, maleável, que oferece ao tradutor a possibilidade de escolha quanto a estratégias e métodos utilizados, ao invés de um processo meramente estático.

#### **III.III Aplicação da teoria de *Skopos* para a TAV e o seu significado**

A aplicação da teoria de *Skopos* durante um processo da TAV não deve ser realizada sem que antes os tradutores considerem o objetivo do seu objeto de tradução, bem como as estratégias e métodos necessários para a persecução de uma tradução para legendagem de qualidade, em conformidade com o mesmo. Especificamente, para a prática da TAV, os tradutores devem respeitar as seguintes etapas:

Em primeiro lugar, é necessário que estejam familiarizados com os diversos tipos de obras de cinema e televisão, bem como com o seu conteúdo. Previamente ao processo de

tradução, torna-se indispensável uma ou mais visualizações do produto audiovisual com vista a obter um conhecimento alargado e aprofundado sobre os temas abordados, assim como todo o seu conteúdo. Só é possível identificar as informações com maior relevo, cuja necessidade de serem transmitidas aos espetadores através das legendas é elevada, após um bom entendimento sobre aspetos como os tópicos levantados ao longo da peça, a personalidade das personagens, as características linguísticas e as características das imagens. O desencadeamento de um processo de tradução para legendagem sem qualquer conhecimento prévio sobre uma dada obra de cinema e televisão, apenas com o intuito, por exemplo, de aproveitar uma boa oportunidade de mercado, afetará seriamente o resultado e a qualidade da TAV.

Segundo, é necessário um conhecimento sobre o realizador e o público. Os tradutores devem saber reconhecer os estilos criativos e identificar as intenções dos realizadores, bem como o *Skopos* dos distribuidores e importadores das obras de cinema e televisão; em simultâneo, devem igualmente analisar e compreender as características e expectativas do público-alvo, com vista a alcançar uma tradução para legendagem que respeite os aspetos culturais e linguísticos do público-alvo.

Em terceiro lugar, com base nas etapas acima referidas, devem ser capazes de: entender o *Skopos* da tradução; identificar e delinear as estratégias necessárias à sua realização; e por fim, dar início ao processo de tradução para legendagem.

Por último, é-lhes reservado o direito a modificar ou ajustar a tradução para legendagem sempre que tal seja necessário, de acordo com as circunstâncias apresentadas pelos produtos audiovisuais.

Posto isto, torna-se uma vez mais evidente a necessidade de serem respeitadas as regras de *Skopos*, coerência e fidelidade da teoria de *Skopos*. Aos tradutores, exige-se também que assumam o controlo sobre as restrições de tempo e espaço, através de uma tradução mais sucinta e coerente, no sentido de conseguirem uma fiel representação do contexto cultural apresentado e concretizar uma efetiva comunicação transcultural.

## Capítulo IV – Estratégias de tradução à luz da teoria de *Skopos*

### IV.I “As Imperatrizes no Palácio” do romance à série televisiva

“As Imperatrizes no Palácio” foi uma série televisiva chinesa transmitida pela primeira vez em 2011 por vários canais televisivos chineses. Realizada por Zheng Xiaolong, um dos mais prestigiados realizadores chineses, contou também com a participação de vários atores consagrados. O seu sucesso foi tanto que, mais tarde, no início de 2015, seria apresentada ao público norte-americano através da plataforma de *streaming Netflix*. Dadas as diferentes características culturais e necessidades do público norte-americano, a versão editada fez-se constituir por um menor número de episódios, tornando-a numa versão significativamente mais concisa do que a original. No entanto, apesar de ter deixado de lado muitas das sequências originais, a versão norte-americana soube preservar os segmentos de maior relevância, estritamente necessários para um correto entendimento sobre a trama.

“As Imperatrizes no Palácio” é uma adaptação televisiva de um romance escrito por Wu Xuelan, sob o pseudónimo de Liulianzi, disponibilizado online em meados de 2007. A história explora conflitos que envolvem temáticas como o amor, ódio, vingança e disputas de poder, inserida num contexto histórico retratado de forma magnífica. Serviu como epítome das mais trágicas histórias vividas pelas mulheres chinesas que outrora fizeram parte dos haréns imperiais, ao longo dos cerca de dois mil anos do sistema feudal. Os atores, a cenografia, os figurinos, a linguagem utilizada – mais tarde popularizada como a linguagem de “Zhen Huan” –, a intensidade dramática e a intriga gerada por alguns dos conflitos em conjunto com uma banda sonora emocionalmente carregada, revelaram-se os ingredientes perfeitos para catapultar a série para o topo das audiências, feito que conseguiu alcançar em apenas um mês após a sua estreia. Este sucesso valeu-lhe presenças em diversas plataformas de *streaming* online, onde em conjunto chegou a ser visualizada por cerca de um bilhão de pessoas (Huanqiu, 2012), tornando-se assim num dos maiores êxitos de sempre, no que a séries históricas chinesas diz respeito. Mais tarde, foi também transmitida pela Taiwan CTS (*Chinese Television System*), no dia 20 de março de 2012, assim como no Hong Kong HD Channel, a 17 de setembro de 2012 (Sina, 2019). À medida que alcançava mercados internacionais, transmitida em canais televisivos como o *BS Fuji Network Television* do

Japão, *Ching TV* da Coreia do Sul, *Astro TV* da Malásia, *Miotv* (um canal de TV premium) de Singapura e pela *SinoVision* dos EUA, acentuava-se o fascínio e interesse pela série, uma massificação que a conduziu ao prémio de série de televisão mais popular do ano de 2012 atribuído na primeira edição do *Asian Idol Awards*. No mesmo seguimento, Sun Li 孙俪, atriz que assume o papel principal, conquistou a atenção internacional com a sua excelente prestação, uma proeza que lhe garantiu a nomeação para melhor atriz principal na quadragésima primeira edição do *International Emmy Awards*, realizado a 8 de outubro de 2013 (IEMMYS, 2013).

Quando comparadas com as obras literárias das quais são retiradas, as séries históricas possuem a vantagem de refletir a herança cultural de um país de uma forma mais intensa e vívida, uma representação da realidade que só é possível dada a sua natureza. Ao contrário do “Kung-fu chinês”, uma arte marcial cujo sucesso e impacto sobre o público estrangeiro ainda hoje se mantém, a “As Imperatrizes no Palácio” representa uma tentativa de penetração no mercado internacional através de uma abordagem e visão histórica da China. Poucos anos mais tarde, a 18 de março de 2015, estreava nos Estados Unidos da América através de uma das plataformas de *streaming* mais conhecidas do mundo, *Netflix*, tornando-se na primeira obra televisiva chinesa a ser transmitida nesta plataforma. A versão norte-americana foi produzida por uma das melhores equipas de produção de filmes e séries de televisão americanas, na qual faziam parte Arthur M. Sarkissian, conhecido pela sua participação em filmes como *Rush Hour*, assim como Justin Lin, um dos realizadores mais bem-sucedidos de Hollywood, conhecido pelas suas realizações na saga americana “Velocidade Furiosa” (*Fast & Furious*). Após mais de um ano de trabalhos, “As Imperatrizes no Palácio”, originalmente constituída por setenta e seis episódios, ganhava assim uma nova versão constituída por seis episódios, com uma duração de noventa minutos cada. Para tal, privilegiou-se a coerência do enredo principal, mantendo-se a estrutura de base intacta, e colocou-se de lado os demais aspetos secundários que compunham a obra original. Uma das vias utilizadas pode ser observada no começo e no final de cada episódio, onde se optou por exhibir cenas que revelavam os sentimentos e as memórias de uma Zhen Huan numa fase mais adulta da sua vida, conferindo-lhe assim uma participação narrativa que não fazia parte da personagem do produto original. No que ao enredo diz respeito, este desenvolve-se num cenário envolto em várias conspirações, com o principal foco a assentar no conflito permanente entre Zhen Huan

e as consortes Huá 华 e Lí 鹗, personagens representadas pelas atrizes Jiang Xin 蒋欣 e Tao Xinran 陶昕然, respetivamente. Paralelamente, são também retratadas as dificuldades de relacionamento entre o imperador Yongzheng 雍正 (Feng, 1998) e a sua imperatriz Yíxiū 宜修, representados pelo Actor Chen Jianbin 陈建斌 e pela atriz Ada Choi 蔡少芬, assim como as peripécias de Shen Meizhuang 沈眉庄, uma consorte de Yongzheng com uma grande relação de proximidade com Zhen Huan.

#### **IV.II Contexto Histórico de “As Imperatrizes no Palácio”**

Yongzheng 雍正 é o título do reinado do imperador Aisin Gioro Yinzhen 爱新觉罗胤禛, que nasceu no palácio imperial de Pequim a 13 de dezembro de 1678 e morreu a 28 de setembro de 1735 (Mote, 1999). É o quarto filho do imperador Kangxi e da consorte Uya e reinou entre 1722 e 1735 (Feng, 1998: 4; Mote, 1999: 887). Ao longo do seu curto reinado (que durou apenas treze anos), mas intenso do ponto de vista político, introduziu várias reformas (Mote, 1999: 908) e implementou alguns mecanismos de governo apertado sobretudo no controlo dos poderes locais. A ferramenta mais importante introduzida durante o seu reinado foi o sistema dos memoriais “secretos”. Durante o seu reinado promoveu também diversas campanhas militares que visavam controlar as fronteiras setentrionais, iniciativas que consistiam, em parte, num esforço para combater os zungarios.

Após a sua subida ao trono, enfrentou diversas adversidades, como a corrupção interna e o défice das finanças públicas. No sentido de fortalecer e consolidar o seu poder, Yongzheng impôs medidas severas para fazer face à resolução destes problemas. Ordenou a entrada em vigor de leis que puniam fortemente os funcionários corruptos, com o objetivo de confiscar as suas propriedades (*ibid.*, 909), recuperar o dinheiro ilícito e recompensar os oficiais que se mantinham à margem da corrupção através de um sistema de bónus (*yang lian yin* 养廉银, “bónus para encorajar a incorruptibilidade”). Como resultado, foram promovidas alterações na administração de funcionários, tendo sido corrigidos os baixos vencimentos dos oficiais e equilibrada a balança das finanças públicas (Feng, 1998: 139-179).

Quanto ao sistema fiscal, Yongzheng levou a cabo algumas reformas que levaram ao cancelamento dos impostos de capitação, mantendo apenas os relacionados com a posse de

terrenos, permitindo assim reduzir significativamente a carga fiscal junto dos agricultores, nomeadamente aqueles que não detinham quaisquer terrenos (Li & Liu, 2017: 119).

Nas regiões meridionais e ocidentais, Yongzheng aboliu ainda o sistema que conferia a liderança às tribos locais (Feng, 1998: 330), por via da sucessão hereditária. Desta forma, guardava para si o poder de decisão relativamente à nomeação dos novos governadores destas regiões. Esta seria uma decisão que retiraria privilégios e benefícios aos governadores estabelecidos nestas regiões, tendo promovido o desenvolvimento económico e cultural das mesmas.

Por fim, estabeleceu o conselho de Segredos Militares em 1729 (*ibid.*, 272), um acontecimento que simbolizou o expoente máximo do poder centralizado ao longo de toda a dinastia Qing. Nunca antes, durante esta dinastia, um imperador havia tido tanto poder executivo. O seu estabelecimento culminou numa simplificação dos procedimentos governativos e melhorou consideravelmente a eficiência administrativa.

Todavia, de seguida destacam-se três medidas adotadas por Yongzheng que marcaram de forma negativa o seu reinado:

1. Inquisição literária;
2. Fisiocracia e restrição de comércio;
3. Isolamento internacional.

A inquisição literária foi uma das medidas tomadas pelos governantes da dinastia Qing para fortalecer o controlo ideológico e cultural (Li & Liu, 2017: 120). Yongzheng intensificou de tal ordem a sua atuação, que quaisquer autores cujas obras manifestassem insatisfação perante a sua governança, ou que tentassem ridicularizar a mesma, seriam julgados e acusados por crimes que não cometeram. Esta era uma medida que ofuscava significativamente o pensamento crítico e a liberdade de expressão, impedindo assim o aparecimento de mentalidades distintas.

Por norma, ao longo da história chinesa, os imperadores valorizavam mais a agricultura do que a indústria e o comércio, uma tendência que não seria uma exceção durante o reinado de Yongzheng. Tal como o próprio indicava “a agricultura é a base da sociedade, a indústria e o comércio são apenas setores auxiliares” (Feng, 1998: 193). A sua convicção sobre o tema, não só dificultava a expansão do mercado interno, como suprimia o

desenvolvimento da indústria e do comércio e impossibilitava o surgimento do capitalismo (*ibid.*, 193-208).

Por último, em 1723, proibiu a divulgação da cultura ocidental e do Catolicismo, considerando-a uma oposição aos pensamentos tradicionais chineses (*ibid.*, 402). A partir deste momento, eram quebradas todas as relações com o Ocidente e proibidos quaisquer tipos de negócios externos. Apesar de ser um período marcado pela inauguração de quatro portos no Sudeste na China (Zhejiang, Jiangsu, Fujian e Guangdong), de forma geral poder-se-á concluir que as suas medidas isolacionistas comprometeram a exploração do mercado externo e bloquearam o acesso ao conhecimento científico e tecnológico, comprometendo o progresso da China no panorama internacional.

Baseada numa história verídica, “As Imperatrizes no Palácio” é uma série televisiva que relata as peripécias de várias personagens que existiram ao longo do reinado de Yongzheng, apesar de algumas servirem apenas um propósito fictício. Relativamente às personagens que fizeram parte da história chinesa, Nián Gēngyáo 年羹尧, Lóng Kēduō 隆科多 e Zhāng Tíngyù 张廷玉 foram generais e funcionários durante o reinado de Yongzheng, tendo desempenhado papéis de relevo e contribuído para a estabilidade do governo de Yongzheng (*ibid.*, 50-60). Já no que às concubinas do harém imperial diz respeito, as personagens de Zhen Huan, a imperatriz Yíxiū 宜修, a consorte Huá 华, a nobre consorte Duān 端, a consorte Lí 鹂, a consorte Qí 齐, a concubina Xiāng 襄, a concubina Níng 宁 e a senhora nobre Chún 淳, representam personalidades que existiram ao longo da história da dinastia Qing, mas retratadas com nomes e histórias distintas (Zhao, 1986: 1).

#### **IV.III “As Imperatrizes no Palácio” – sinopse da versão produzida para *Netflix***

Em 1722, Yongzheng era proclamado como o novo imperador da Dinastia Qing (Feng, 1998: 61). À tomada de posse seguia-se um conjunto de cerimónias, entre as quais a conhecida audição imperial, um acontecimento já habitual que visa expor mulheres jovens e solteiras aos olhares da realeza com o objetivo de selecionar novas concubinas para o imperador. Enquanto aguardava pelo evento, Zhen Huan, uma jovem de 17 anos, compromete-se com as suas amigas, Shen Meizhuang e An Lingrong, a auxiliarem-se umas às outras caso fossem as três selecionadas para servir no palácio real. Na verdade, Zhen Huan jamais imaginou que viria ser selecionada, algo que eventualmente teria acontecido não fosse

por demais evidente a sua capacidade de inteligência, sentido de dignidade e as parecenças físicas com as da antiga imperatriz Chunyuan, já falecida. Coincidentemente, também as suas amigas viriam a ser selecionadas. Os primeiros dias no interior das fortes muralhas que se erguiam ao redor do palácio real ficaram marcados por um período conturbado e de constante conflito com Hua, uma consorte cuja postura de altivez e arrogância gerava um relacionamento de intimidação e pressão contínuas. De carácter simples e no auge da sua ingenuidade, Zhen via-se agora a braços com a necessidade de se impor. No mesmo sentido, também Shen Meizhuang viria a sofrer o mesmo tipo de tratamento por parte da consorte Hua, algo a que An Lingrong escaparia, uma vez que viria a desenvolver uma relação de proximidade e a apoiar-se junto da imperatriz, desta forma ameaçando o pacto inicialmente estabelecido. Mais tarde surge Nian Gengyao, um dos irmãos mais velhos da consorte Hua e um general de exército de reconhecidas valências. Imponente e ambicioso, demarcava-se dos demais através da sua postura intransigente, características que desafiam o poder instalado. A sua pretensão ao trono tornava-se evidente e seria uma razão mais do que suficiente para levar o imperador a ordenar a erradicação da sua tribo, um evento que culminaria numa perda de influência e poder por parte da sua irmã e, conseqüentemente, libertara Zhen Huan das suas artimanhas. Após este acontecimento, a vida de Zhen Huan assumiria contornos de maior serenidade e simplicidade, um contexto que rapidamente se desvaneceu no dia da cerimónia da sua promoção. Motivada pelo ciúme, a imperatriz montara um esquema que a faria encontrar-se com o imperador utilizando um vestido que outrora havia pertencido à antiga imperatriz, Chunyuan, algo que seria inaceitável aos olhos do imperador e que colocava a nu a tirania e as capacidades de manipulação da imperatriz. Se antes não conseguia compreender as razões que a levavam a ser a preferida do imperador, Zhen Huan ficava agora proibida de sair dos seus aposentos, um acontecimento que lhe permitiu refletir e compreender porque razão assim o era: nada mais do que um preenchimento de um vazio emocional do imperador, uma constante recordação da antiga e já falecida imperatriz Chunyuan. Estes são acontecimentos-chave que viriam a motivar a saída de Zhen Huan do palácio real. Logo após o nascimento da sua primeira filha e frustrada com o tratamento recebido, expressou vontade em renegar as suas funções com o objetivo de se tornar uma freira, vontade que lhe foi prontamente concedida. Posteriormente, as vicissitudes da sua nova vida conduziram-na ao encontro do irmão mais novo do imperador, o marquês Guo,

com quem viria a manter uma relação amorosa. A sua relação secreta fervia. Realizavam-se juras de amor e traçavam-se planos de uma vida mais próspera, longe do palácio real. Um período que só seria fustigado aquando a chegada de ordens, vindas do imperador, para que Guo embarcasse numa viagem de exploração em territórios inimigos. Não muito após a sua partida, começaram a correr rumores sobre a sua morte. Grávida e sozinha, a sua esperança pelo regresso do pai dos seus futuros filhos começava a dissipar-se, restando-lhe como única hipótese regressar ao harém imperial. Por forma a garantir a proteção da sua gravidez, o regresso de Zhen Huan ao palácio real só seria possível após um encontro com o imperador, encontro esse que viria a ser planeado ao mais ínfimo detalhe por forma a parecer-se com uma coincidência. Todavia, já depois de se ter encontrado com o imperador, dar-se-ia o regresso do marquês Guo, contra todas as possibilidades. Dado o curto período de tempo que lhe restava e sem vislumbrar quaisquer alternativas, o seu regresso ao palácio real era já um dado adquirido, um acontecimento inevitável. No palácio real seria responsável pelos cuidados de Hong Li, um dos filhos do imperador, e daria à luz gémeos, filhos do marquês Guo, assumidos como se se tratassem do imperador. Este regresso ao palácio real, marcado pelos conflitos cerrados e as constantes intrigas com a imperatriz, daria lugar a uma nova gravidez que não teria hipótese de ser bem-sucedida. Após receber a notícia de que o seu feto não sobreviveria ao parto e com o objetivo de se libertar das garras da imperatriz, Zhen Huan veria esta situação como a oportunidade ideal para derrotar a mesma: simular um aborto espontâneo após uma afincada discussão, um plano que viria a ser bem sucedido. Agora afastada e isolada, a imperatriz ficava assim fora de cena, proibida de comunicar ou estar fosse com quem fosse do palácio real. Agora a desfrutar de novos privilégios, a vida de Zhen Huan voltaria a sofrer um revés. O imperador havia descoberto o seu romance com marquês Guo, uma situação que a forçaria a assassinar o homem que realmente amava. O impacto e as consequências de um acontecimento desta natureza repercutiram-se na sua ação final. Inconformada e preenchida por um sentimento de vingança, Zhen Huan viria a planear o assassinato do imperador com a consorte Ning, uma consorte que apesar de não lhe estar intimamente ligada, partilhara da sua paixão pelo marquês Guo. Após a morte do imperador, Zhen Huan tornar-se-ia na imperatriz viúva e Hong Li, o filho adotado de Zhen Huan, subiria ao trono como o quarto imperador da Dinastia Qing, sob o nome imperial de Qianlong.

#### IV.IV Análise das estratégias aplicadas à luz da teoria de *Skopos*

Tendo por base o *Skopos*, ou o propósito da tradução, apresentam-se de seguida cinco estratégias de tradução para legendagem:

##### 1. Tradução Literal

À luz da regra de fidelidade, a tradução literal apresentar-se-ia como a estratégia de tradução mais indicada para todos os processos de legendagem, uma vez apresentar-se como uma estratégia de tradução que visa garantir a mesma identidade, palavra a palavra, entre o texto de partida e o texto de chegada (Guerra, 2012: 9-11). Todavia, se por um lado o uso desta estratégia origina uma correspondência fiel, tanto na forma como no conteúdo, entre o texto original e o texto traduzido, por outro não confere qualquer livre arbítrio aos tradutores, exigindo-lhes que transmitam com precisão o significado e o estilo original do texto de partida, sem quaisquer tipo de acréscimos ou supressões. Ainda assim, nos casos em que se verifica uma equivalência entre o chinês e o português, tanto nas suas estruturas sintáticas como nas suas expressões linguísticas, a utilização da estratégia de tradução literal pode, na verdade, justificar-se como a mais acertada, uma vez permitir não só assegurar uma maior fidelidade para com as intenções do autor do texto original, mas também preservar as características linguísticas da língua de partida. Um dos requisitos obrigatórios para a sua utilização passa por garantir a coerência intratextual da tradução, mantendo-a legível e compreensível, sem que sejam erguidos obstáculos que dificultem a sua interpretação. Tal como Peter Newmark afirma, “uma vez assegurado o efeito de equivalência, a tradução literal não se trata apenas de ser a melhor opção, mas sim a única estratégia de tradução válida” (Newmark, 1981: 39).

De seguida serão analisados alguns dos trechos utilizados na tradução da série para língua portuguesa, que servem de exemplo para um melhor entendimento sobre a aplicação da estratégia de tradução literal:

TP: *wǒ zhǐ xīwàng “yuàndé yìrénxīn, báishǒu yǒngbùlì”* 我只希望 “愿得一人  
人心，白首永不离”。(Netflix, episódio 1, 4 min. 01 sec.)

TC: O meu único desejo era “conquistar o coração do homem que me estava destinado e ficarmos juntos até termos cabelo grisalho”. (*ibid.*)

A transcrição anterior representa uma das mais clássicas passagens da série “As Imperatrizes no Palácio” e refere-se ao único desejo que Zhen Huan pretendia ver concretizado ao longo da sua vida. Na China, a expressão idiomática “*bái shǒu xié lǎo* 白首偕老” (ficar juntos até que o cabelo se torne branco) é uma das expressões mais utilizadas para felicitar um casal recém-casado. Apesar de diferentes, esta expressão idiomática apresenta exatamente o mesmo significado da expressão utilizada no diálogo do primeiro episódio, cuja transcrição pode ser consultada acima: *báishǒu yǒngbùlǐ* 白首永不离 (ficar juntos até termos cabelo grisalho). Neste caso, a tradução literal aplicada na versão *Netflix* não só conseguiu proporcionar toda a informação necessária, como preservou o estilo de escrita do TP.

TP: *nìngkě zhītóu bàoxiāngsǐ, hécéng chuīluò běifēngzhōng* 宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中。 (*Netflix*, episódio 1, 38 min. 47 sec.)

TC: Preferem murchar no ramo, mantendo o aroma, a ser espalhados no vento frio. (*ibid.*)

Ao expor as razões que a levam considerar a flor de crisântemo a sua flor favorita, Shen Meizhuang opta por citar um verso do poema *Hán Jú* 寒菊 (O Crisântemo), escrito pelo poeta Zheng Sixiao 郑思肖 (1241-1318) durante a dinastia Song do Sul (1127-1279): “*nìngkě zhītóu bàoxiāngsǐ, hécéng chuīluò běifēngzhōng* 宁可枝头抱香死，何曾吹落北风中” (Lan, 2011: 176). No verso citado, o autor enaltece a espiritualidade da flor de crisântemo. De acordo com a cultura chinesa, a flor de crisântemo é uma espécie de flor que desabrocha no outono, ao contrário da maioria das restantes flores, que “competem pela beleza” durante a primavera. Assim, a flor de crisântemo é por norma usada como símbolo de um indivíduo independente, que não sente qualquer necessidade de agradar o outro e que não se deixa influenciar facilmente (Xie, 2018), comportamentos que são vistos como nobres na China. Tal como a flor de ameixeira, a orquídea e o bambu, a flor de crisântemo simboliza a

integridade de uma pessoa, característica que Shen Meizhuang almejava integrar na sua personalidade. A tradução para língua portuguesa, “preferir murchar no ramo, mantendo o aroma, a ser espalhados no vento frio” não mais é do que uma tradução literal do texto original. Apesar da passagem estar sujeita a interpretação e de nela estar contida uma referência a um aspecto cultural específico da cultura chinesa, a escolha pela estratégia de tradução literal permitiu não só manter a relevância assumida pela flor de crisântemo, mas também perceber as aspirações de Shen Meizhuang, ao ter preservado o sentido da frase original. Desta forma, a tradução manteve-se coerente com o texto de partida e permitiu que o público-alvo pudesse, intuitivamente, ficar a conhecer mais sobre a cultura chinesa.

TP: *huánhuán yìniǎochǔgōngyāo, nàgēngchūnlái yùjiǎnxiāngxiāo* 嬛嬛一袅楚宫腰，那更春来玉减香消。(Netflix, episódio 1, 14 min. 15 sec.)

TC: “As beldades de cintura delgada do Palácio Chu são graciosas e encantadoras. Mas a sua juventude e beleza vai desvanecer com os anos.” (*ibid.*)

Este excerto, que surge durante um diálogo mantido entre Zhen Huan e o imperador Yongzheng, é uma citação do poema *Yì Jiǎn Méi* 一剪梅 (Um Ramo da Flor de Ameixeira) do poeta Cai Shen 蔡伸 (1088-1156) da dinastia Song do Sul (Tang, 1965: 1004). A primeira parte da passagem “*huánhuán yìniǎochǔgōngyāo* 嬛嬛一袅楚宫腰” foi traduzida através da estratégia de tradução literal. As expressões “*huánhuán* 嬛嬛” e “*yìniǎo* 一袅”, traduzidas respetivamente para “as beldades” e “graciosas e encantadoras”, são ambas adjetivos utilizados para elogiar a aparência de indivíduos do sexo feminino. Já “*chǔgōngyāo* 楚宫腰” (Dong, 2016: 108-110), que no TC corresponde à sequência “cintura delgada do Palácio Chu”, é por hábito utilizada como uma referência à história do rei Ling de Chu, da China antiga, que tinha uma clara preferência por pessoas de cintura fina, sendo hoje utilizada para elogiar o corpo feminino. No entanto, apesar da decisão de utilizar a estratégia de tradução literal não limitar a compreensão desta sequência, poder-se-ia ter optado por uma estratégia de omissão. Uma vez que o objetivo, à luz da regra de *Skopos*, é meramente a de informar o espetador de que a juventude e a beleza apreciadas nas

mulheres é efêmera, e que existe uma forte possibilidade de o público-alvo desconhecer o contexto histórico que sustenta a citação, a tradução poderia assumir contornos mais simples, como por exemplo,

“A juventude e a beleza das mulheres desvanece com o passar dos anos”.

Desta forma, não só seria respeitado o objetivo original, como se manteria apenas o conteúdo estritamente essencial para a compreensão da cena por parte do público-alvo. Como resultado, obter-se-ia uma tradução mais eficiente e eficaz, em plena conformidade com a teoria de *Skopos*.

TP: *zhǎngshàngshānhú liánbùdé, quèjiàoyízhuò shàngyánghuā* 掌上珊瑚怜不得，却教移作上阳花。 (*Netflix*, episódio 5, 3 min. 18 sec.)

TC: Não posso ficar com o coral na minha mão, pois tornou-se na flor do palácio real. (*ibid.*)

Quando confrontada com um presente que lhe é enviado pelo marquês Guo, Zhen Huan profere a passagem transcrita em resposta à sua empregada, Jin Xi. A declaração é, na verdade, uma citação de um verso do poema *Gǔ Yì* 古意 (Significado Antigo) (Wang, 2000: 128-135) da autoria de Wu Weiye 吴伟业 (1609-1672) da Dinastia Qing (1636-1912). A citação serve como metáfora à situação da própria personagem, uma vez que a pulseira de coral, oferecida pelo marquês Guo, funciona como um símbolo de Zhen Huan e da sua preciosidade. No entanto, uma vez acabada de regressar ao palácio real, Zhen Huan sente-se impotente perante a oferta, uma vez que o “coral” deixou de o ser – deixou de ser a mulher do marquês Guo, o homem que amava –, sendo agora uma “flor do palácio real”, metáfora utilizada para descrever a sua situação atual como concubina predileta do imperador. A estratégia de tradução literal foi aplicada na totalidade da tradução deste trecho, inclusive o termo “*shàngyáng* 上阳” (Peng, 1986) que, ao contrário de “exposto ao sol”, significa também “palácio”, um termo que teve origem dada ser esta a designação de um pavilhão do palácio real durante a dinastia Tang (618-907). Contudo, dado que se trata de uma citação de um poema cujo conteúdo é metafórico e, por isso, subjetivo,

considera-se que o empreendimento de uma estratégia de tradução literal neste caso tende a dificultar a compreensão do sentido da mesma. Para esta situação, a aplicação da estratégia de paráfrase seria decididamente mais indicada, uma vez que tornaria possível uma reformulação completa da frase, como por exemplo,

“Outrora vivo no mar, infelizmente o coral agora está aqui, no palácio real”.

Seguindo este exemplo, tanto seria possível manter a natureza metafórica presente no TP, como tornar mais acessível a sua identificação como tal e, conseqüentemente, a sua compreensão.

TP: *zàiwǒ luònànshīshì de shíhou, ruòméiyǒu zhèxiē zhōngpú gēnsuí, sǐmìngxìàozhōng. kǒngpà wǒ zǎojiùhé huáfēi yíyàngde xiàchǎngle* 在我落难失势的时候，若没有这些忠仆跟随，死命效忠。恐怕我早就和华妃一般的下场了。  
(Netflix, episódio 3, 2 min. 42 sec.)

TC: No meu momento de angústia, quando caí em desgraça, não fora por estes criados leais, dedicados de corpo e alma, provavelmente... eu teria tido o mesmo destino da Consorte Hua. (*ibid.*)

O trecho anterior dá-se pela voz narrativa de Zhen Huan e surge nos momentos iniciais que servem de introdução para o episódio especificado. Para a sua tradução, o tradutor optou pela estratégia de tradução literal, aplicando-a ao longo de toda a declaração. No entanto, ao seguir esta via, obteve como resultado uma tradução que acaba por respeitar em demasia a regra de fidelidade, ao ponto de traduzir não incorretamente, mas desajustadamente, a expressão “*luònànshīshì* 落难失势”. Em mandarim, é comum verem-se expressões constituídas por quatro caracteres, ainda que dois bastassem para compreender o seu significado. Ao dividir-se a expressão “*luònànshīshì* 落难失势”, obtêm-se duas palavras: “*luònàn* 落难” e “*shīshì* 失势”, que na língua portuguesa significa “estar em angústia” e “cair em desgraça”, respetivamente. Neste tipo de situações, revelar intransigência no que ao uso da regra de fidelidade diz respeito poderá não produzir os resultados mais indicados, uma vez nestas estarem contidas informações adicionais, meramente descritivas, cujo teor

poderá ser considerado redundante. Assim, para a tradução da expressão “*luònànshīshì* 落难失势”, seria porventura mais correto optar-se pela utilização de uma estratégia de omissão, uma vez que bastaria traduzir uma das duas palavras, “*luònàn* 落难” ou “*shīshì* 失势”, para se obter o resultado desejado:

“Quando caí em desgraça, não fora por estes criados leais, dedicados de corpo e alma, provavelmente... eu teria tido o mesmo destino da Consorte Hua”.

Recomenda-se, ainda, a omissão do sujeito “eu”, dado que a tradução do mesmo é indiferente para a compreensão desta declaração, e a introdução da conjunção “e” para anteceder o advérbio “provavelmente”, cuja utilização após uma vírgula não é, de todo, incorreta, uma vez servir para intercalar os sujeitos “os criados” e “eu”:

“Quando caí em desgraça, não fora por estes criados leais, dedicados de corpo e alma, e provavelmente... teria tido o mesmo destino da Consorte Hua”.

## 2. Paráfrase

A paráfrase é uma forma de escrita na qual a informação que é retirada de uma fonte é reescrita por outras palavras, sem implementar quaisquer alterações ao significado original (Oshima & Hogue, 2000: 127).

Como já foi referido, a teoria de *Skopos* não defende necessariamente uma equivalência sintática, mas sim uma equivalência entre o objetivo do texto original e o objetivo da tradução. A utilização da paráfrase enquanto estratégia de tradução permite oferecer uma maior flexibilidade para o tradutor, que assim deixa de estar obrigatoriamente vinculado à captação da forma e estilo originais do texto de partida, conferindo-lhe liberdade para estabelecer uma relação de maior proximidade com a língua-alvo, através do uso de expressões e de vocabulário que mais se ajustem ao público-alvo. No entanto, esta liberdade pode desencadear um processo de excessiva criatividade por parte do tradutor que, através da constante utilização de métodos de tradução invulgares, pode resultar numa tradução com características fortemente subjetivas.

TP: *yí zhàng hóng* 一丈红 (*Netflix*, episódio 1, 28 min. 49 sec.)

TC: O “Vermelho-Escarlate” (*ibid.*)

A expressão “*yí zhàng hóng* 一丈红”, refere-se a uma forma de punição relatada na série, meramente fictícia e que na realidade nunca existiu ao longo de toda a história do imperialismo chinês. De acordo com o dicionário etimológico chinês *Shuowen jiezi* 说文解字 (Xu, 121), o carácter *zhàng* 丈 traduz-se para a língua portuguesa como “dez *chǐ*”. Por sua vez, *chǐ* 尺, uma unidade de medida chinesa, corresponde a um terço de um metro. Assim, e simplificando, *zhàng* 丈 constitui-se igualmente como uma unidade de medida e um classificador nominal, que representa um valor aproximado de 3,33 metros, isto porque representa dez unidades de *chǐ* 尺, ou seja, dez unidades de “um terço de um metro”. Por outro lado, o carácter *hóng* 红 traduz-se como “vermelho” e representa a cor vermelha, ao passo que “*yí* 一”, que significa “um”, tanto pode representar o algarismo “1” na sua forma escrita, como pode igualmente funcionar como pronome, tal como acontece na língua portuguesa. Como se pode constatar, a aplicação da estratégia de tradução literal neste caso – “3,33 metros de vermelho” –, configura uma tradução provida de qualquer sentido prático dadas as características que diferem a língua portuguesa do mandarim. Por outro lado, a paráfrase perspectiva-se como a estratégia de tradução mais adequada para esta situação. Na série, o diálogo que ocorre imediatamente a seguir ao analisado, descreve detalhadamente as características, assim como os resultados, deste tipo de punição. De acordo com a intervenção da personagem Zhou Ninghai, a punição “*yí zhàng hóng* 一丈红” é “Uma tarefa com uma tábua com cinco centímetros de espessura e 1,5 metros de comprimento, até os ossos e os tendões se partirem e a pele ficar lacerada. À distância, será visível um vermelho-vivo, uma belíssima cor. Por esse motivo é chamado de Vermelho-Escarlate.” (*Netflix*, episódio 1, 28 min. 58 sec.). Tendo em conta que a descrição da afirmação em análise ocorre imediatamente após o momento em que a mesma acontece, a utilização da estratégia de paráfrase não sujeita a tradução a uma eventual dificuldade de interpretação por parte do recetor, antes pelo contrário, confere-lhe sentido e coerência. Nesta situação, o carácter

“*zhàng* 丈” não constitui, em si mesmo, uma obrigatoriedade em expressar a medida exata a que corresponde, servindo apenas como uma representação da grandeza da punição. Assim, se por um lado é perfeitamente compreensível a aplicação da estratégia de paráfrase neste contexto, por outro, o resultado produzido – O “Vermelho-Escarlate” –, reflete um certo grau de incoerência para com o texto original, situação que poderia ter sido evitada. Uma vez que a utilização da paráfrase, neste caso, se resume ao ato de designar o ato punitivo representado na série, uma solução mais adequada seria, porventura,

“O “Grande Escarlate””.

Desta forma, seria mantida uma maior fidelidade para com o texto original e manter-se-ia a palavra “Escarlate” que, por razões de simbolismo, parece ser mais ajustada dada a vulgaridade com que é associada ao pecado e à cor do sangue na língua portuguesa.

TP: *tiānxià yǒuduōshǎonǚzǐ xīwàng zìjǐ rùxuǎn, hǎo yījiāzi jīquǎnshēngtiān*  
 天下有多少女子希望自己入选，好一家子鸡犬升天。(Netflix, episódio 1, 3 min. 50 sec.)

TC: Todas as jovens queriam ser selecionadas, para que a família pudesse ascender com o êxito delas. (*ibid.*)

A afirmação anterior pertence a Zhen Huan, que a declara enquanto recorda a audição imperial que presenciou durante a sua primeira visita ao harém imperial. Nesta audição, havia constatado que, ao contrário dela, a grande maioria das raparigas presentes ambicionavam ser selecionadas. O provérbio “*jīquǎnshēngtiān* 鸡犬升天” (Yuan, 1991: 597), que traduzido literalmente para a língua portuguesa corresponde a “as galinhas e os cães sobem ao céu”, é um provérbio que faz parte do mandarim corriqueiro, sendo frequentemente utilizado para ironizar um fenómeno em que famílias ou conhecidos tentam tirar proveito do sucesso de alguém que lhes está relacionado. Dada a natureza subjetiva do seu significado, a paráfrase surge naturalmente como uma opção de estratégia de tradução viável. No entanto, o

resultado obtido – “Todas as jovens queriam ser selecionadas, para que a família pudesse ascender com o êxito delas.” –, não condiz totalmente com o objetivo do texto de partida. A utilização deste provérbio por parte da personagem principal surge como uma crítica ao facto das restantes personagens presentes na audição pretenderem ser selecionadas apenas e só com as ideias de sucesso e de estabilidade financeira em mente, algo que é partilhado pelas suas famílias, sem que sintam qualquer tipo de ligação, nem possuam qualquer tipo de intimidade, com o seu avaliador: o imperador. O texto de chegada, que resulta da escolha de uma estratégia ajustada, produz meramente a constatação de um facto, de natureza meramente descritiva, não correspondendo corretamente à perspetiva da personagem que a produz nem ao objetivo da declaração em análise. Como solução, mais do que a preservação do sentido irónico desta expressão, seria importante salientar a posição crítica da personagem face à situação descrita. Apenas a título de exemplo:

“Todas as jovens queriam ser selecionadas. Vá se lá saber porque razão o seu interesse era igualmente partilhado pelas suas famílias...”.

Esta seria uma alternativa eficaz, que não só salvaguardaria a posição crítica da personagem relativamente ao tema, como seria capaz de transmitir a sensação de desconforto sentida pela mesma.

TP: *zuōsǐa* 作死啊! (*Netflix*, episódio 1, 8 min. 03 sec.)

TC: Tendes de ser castigada! (*ibid.*)

A frase exclamativa anterior, “*zuōsǐa* 作死啊!”, pertence à personagem Xia Dongchun, uma jovem descendente de uma família nobre e abastada, após ver o seu vestido salpicado com chá por An Lingrong enquanto se encontravam ambas a aguardar pelo começo da audição imperial. A expressão “*zuōsǐ* 作死” faz parte do calão do dialeto nortenho da China, que se traduz literalmente para a língua portuguesa como “procurar a morte”, ao passo que “*a* 啊”, constitui-se como uma partícula modal sem qualquer significado em concreto. A sua presença na série serve como uma interjeição por parte de Xia Dongchun, pretendendo demonstrar a

irritação, indelicadeza e arrogância da personagem, e despoletar o restante diálogo que serve de introdução às duas personagens. A tradução para a língua portuguesa – “Tendes de ser castigada!” –, é relativamente inócua, uma vez que as pretensões de Xia Dongchun em punir An Lingrong são reveladas ao longo do diálogo mantido entre as duas personagens, não sendo por isso necessário a utilização da paráfrase como estratégia de tradução. Pelo contrário, no sentido de evitar uma repetição da informação junto do recetor e manter um maior grau de fidelidade para com o texto original, entende a autora da tese que a solução mais adequada seria utilizar-se a estratégia de tradução que será apresentada e analisada de seguida: a domesticação. Esta estratégia permitiria aplicar uma expressão idiomática da língua-alvo que correspondesse à língua de partida, como por exemplo, “Raios!”, uma expressão que é frequentemente utilizada para expressar emoções como a frustração, impaciência ou até mesmo raiva, na língua portuguesa.

### 3. Domesticação

“De forma geral, a domesticação pode ser entendida como um tipo de tradução através da qual se adota um estilo claro e fluente para minimizar uma eventual sensação de estranheza sentida pelos leitores da língua-alvo ao se depararem com um texto estrangeiro” (Shuttleworth & Cowie, 1997:59). Por outro lado, Eugene Albert Nida afirma “Em contraste, uma tradução equivalente e funcional, procura acima de tudo transmitir o significado do texto original, através das expressões idiomáticas, estruturas, palavras e formas mais naturais e que mais se adequam à língua-alvo”. Procura atingir o mesmo impacto comunicativo provocado no contexto dos ouvintes e leitores da língua de partida. O sucesso verifica-se quando a tradução “não se parece, de todo, com uma tradução” (Nida & Taber, 1982: 12). Ambas as citações servem como ponto de partida para o entendimento da estratégia de domesticação. Como se poderá observar nos exemplos seguintes, a estratégia de domesticação visa alterar ou substituir termos intrinsecamente ligados ao contexto cultural de uma língua de partida, por termos perfeitamente compreensíveis e ajustados ao contexto da língua-alvo, por forma a reduzir o risco de dissonância provocada nos recetores quando sujeitos a conteúdos com origens culturais distintas das suas.

TP: *xiānjìngluóyīhòujìngrén. shìfēngrúcǐ, dào nǎr dōuyíyàng* 先敬罗衣后敬人。世风如此，到哪儿都一样。(Netflix, episódio 1, 9 min. 54 sec.)

TC: “O hábito faz o monge.” É verdade em todo o mundo, sem exceção. (*ibid.*)

Após a altercação entre as personagens An Lingrong e Xia Dongchun, referida no exemplo anterior, Zhen Huan surge em auxílio de An Lingrong e expressa-se através da citação agora analisada: “*xiānjìngluóyīhòujìngrén. shìfēngrúcǐ, dào nǎr dōuyíyàng* 先敬罗衣后敬人。世风如此，到哪儿都一样。”. A expressão “*xiānjìngluóyīhòujìngrén* 先敬罗衣后敬人” (Pu, 1252), que traduzida literalmente para a língua portuguesa seria “Primeiro cumprimenta-se o vestuário e só depois a pessoa”, é uma referência ao fenómeno social vivido durante esta época. Durante o período feudal da China antiga, o vestuário permitia distinguir o imperador dos seus oficiais, bem como a realeza dos indivíduos comuns, através de modelos, padrões e cores, que diferenciavam os indivíduos de acordo com as suas posições sociais e situações financeiras. Este era um fenómeno que alimentava complexos de superioridade e de inferioridade de determinados indivíduos face aos outros, repercutindo-se em situações como a agora retratada entre as personagens An Lingrong e Xia Dongchun. A utilização da expressão “*xiānjìngluóyīhòujìngrén* 先敬罗衣后敬人” por parte de Zhen Huan, serve para desvalorizar a situação como forma de consolo para An Lingrong. É uma expressão carregada de ironia que confronta a personagem visada com uma realidade que dificilmente pode ser alterada, restando-lhe apenas aceitá-la. Neste caso, se por um lado a utilização da paráfrase enquanto estratégia de tradução poderia ter sido perfeitamente aplicada, a utilização da domesticação para a tradução desta expressão – “O hábito faz o monge.” – (Soares, 2015: 21), constitui-se como uma alternativa ainda mais eficaz, uma vez ser um provérbio português que não só facilita a compreensão por parte do público português, como corresponde ao objetivo do texto de partida e transmite fidedignamente o conteúdo da peça original.

TP: *quèwàngle shùdǎohúsūnsàn* 却忘了树倒猢猻散。 (*Netflix*, episódio 3, 51 min. 53 sec.)

TC: Mas esqueceis-vos que até os ratos abandonam um navio a afundar. (*ibid.*)

Surgida durante um diálogo entre as personagens consorte Hua e senhora Qi, o trecho anterior contém uma expressão idiomática chinesa, “*shùdǎohúsūnsàn* 树倒猢猻散” (Zhang, 2001: 110), cuja tradução literal para a língua portuguesa consiste em “depois da árvore cair, os macacos que a habitam fogem imediatamente”. Esta é uma expressão depreciativa, que simboliza o fenómeno protagonizado por indivíduos que desistem de uma causa ou abandonam as suas posições, assim que se vêm confrontados com um problema que ameaça os seus interesses. Neste contexto, é proferida pela Senhora Qi para descrever a atitude das concubinas que deixaram de apoiar a Consorte Hua, assim que esta viu o seu poder e influência suprimidos. Para a tradução desta expressão, a escolha terá recaído pela estratégia de domesticação, uma vez existir um provérbio português com um significado semelhante: “quando o navio afunda, os ratos são os primeiros a abandonar o navio” (Lanović & Varga, 2015: 32). Através da estratégia de domesticação, a adaptação e aplicação deste provérbio permitiu à tradução ser capaz de aliar a transmissão do significado do texto de partida à cultura portuguesa, suscitando uma compreensão do público português mais próxima da realidade, quando comparada com eventuais resultados possibilitados pelo uso das restantes estratégias de tradução.

TP: *sān'āge yǔ huáng'éniáng hùwéiyīkào, chúnchǐxiāngyī* 三阿哥与皇额娘互为依靠，唇齿相依。 (*Netflix*, Episódio 6, 23 min. 46 sec.)

TC: O Terceiro Príncipe e a Imperatriz são chegados como unha e carne. (*ibid.*)

A afirmação anterior pertence ao quarto príncipe, numa resposta após ser questionado por Zhen Huan sobre a reação e estado do terceiro príncipe face à supressão de poderes da imperatriz, a sua mãe adotiva. A resposta deixa subentendida

uma reação natural, de preocupação por parte do terceiro príncipe, dada a relação de grande proximidade que o unia à imperatriz. Esta proximidade é realçada através do uso da expressão “*hùwéiyīkào* 互为依靠” e do provérbio “*chúnchǐxiāngyī* 唇齿相依” (Chen, s.d.), que traduzidos de forma literal para a língua portuguesa significam “ser dependentes um do outro” e “tão próximos como lábios e dentes”, respetivamente, sendo o último um conhecido provérbio chinês. A aplicação da estratégia de domesticação torna-se evidente, uma vez existir uma expressão idiomática, com algumas variações, que sintetiza uma relação de grande proximidade e intimidade entre dois indivíduos na língua portuguesa, como é o caso das expressões “ser unha com carne” ou “ser como unha e carne” (Duarte, 2006: 102). Desta forma, a adoção desta estratégia possibilita uma redução do risco de incompreensão por parte do público-alvo, caso tivesse sido ponderado o uso de outras estratégias de tradução. Ainda assim, uma vez que o principal objetivo seria deixar claro a relação de proximidade entre as duas personagens, poder-se-ia ter optado igualmente por uma das estratégias de tradução que será abordada mais adiante, a estratégia de omissão, e ter sido omitida a palavra “chegados”, uma vez ser suficiente a frase “são como unha e carne” para concretizar o objetivo pretendido e, da mesma forma, ser compreendida pelo espetador. Deste modo, a tradução ficaria:

“O Terceiro Príncipe e a Imperatriz são como unha e carne.”

#### 4. Expansão

“A estratégia de expansão consiste no acréscimo de palavras, expressões ou frases que sejam consideradas necessárias para que o texto de chegada se mantenha coerente e consistente com o texto de partida em termos de conteúdo e forma linguística, mantendo a sua linha de raciocínio” (Feng, 2010: 58). De acordo com a citação, a utilização da estratégia de expansão torna-se especialmente útil quando o tradutor está perante um texto de partida cujo conteúdo não é suficiente para uma correta compreensão por parte do público-alvo. Desta forma, torna-se imperativo acrescentar informações que entenda serem necessárias e úteis por via da estratégia de expansão, por forma a obter-se um texto de chegada que seja facilmente acessível para o espetador.

TP: *tābùrěn jiàonǐ míngzhūàntóu* 他不忍叫你明珠暗投。 (*Netflix*, episódio 1, 14 min. 55 sec.)

TC: Não ides viver uma vida normal, quando podeis ter uma extraordinária.

Após ficarem a saber que haviam sido selecionadas para serem concubinas do palácio real, Shen Meizhuang proferiu a afirmação acima referida no sentido de minimizar o sentimento de desânimo de Zhen Huan que, contra a sua vontade, acabara de ver o seu destino traçado. Ao contrário do texto de chegada, cuja forma linguística é composta por uma só frase, a tradução para língua portuguesa compreende duas frases naquela que é um claro exemplo do uso da estratégia de expansão. Analisando o texto de partida, “*tābùrěn jiàonǐ míngzhūàntóu* 他不忍叫你明珠暗投”, as palavras “*tā* 他”, “*bùrěn* 不忍”, “*jiàonǐ* 叫你” e “*míngzhūàntóu* 明珠暗投” (Zhang, 2001: 384), numa tradução literal para língua portuguesa, correspondem respetivamente a “Deus”, “não aguenta”, “fazer-te” e “colocar a pérola brilhante em um sítio escuro”. Dada a subjetividade da última palavra, convém sublinhar que a mesma é habitualmente utilizada como uma referência a algo valioso que não é suficientemente apreciado. Assim, numa tradução relativamente fiel à frase original, o resultado obtido aproximar-se-ia a “Deus jamais conseguiria desvalorizar-te”. Ainda assim, uma vez que o principal objetivo desta intervenção passa por destacar o esforço de Shen Meizhuang numa tentativa de amenizar o desalento sentido pela sua amiga, que não ambicionava abraçar o modo de vida para o qual havia sido selecionada, naquela que era uma clara demonstração de admiração e de amizade por Zhen Huan, esta seria uma tradução possível, mas que correria o risco de não ser entendida como uma tentativa de consolo eficaz, por parte do público-alvo, dado o contexto em que ambas as personagens estavam inseridas. Deste modo, a utilização da expansão enquanto estratégia de tradução, transformou o texto de partida num texto mais longo, dividido em duas frases – Não ides viver uma vida normal, quando podeis ter uma extraordinária –, para estabelecer uma posição contrária entre os dois modos de vida e assinalar que, no entender da personagem, Zhen Huan merecia uma vida de prosperidade, algo que só seria possível se esta aceitasse fazer parte da realidade. Desta forma, não só foi possível concretizar o objetivo originalmente

definido pelo texto de partida, como se conferiu ao público-alvo uma percepção imediata sobre a relação de amizade estabelecida entre as duas personagens.

TP: *nǐzhègè chīlǐpáwàidè dōngxi* 你这个吃里扒外的东西。(Netflix, episódio 1, 1h. 2 min. 23 sec.)

TC: Sois minha criada. Como vos atreveis a defendê-la? (*ibid.*)

A frase anterior pertence à Segunda Auxiliar Yu, proferida enquanto repreendia a sua empregada por esta ter tentado persuadir Yu a cumprimentar Zhen Huan. Yu detinha uma posição inferior a Zhen Huan no palácio real e, nesta situação, seria expectável fazer uma ligeira vénia como mandam as regras de etiqueta do palácio real. As palavras “*nǐzhègè* 你这个” e “*dōngxi* 东西”, quando traduzidas literalmente para a língua portuguesa, significam “Tu és” e “coisa”, respectivamente. Já a expressão idiomática “*chīlǐpáwài* 吃里扒外” (Zhou, 2005: 49), cuja tradução literal para a língua portuguesa apresentar-se-ia como “comer dentro raspar fora”, é uma expressão cujo significado e tradução mais correcta, neste caso, seria algo como “não basta receber benefícios da sua patroa, ainda pretende agradar às suas concorrentes”. Através desta frase, a Segunda Auxiliar Yu repreende e rebaixa a sua empregada, ao acusá-la de que está demasiado preocupada em agradar a Zhen Huan, alguém com quem não tem qualquer tipo de ligação, esquecendo-se de que pertence e presta serviços a Yu. Atente-se à utilização da palavra “*dōngxi* 东西” que, como já foi referido, significa “coisa”, para enfatizar a atitude de rebaixamento por parte de Yu, como se esta olhasse para a sua empregada não como uma pessoa, mas sim como um mero objeto. Nesta tradução, seria especialmente difícil transmitir o significado da expressão “*chīlǐpáwài* 吃里扒外”. Desta forma, através da aplicação da estratégia de expansão, o tradutor optou por manter as palavras “*nǐzhègè* 你这个” e “*dōngxi* 东西”, traduzindo-as para “Sois minha criada.”, e acrescentar uma frase interrogativa – “Como vos atreveis a defendê-la?” – para substituir a expressão “*chīlǐpáwài* 吃里扒外”. Nesta situação, a utilização da estratégia de expansão não só permitiu transmitir o estado de espírito da Segunda Auxiliar Yu, que estava visivelmente irritada, como permitiu percecionar a sua atitude de arrogância e prepotência para com a sua

empregada, ao ter expressado surpresa e questionado o seu direito a defender seja quem for que não a Yu. Posto isto, torna-se evidente que, através da expansão, o tradutor conseguiu não só alcançar o objetivo, como manteve as informações contidas no texto de partida, obtendo-se assim uma tradução que soube manter uma coerência intertextual entre ambos os textos.

TP: *shìzhèn, bàojǐnle pà'nǐtòng, bàosōngle pà'nǐshuāizhe* 是朕，抱紧了怕你痛，抱松了怕你摔着。 (*Netflix*, episódio 1, 1h 8 min. 49 sec.)

TC: Tinha medo de vos magoar, se vos apertasse com demasiada força. Mas, se vos agarrasse sem força, podíeis cair. (*ibid.*)

Após carregar Zhen Huan ao colo do jardim imperial até ao seu pavilhão, Zhen Huan questionou o imperador se a razão para o seu cansaço estaria relacionada com o seu peso. A afirmação anterior é a resposta do imperador à questão colocada por Zhen Huan. A estratégia de tradução aplicada consistiu na estratégia de tradução literal. No entanto, é importante ressaltar que, em mandarim, não existe qualquer necessidade de utilizar conjunções para que frases curtas, semelhantes à que está em análise, mantenham a sua relação lógica, ou seja, a sua sintaxe. Na língua portuguesa, o mesmo não acontece, razão pela qual o tradutor adota simultaneamente a estratégia de expansão, introduzindo as palavras “se” e “mas”, no sentido de transmitir o verdadeiro significado do texto de partida e manter uma lógica sintática que respeite a língua portuguesa.

## 5. Omissão

“A estratégia de omissão é a antítese da estratégia de expansão. É utilizada sempre que o tradutor suprime ou sintetiza informação apresentada pela língua de partida na elaboração do texto da língua de chegada, nomeadamente quando considera que a informação é desnecessária porque um dado termo cultural não executa quaisquer funções de relevo ou que pode, inclusive, induzir o leitor em erro. De qualquer forma, esta é uma estratégia que raramente é utilizada na tradução de termos culturais, devendo ser apenas aplicada quando é necessário conferir uma maior naturalidade ao texto de chegada, evitar repetições ou descartar informação que

possa ser confusa para o leitor” (Fernández, 2012: 9). Da mesma forma, o professor Li Yunxing crê que informações inúteis ou irrelevantes para o desenvolvimento das atividades cognitivas, traduzidas em tempo e espaços reduzidos para a leitura por parte do público-alvo, podem ser igualmente suprimidas e eliminadas por forma a destacar a informação que se considere ser mais pertinente (Li, 2001: 39-40).

TP: *dànqiú púsà bǎoyòu, ràngxìnnǚ bèi liàopáizi, búderùxuǎnjìn 'gōng* 但求菩萨保佑，让信女被撂牌子，不得入选进宫。 (Netflix, episódio 1, 4 min. 43 sec.)

TC: Que Buda me conceda esta bênção, que não seja escolhida para servir no Harém Imperial. (*ibid.*)

A transcrição anterior nada mais é do que uma reflexão de Zhen Huan antes da sua audição imperial, um pensamento que exprime o seu desejo em não ser selecionada para fazer parte do palácio real. No texto de partida, é possível observar a expressão “*liàopáizi* 撂牌子” (Yang, 2020: 5), que traduzida de forma literal para a língua portuguesa significaria “deitar o cartão de visita”. Esta é uma expressão que está intimamente ligada ao contexto e que se refere ao facto de uma candidata não ser selecionada. Após as audições das participantes, estas poderão ver o seu cartão de visita descartado, consoante o resultado da sua audição. Caso o seja, significa que não terão sido selecionadas, caso contrário, terão que fazer parte do palácio real. Um exemplo de uma correta tradução da transcrição seria “Que Buda me conceda esta bênção. Que o meu cartão seja rejeitado, que não seja escolhida para servir no Harém Imperial”, mas dada esta ser uma informação pouco relevante para o seguimento da trama, o tradutor optou por aplicar a estratégia de omissão. Desta forma, ao omitir a expressão “*liàopáizi* 撂牌子”, isto é, “Que o meu cartão seja rejeitado”, alcança-se uma tradução cujo resultado se mantém coerente com o texto de partida, respeitando o seu objetivo e evitando quaisquer eventuais confusões que poderiam ver-se manifestados junto do público-alvo.

TP: *chénnǚ ānlíngróng cānjiàn huángshàng, tàihòu, yuàn huángshàng, tàihòu wànfújīn 'ān* 臣女安陵容参见皇上、太后，愿皇上、太后万福金安。 (Netflix, episódio 1, 10 min. 35 sec.)

TC: An Lingrong ajoelha-se perante Sua Majestade e a Imperatriz Viúva, que as bênçãos e a paz estejam convosco. (*ibid.*)

A legenda anterior é uma transcrição de uma fala de An Lingrong, aquando da sua apresentação perante o imperador e a imperatriz viúva no início da sua audiência imperial. A expressão “*wànfújīn'ān* 万福金安” (Tan, 2017: 53), que traduzida literalmente para a língua portuguesa significa “dez mil de bênçãos e paz dourada”, é composta por dois caracteres que atuam como modificadores abstratos e que são vulgarmente utilizados nos provérbios chineses de quatro caracteres, “*wàn* 万” e “*jīn* 金”, dois adjetivos que, se traduzidos de forma literal para a língua portuguesa, significam “dez mil” e “ouro ou dourado”. Nesta situação, ambos estão associados aos caracteres “*fú* 福” e “*ān* 安” cujos significados, uma vez mais, quando traduzidos literalmente para a língua portuguesa, são respetivamente “bênção” e “paz”. Uma vez serem adjetivos, o principal objetivo destes modificadores, neste caso em concreto, é indicar um desejo forte ou de muita quantidade de “bênçãos” e “paz”. Como se torna evidente, a não omissão destes caracteres produziria uma tradução sem grande nexos na língua portuguesa, que originaria eventualmente uma frase semelhante a “desejohes muitas bênçãos e muita paz”. Na língua portuguesa, tanto a palavra “bênção” como a palavra “paz” referem-se a conceitos imensuráveis. Não existe, por exemplo, o conceito de “muita paz”, uma vez que a paz se estabelece ou não se estabelece, não intercalando entre diferentes graus de grandeza. Para além disso, verifica-se ainda uma repetição de duas palavras no texto de partida: “*huángshàng* 皇上” e “*tàihòu* 太后”, que significam “imperador” e “imperatriz viúva”, respetivamente. Pelas razões agora apresentadas, poder-se-á compreender qual a razão da aplicação da estratégia de omissão para descartar as palavras “*wàn* 万”, “*jīn* 金”, “*huángshàng* 皇上” e “*tàihòu* 太后”. Ainda assim, se por um lado o tradutor pôde livremente omitir as duas primeiras, por outro teve de recorrer à estratégia de tradução abordada anteriormente, a estratégia de paráfrase, para introduzir a palavra “convosco” e substituir as palavras “*huángshàng* 皇上” e “*tàihòu* 太后”. Desta forma, não só manteve intacto o significado do texto de partida, como soube adaptá-lo ao contexto provocado pelas características da língua portuguesa e, inclusive, produzir um texto de chegada

substancialmente inferior ao texto de partida para fazer face às limitações impostas pelas restrições de tempo e espaço das legendas.

TP: *jiàng yúshì wéi guānnǚzǐ* 降余氏为官女子 。 (Netflix, episódio 1, 1h. 4 min. 08 sec.)

TC: A Segunda Auxiliar Yu está despromovida. (*ibid.*)

A frase acima descrita pertence ao imperador, aquando da despromoção da personagem Yu, de Segunda Auxiliar para a posição de base da cadeia hierárquica do harém imperial. Ao longo da série, são várias as expressões e palavras que não encontram correspondência na língua portuguesa, como são os casos dos títulos que definem a posição hierárquica das concubinas, alguns locais geográficos, ou até mesmo algum do vocabulário corriqueiro. Estas situações exigem que tradutor recorra sistematicamente ao uso de neologismos. Porém, uma excessiva utilização dos mesmos pode provocar interpretações ambíguas por parte do recetor. Durante a dinastia Qing, à exceção da imperatriz, existiam sete posições hierárquicas (Zhao, 1977: 8897-8898) que distinguiam as concubinas entre si. Da posição mais alta para a mais baixa, são elas: “*huángguìfēi* 皇贵妃”, “*guìfēi* 贵妃”, “*fēi* 妃”, “*pín* 嫔”, “*guìrén* 贵人”, “*chángzài* 常在” e “*dāyìng* 答应”, traduzidas respetivamente para a língua portuguesa como “Nobre Consorte Imperial”, “Nobre Consorte”, “Consorte”, “Concubina”, “Senhora Nobre”, “Primeira Auxiliar” e “Segunda Auxiliar”. No texto em análise, é mencionado pela primeira vez o título de “*guānnǚzǐ* 官女子”, uma posição que, na verdade, não pertence ao quadro hierárquico das concubinas, servindo antes para designar uma posição de transição entre empregadas e concubinas, uma posição na qual muitas iniciam a sua atividade. Apesar da estratégia de omissão se justificar pelo facto de ser uma palavra que surge apenas uma só vez ao longo de toda a série, entende a autora da série que o resultado final – “A Segunda Auxiliar Yu está despromovida.” – não transmite corretamente as consequências da decisão tomada pelo imperador. Como alternativa, sugere manter-se a aplicação da estratégia de omissão para descartar a palavra “*guānnǚzǐ* 官女子”, e aplicar também a estratégia

#### IV – ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO À LUZ DA TEORIA DE *SKOPOS*

de expansão – “Regresseis para a posição de base.” – para informar o espectador sobre a nova posição da personagem:

“A Segunda Auxiliar Yu está despromovida. Regresseis para a posição de base.”

## Capítulo V – Conclusão

A presente dissertação é baseada na teoria de *Skopos*, tendo sido feita uma abordagem sobre a sua aplicação na TAV da versão *Netflix* da série televisiva chinesa “As Imperatrizes no Palácio”. Neste capítulo, apresenta-se o resumo da autora, introduz-se os principais resultados da investigação, analisam-se as restrições da dissertação e discute-se a recomendação da autora para futuros estudos e investigações. A sua realização tem por objetivo proporcionar-se como mais uma fonte de conhecimento para todos os tradutores e eruditos interessados em teorias relacionadas com a tradução para legendagem.

### V.I Principais resultados

Nos capítulos anteriores da dissertação, apresentaram-se as restrições e características da tradução para legendagem, a teoria de *Skopos* e a sua aplicação na tradução dos produtos audiovisuais acompanhada de casos que exemplificam a implementação de cinco estratégias de tradução – Tradução literal, Paráfrase, Domesticação, Expansão e Omissão –. Os principais resultados da investigação podem ser resumidos da seguinte forma:

Em primeiro lugar, existem diferenças significativas entre a tradução literária geral e a tradução audiovisual. As características distintivas da última determinam que os tradutores adotem estratégias de tradução diferentes das traduções literárias. Devido às restrições do tempo e do espaço, exige-se que os tradutores de legendas promovam alterações significativas relativamente ao texto de partida, que se refletem no texto de chegada, para facilitar a compreensão e apreciação dos produtos audiovisuais por parte do público-alvo. Em simultâneo, as obras de cinema e televisão são consideradas como uma massificação da arte, sendo por isso necessário que os tradutores de legendas realizem uma tradução adequada ao público que pretendem atingir, tendo em consideração os seus hábitos linguísticos e o seu contexto cultural. Posto isto, conclui-se que durante o processo de tradução para legendagem, os tradutores devem procurar respeitar as três regras defendidas pela teoria de *Skopos*: regra de *Skopos*, regra de coerência e regra de fidelidade -.

Em segundo lugar, na tradução para legendagem, a tradução literal é muito eficaz na tradução de nomes próprios, como nomes de pessoas e localizações, sendo também aplicável

em frases sem fortes conotações culturais ou frases em que o seu significado pouco difere na língua de partida e língua de chegada. Convém também sublinhar a alta frequência de utilização da estratégia de paráfrase. No processo de tradução dos produtos audiovisuais, no sentido de colmatar as lacunas evidenciadas pelas diferentes características que constituem as duas línguas, verifica-se uma tendência em transmitir imediatamente o significado do texto de partida, para assim alcançar, de forma imediata, o objetivo da tradução. Em termos de provérbios ou expressões idiomáticas, é comum verificar-se algum grau de correspondência entre a língua chinesa e a língua portuguesa, apesar das suas formas distintas, o que justifica a implementação da estratégia de domesticação. No plano oposto, a estratégia de expansão é uma estratégia indissociável da personalidade<sup>5</sup> do tradutor, cuja vontade e entendimento determinam a sua aplicação. Não são raras as vezes em que uma breve explicação adicional ajudaria a compreender melhor o contexto cultural da língua de partida, mas isto não significa que a sua presença seja obrigatória para uma correta compreensão sobre os temas abordados na obra por parte do recetor. Por fim, a estratégia de omissão é também uma estratégia frequentemente utilizada, nomeadamente em casos caracterizados por uma elevada densidade de informações ou que refletem um rápido desenvolvimento da trama. Tendo em conta as várias limitações que lhe são impostas, como acontece no caso da restrição do tempo e do espaço, ao se verificar uma tradução que é capaz de dar a conhecer algumas das características culturais da língua de partida, não só reflete a qualidade do seu executante, como atinge na sua plenitude o objetivo comunicativo da tradução para legendagem.

Em suma, para a tradução de algumas das expressões específicas do mandarim ou alguns dos fenómenos culturais chineses, os tradutores devem rastrear as fontes de informação, analisar a conotação do texto de partida e traduzir em conformidade com a cultura e as tradições do país de língua de chegada. A tradução para legendagem não deve apenas ser precisa em termos de significado, mantendo uma consistência com a função comunicativa do texto de partida, mas também apresentar-se de forma adequada, sem quaisquer imposições de limites à expressão artística do texto de partida. Para a tradução de

---

<sup>5</sup> A estratégia de expansão é uma estratégia que está intimamente dependente do tradutor que a aplica. Daí ter usado o termo “personalidade”, cuja função é salientar a característica pessoal que lhe está inerente.

## V – CONCLUSÃO

palavras altamente conotadas com a cultura chinesa, devem ser utilizados provérbios, ditados ou expressões idiomáticas que melhor correspondam à língua de chegada, a língua portuguesa, para desta forma transmitir e garantir uma certa naturalidade à própria tradução.

### V.II Restrição da investigação

Do ponto de vista do material utilizado, para o estudo da tradução do mandarim para a língua portuguesa nos produtos audiovisuais, a presente dissertação foi realizada tendo apenas como base uma série televisiva: “As Imperatrizes no Palácio”. Para a sua investigação, tanto o *corpus* como os exemplos de tradução revelaram-se limitados. Apesar da série analisada ser baseada num romance e estar inserida num contexto histórico da antiga China, existem vários temas que só são abordados nos restantes géneros de produtos audiovisuais, como os produtos de *suspense*, comédias, dramas familiares ou dramas de moda. Consoante a obra, as características linguísticas podem ser ou não totalmente iguais, pelo que poderá ser precipitado avançar-se para eventuais comparações ou retirar-se quaisquer conclusões universais. Posto isto, esta é uma das restrições que não é aqui considerada, pelo que se justifica a realização de investigações mais profundas sobre a tradução para legendagem para língua portuguesa em eventuais estudos posteriores.

Sendo a língua materna da autora o mandarim, torna-se inevitável a existência de deficiências que possam influenciar uma análise irrepreensível da língua portuguesa e dos fenómenos culturais específicos ao contexto de Portugal. No futuro, a autora pretende continuar a aperfeiçoar o seu nível de português, expandir o seu conhecimento sobre a cultura e melhorar a sua capacidade de investigação sobre as temáticas da tradução para legendagem dos produtos audiovisuais.

### V.III Sugestão para o estudo no futuro

Dada a sua regência, a tradução para legendagem é uma área da tradução para a qual não existe uma teoria universal que possa servir de orientação para a prática de tradução. Por esta razão, apesar de já ser possível observarem-se traduções para legendagem de qualidade ímpar, é necessário dar seguimento ao desenvolvimento de mais estudos e investigações que consolidem a sua componente teórica, por forma a que seja possível generalizar-se essa mesma qualidade.

## V – CONCLUSÃO

A teoria de *Skopos* não está isenta de falhas. A complexidade das comunicações interculturais e cinematográficas determinam que a mesma não deve ser considerada como o apogeu do campo teórico da tradução. A frequente aparição de novos estudos de tradução é prova de que as teorias de hoje podem estar erradas amanhã, pelo que devem ser entendidas como sendo parte de um processo em constante revolução. Ainda assim, isto não implica que as mesmas devam ser descuradas, dado que só é possível apreciar verdadeiramente uma obra artística estrangeira quando a mesma se faz acompanhar por uma tradução de qualidade. Dada a sua contribuição para o desenvolvimento do intercâmbio cultural mundial, a tradução para legendagem é uma área que carece de investigação e que merece decididamente uma maior atenção por parte dos especialistas em tradução.

## BIBLIOGRAFIA

Bellabona, P. (2007). Moving from Open Door to *Go Global*: China goes on the world stage. *International Journal of Chinese Culture and Management*, 1(1), 93-107. Acedido em 6 de dezembro de 2020, em:

[https://www.researchgate.net/profile/Francesca\\_Spigarelli/publication/228658767\\_Moving\\_from\\_Open\\_Door\\_to\\_Go\\_Global\\_China\\_goes\\_on\\_the\\_world\\_stage/links/0912f5128ccb6cc777000000/Moving-from-Open-Door-to-Go-Global-China-goes-on-the-world-stage.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Francesca_Spigarelli/publication/228658767_Moving_from_Open_Door_to_Go_Global_China_goes_on_the_world_stage/links/0912f5128ccb6cc777000000/Moving-from-Open-Door-to-Go-Global-China-goes-on-the-world-stage.pdf).

Bi, H. (2010). *Changchun dianying zhipianchang yanjiu yijiusijiu zhi yijiuliuliu* 长春电影制片厂研究一九四九至一九六九 [A investigação sobre Changchun Film Studio (1949 – 1966)]. Tese de Mestrado. Hebei University, Baoding.

Caillé, P. F. (1960). Cinéma et Traduction: Le Traducteur devant l'Ecran. *Babel*, 6(3), 103-109.

Chen, S. (s.d.). *Sanguozhi weishushier baoxunzhuan* 三国志魏书十二鲍勋传 [Registos dos Três Reinos – Volume Doze da História do Reino de Wei – Biografia de Bao Xun]. Acedido em 30 de agosto de 2020, em: <https://ctext.org/text.pl?node=602510&if=gb&remap=gb>.

Cheng, A., & Titton, G. A. (2008). *História do pensamento chinês*. Petrópolis: Vozes.

Díaz-Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives*, 7(1), 31-40.

Díaz-Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. In G. Anderman, & M. Rogers (Eds.), *Translation Today: Trends and Perspectives* (pp. 192-204). Clevedon: Multilingual Matters.

Díaz-Cintas, J. (2004). Subtitling: The long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialised Translation Issue*, 1(1), 50-70. Acedido em 25 de novembro de 2020, em:

[https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1451709/1/Diaz-Cintas\\_JoSTrans\\_diazcintas\\_2004.pdf](https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1451709/1/Diaz-Cintas_JoSTrans_diazcintas_2004.pdf)

## BIBLIOGRAFIA

Dollerup, C. (1974). On subtitles in television programmes. *Babel*, 2(4), 197-202. Acedido em 25 de novembro de 2020, em: [https://cms13659.hstatic.dk/upload\\_dir/docs/Publications/024-Subtitling---Babel-2.pdf](https://cms13659.hstatic.dk/upload_dir/docs/Publications/024-Subtitling---Babel-2.pdf).

Dong, H. (2007). Xifang yujing xia de yingshi fanyi yanjiu gailan 西方语境下的影视翻译研究概览 [O estudo da tradução de cinema e televisão sob o contexto linguístico ocidental]. *Shanghai Journal of Translators*, 1(3), 12-17.

Dong, L. (2016). *Mozi quanjian 墨子全鉴* [Análise do livro Mo Zi]. Beijing: China Textile & Apparel Press.

Du, Z., Li, Y., & Chen, G. (2013). *Jichu yingshi fanyi yu yanjiu 基础影视翻译与研究* [Os estudos e traduções básicos sobre a tradução de cinema e televisão]. Hangzhou: Zhejiang University Press.

Duarte, M. S. A. (2006). *As expressões idiomáticas na língua e no discurso, um olhar sobre as crónicas de Miguel Esteves Cardoso*. Tese de Mestrado. Universidade do Porto. Acedido em 25 de novembro de 2020, em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14674/2/DissertaoSusanaDuarte000075170.pdf>.

Fang, M. (2004). *Yixuecidian 译学词典* [O dicionário dos estudos de tradução]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Feng, E. (1998). *Yongzheng zhuan 雍正传* [Biografia de Yongzheng]. Beijing: People's Publishing House.

Feng, Q. (2010). *Shiyong fanyi jiaocheng 实用翻译教程* [O tutorial de tradução prático]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Fernández, F., & Evans, J. (2018). *The Routledge handbook of translation and politics*. London: Routledge.

Fodor, I. (1976). *Film dubbing: Phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Buske.

## BIBLIOGRAFIA

Fong, G. C. F., & Au, K. K. L. (2009). *Dubbing and subtitling in a world context*. Hong Kong: Chinese University Press.

Gambier, Y., & Gottlieb, H. (2001). *(Multi) media translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Gambier, Y. (2003). Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, 9(2), 171-189.

Gao, B. (2010). Cong deguo gongneng lilun kan yingshi zimu fanyi de yuanze he celüe 从德国功能理论看影视字幕翻译的原则和策略 [Revisão das regras e estratégias de tradução audiovisual das legendas sob a teoria funcionalista de tradução alemã]. *Journal of Jiangsu University of Science and Technology (Social Science Edition)*, 3(9), 87-90.

Gao, H. (2008). *Bayidianyingzhipianchang zhanzhengpian yanjiu* 八一电影制片厂战争片研究 [A investigação dos filmes militares de August First Film Studio]. Tese de Mestrado. Hunan University, Changsha.

Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for the DVD Industry. In J. Díaz-Cintas, & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation* (pp. 21-35). London: Palgrave Macmillan.

Gottlieb, H. (1992). *Subtitling – a new university discipline*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Gottlieb, H. (2001). *Anglicisms and TV subtitles in an Anglified world*. John Benjamins Publishing Company.

Gottlieb, H. (2001). Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark. Acedido em 28 de novembro de 2020, em: [http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb\\_2001c.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf).

Gottlieb, H. (2005). Subtitling. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 244-248). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Guardini, P. (1998). Decision – making in subtitling. *Perspectives*, 6(1), 91-112.

## BIBLIOGRAFIA

Guerra, A. F. (2012). Translating culture: problems, strategies and practical realities. *Sic, Art and Subversion*, 1(3), 1-27.

Gutt, E. A. (2004). *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Hatim, B., & Mason, I. (2000). *Politeness in Screen Translating*. London and New York: Routledge.

Hua, H. B. (2017). *Concubinage and servitude in late imperial china*. Lanham: Lexington Books.

Huanqiu. (2012). *Leshi wang zhenhuan zhuan shangxian sanshibatian chuangshiyi liuliangjilu* 乐视网甄嬛传上线三十八天创十亿流量记录 [Recorde de visualização de um bilhão em trinta e oito dias depois de estar disponível em LETV]. Acedido em 25 de novembro de 2020, em: <https://tech.huanqiu.com/article/9CaKrnJvgd9>.

IEMMYS. (2013). 41st International Emmy Awards Nominees Announced. Acedido em 30 de agosto de 2020, em: <https://www.iemmys.tv/2013/10/>.

Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the media: A handbook of an art*. Stockholm: Transedit.

Ivarsson, J., & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: Transedit.

Kan, F. (2014). *Duomotai huayufenxi shijiaoxiade dianyingzimufanyi* 多模态话语分析视角下的电影字幕翻译 [A tradução para legendagem na perspectiva de discurso multimodal]. Tese de Mestrado. Qiqihar University, Qiqihar.

Kang, L. (2007). Zhongxifang yingshi fanyi lilun yanjiu fazhan yu xianzhuang bijiao 中西方影视翻译研究发展与现状比较 [O desenvolvimento dos estudos teóricos e a comparação da situação atual sobre a tradução audiovisual entre a China e o Ocidente]. *Science Educator Journal*, 10(39), 81-86.

Karamitroglou, F. (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translational Journal*, 2(2). Acedido em 26 de novembro de 2020, em:

## BIBLIOGRAFIA

[http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou\\_fotiosa\\_proposed\\_set\\_of\\_subtitling\\_standards\\_in\\_europe.pdf](http://www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf).

Karamitroglou, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice Between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi.

Laine, T. (2005). Family Matters in Eat Drink Man Woman: Food Envy, Family Longing, or Intercultural Knowledge through the Senses. In P. Pisters, & W. Staat (Eds.), *Shooting the Family: Translational Media and Intercultural Values* (pp. 103-114). Amsterdam: Amsterdam University Press. Acedido em 28 de novembro de 2020, em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt46n0d7.9.pdf?refreqid=excelsior%3A97cb8d13e1ddd7fce9a14fbc9b840746>.

Lan, G. (2011). *Lidaishigexuanduxia 历代诗歌选读下* [Segunda Parte da Seleção dos Poemas Antigos Chineses]. Guangzhou: Sun Yat-sen University Press.

Lanović, N., & Varga, D. (2015). Conceito de *mar* na fraseologia portuguesa: a Metáfora de viagem marítima. *Hrčak*, 60(1), 3-37. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: <https://hrcak.srce.hr/file/248215>.

Li, H. (2012). *Zhongguoyizhidianyingde fazhanlicheng 中国译制电影的发展历程* [O desenvolvimento dos filmes dobrados na China]. Tese de Mestrado. Southwest University, Chongqing.

Li, X., & Liu, M. (2017). Qianxi Yongzheng de gongyuguo 浅析雍正的功与过 [Análise breve das realizações positivas e negativas]. *Industrial & Science Tribune*, 16(2), 119-120.

Li, Y. (2001). Zimu fanyi de celüe 字幕翻译的策略 [As estratégias de tradução para legendagem]. *Chinese Translators Journal*, 22(4), 38-40.

Linde, Z. D., & Kay, N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Luo, L. (2013). *Ni meikandong de hougong Zhenhuanzhuan 你没看懂的后宫甄嬛传* [As Imperatrizes no Palácio que não entendeste]. Nova Taipé: Humanbooks.

## BIBLIOGRAFIA

Luo, X. (1982). *Woguo zicheng tixi de fanyi lilun* 我国自成体系的翻译理论 [A teoria sistemática de tradução doméstica da China]. Beijing: Commercial Press.

Luyken, G. M. (1991). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.

Ma, Z. (1997). Lun yingshi fanyi de jiben yuanze 论影视翻译的基本原则 [Os princípios básicos da tradução de cinema e televisão]. *Modern Communication Journal of Beijing Broadcasting Institute*, 5(20), 81-84.

Ma, Z. (2005). *Yingshi yizhi gailun* 影视译制概论 [A introdução à tradução audiovisual]. Beijing: Communication University of China press.

Ma, Z., & Yang, H. (2010). *Dangdai zhongguo yizhi* 当代中国译制 [A tradução audiovisual na China contemporânea]. Beijing: Communication University of China press.

Malmkjær, K. (2018). *The Routledge handbook of translation studies and linguistics*. Abingdon: Routledge. Acedido em 28 de novembro de 2020, em: [https://salahlibrary.files.wordpress.com/2018/07/the\\_routledge\\_handbook\\_of\\_translation.pdf](https://salahlibrary.files.wordpress.com/2018/07/the_routledge_handbook_of_translation.pdf).

Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Les Presses de l'Université de Montréal*, 33(3), 355-367. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: [https://pdfs.semanticscholar.org/e453/3b326558fe0fcc456484ff1f3f0efdf678ef.pdf?\\_ga=2.123017474.849104172.1606343974-1246621699.1606343974](https://pdfs.semanticscholar.org/e453/3b326558fe0fcc456484ff1f3f0efdf678ef.pdf?_ga=2.123017474.849104172.1606343974-1246621699.1606343974).

Mote, F. W. (1999). *Imperial China 900-1800*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound Problems in Subtitling. *Perspectives*, 1(2), 207-241.

Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.

Nida, E. A., & Taber, C. R. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill Publishers.

## BIBLIOGRAFIA

Nida, E. A., & De Waard, J. (1986). *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translation*. Nashville: Thomas Nelson Inc.

Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity: Functional approaches explained*. London: Routledge.

Oshima, A., & Hogue, A. (2000). *Writing Academic English*. Young Publishing House.

Peng et al. (1986). *Quantangshi xia 全唐诗下* [Segunda Parte dos Poemas da Dinastia Tang]. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.

Piao, Z. (2007). *Yingshi zuopin fanyi yanjiu 影视作品翻译研究* [A investigação de obras audiovisuais traduzidas]. Shanghai: Shanghai International Studies University.

Pu, J. (1252). *Wudenghuiyuan juanshiqi sansheng jichangchanshi 五灯会元卷十七三圣继昌禅师* [História do Budismo Zen na Dinastia Song – Volume Dezassete – Mestre Zen Sansheng Jichang]. Acedido em 30 de agosto de 2020, em: <http://www.guoxuedashi.com/diangu/39362f/>.

Pu, S., Giles, H. A., & Cass, V. B. (2017). *Strange tales from a Chinese studio: eerie and fantastic Chinese stories of the supernatural*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Qian, S. (2000). Yingshi fanyi – yuandi zhong yulaiyu zhongyao de lingyu 影视翻译 – 园地中愈来愈重要的领域 [Tradução de cinema e televisão – um domínio cada vez mais importante na Tradução]. *Chinese Translators Journal*, 1(15), 61-65.

Reiss, K., & Vermeer, H. J. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London and New York: Routledge. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: [http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/fetch/139448655/Katharina%20Reiss%20C%20Hans%20J%20Vermeer%20-%20Towards%20a%20General%20Theory%20of%20Translational%20Action\\_%20Skopos%20Theor.pdf](http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/fetch/139448655/Katharina%20Reiss%20C%20Hans%20J%20Vermeer%20-%20Towards%20a%20General%20Theory%20of%20Translational%20Action_%20Skopos%20Theor.pdf).

Sharif, F. D., & Sohrabi, A. (2015). To What Extent the Strategies that Gottlieb Offered in his Subtitling Typology Are Applicable into the Persian-to-English Subtitling. *ELT Voices* –

## BIBLIOGRAFIA

*International Journal for Teachers of English*, 5(3), 73-87. Acedido em 27 de novembro de 2020, em: [http://eltvoices.in/Volume5/Issue\\_3/EVI\\_53\\_8.pdf](http://eltvoices.in/Volume5/Issue_3/EVI_53_8.pdf).

Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Shuttleworth, M., & Cowie, M. (2004). *Dictionary of Translation Studies*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Sina. (2019). *Zhenhuanzhuan xiangguanyingshizuopin paihangbang, xiangbudao zhebu paidiyi 甄嬛传相关影视作品排行榜, 想不到这部排第一* [A lista de classificação de outros produtos audiovisuais de As Imperatrizes no Palácio, este está no primeiro lugar?]. Acedido em 30 de agosto de 2020, em: [https://k.sina.cn/article\\_1939551341\\_739b346d001001kv8.html](https://k.sina.cn/article_1939551341_739b346d001001kv8.html).

Soares, L. P. O. (2015). *O Habitat Faz o Monge*. Tese de Mestrado. IADE – Creative University, Lisboa. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: [https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11175/1/Tese\\_O%20Habitat%20Faz%20O%20Monge.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/11175/1/Tese_O%20Habitat%20Faz%20O%20Monge.pdf).

Tan, Z. (2017). *Zengguofan jiashu 曾国藩家书* [As cartas para casa de Zeng Guofan]. Beijing: Zhonghua Book Company.

Tang, G. (Ed.). (1965). *Quansongci 全宋词* [Poemas da Dinastia Song]. Shanghai: Shanghai Printing Group.

Tao, W. (1996). *Songshi jinghua 宋诗精华* [Os poemas essenciais da Dinastia Song]. Guilin: Guangxi Normal University Press.

Titford, C. (1982). Subtitling: Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113-116.

Vermeer, H. (2004). *Skopos and Commission in Translational Action*. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader 2<sup>nd</sup> ed.* (pp. 221-232). London and New York: Routledge.

Wang, H. (2011). *Chuanmei fanyi gailun 传媒翻译概论* [A introdução à tradução e comunicação]. Guangzhou: Jinan University Publishing House.

## BIBLIOGRAFIA

- Wang, L. (2000). Ershishiji wuweiyeshi yanjiushuping 二十世纪吴伟业诗研究述评 [Análise dos poemas de Wu Weiye no Século XX]. *Social Science Front*, 4(19), 128-135.
- Wei, Y. H., & Du, Y. Y. (2019). 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. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, 7(2), 62-65. Acedido em 25 de novembro de 2020, em: [https://www.researchgate.net/publication/334530773\\_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/fulltext/5d300a2492851cf4408cf8e6/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.pdf](https://www.researchgate.net/publication/334530773_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/fulltext/5d300a2492851cf4408cf8e6/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.pdf).
- Xie, X. (2018). *Zhoudunyi Ailianshuo shangxi 周敦颐爱莲说赏析* [Análise da prosa “Ode à Flor de Lótus” de Zhou Dunyi]. Acedido em 30 de agosto de 2020, em: [https://www.edb.gov.hk/attachment/tc/curriculum-development/kla/chi-edu/resources/secondary-edu/lang/CT14\\_2\\_2018.pdf](https://www.edb.gov.hk/attachment/tc/curriculum-development/kla/chi-edu/resources/secondary-edu/lang/CT14_2_2018.pdf).
- Xu, S. (121). *Shuowenjiezi juansi shibu 说文解字卷四十部* [Antigo Dicionário Chinês – Quarto Volume – Capítulo Dez]. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=27676>.
- Yang, Y. (2006). Dianying zimu fanyi shuping 电影字幕翻译述评 [A revisão sobre a tradução para legendagem de cinema]. *Journal of Southwest Jiaotong University*, 7(4), 93-97.
- Yang, Y. (2020). *Ruguo gugonghuishuohua 如果故宫会说话* [Se a Cidade Proibida soubesse falar]. Beijing: Social Sciences Academic Press (China).
- Yu, L. (2009). Cong duoyuan jiaodu kan dianying zimu 从多元角度看电影字幕 [A tradução para as obras de cinema de vários ângulos]. *Movie Literature Journal*, 15(77), 160-161.

## BIBLIOGRAFIA

- Yuan, H. (1991). *Lunheng quanyi 论衡全译* [A tradução do livro Lunheng]. Guiyang: Guizhou People Press.
- Zhang, B. (2001). *Zhongguo chengyu gushi xiace 中国成语故事下册* [Segunda parte de histórias dos provérbios chineses]. Hefei: Anhui Children's Publishing House.
- Zhang, C. (1998). Yingshifanyichutan 影视翻译初探 [Um estudo experimental sobre a tradução audiovisual]. *Chinese Translators Journal*, 2(15), 50-53.
- Zhang, C. (2004). The Translating of Screenplays in the Mainland of China. *Meta*, 49(1), 182-192. Acedido em 26 de novembro de 2020, em: [https://pdfs.semanticscholar.org/0021/d5f160ae0898e69802179dc05e6aaac23dc1.pdf?\\_ga=2.65901991.849104172.1606343974-1246621699.1606343974](https://pdfs.semanticscholar.org/0021/d5f160ae0898e69802179dc05e6aaac23dc1.pdf?_ga=2.65901991.849104172.1606343974-1246621699.1606343974).
- Zhang, Y. (2015). *Wenxue lilun de shijian shiyu 文学理论的实践视阈* [A perspectiva e a prática da teoria literária]. Yunnan: Yunnan University Press.
- Zhao, C. (2002). Lun yizhipian zhong de sidui zhuyao maodun 论译制片中的四对主要矛盾 [Quatro pares de contradições de tradução dos produtos audiovisuais traduzidos]. *Chinese Translators Journal*, 23(4), 49-51.
- Zhao, E. (1977). *Qingshigao disanshice 清史稿第三十册* [O trigésimo volume do rascunho da história da Dinastia Qing]. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhao, E. (1986). *Qingshigao disanshice juaneryisizhijuanerersi 清史稿第三十册卷二一四至卷二二四* [Rascunho da história da Dinastia Qing – Trigésimo Volume – Capítulo Duzentos e Catorze a Capítulo Duzentos e Vinte e Quatro]. Beijing: Zhonghua Book Company.
- Zhong, W., & Zhong, Y. (1999). Deguode gongnengfanyililun 德国的功能翻译理论 [A teoria funcionalista de Alemanha]. *Chinese Translators Journal*, 3(14), 47-49.
- Zhou, L. (2005). *Baofengzhouyu 暴风骤雨* [Uma tempestade furiosa]. Beijing: People's Literature Publishing House.

## ANEXO I

Membros do Elenco		
Principais		
Nome Chinês	Actor/Atriz	Papel
Zhēn Huán 甄嬛	Sun Li 孙丽	Nobre Consorte Xī 熹, personagem principal
Yōngzhèng 雍正	Chen Jianbin 陈建斌	Imperador Yongzheng
Ulanara Yíxiū 乌拉那拉宜 修	Ada Choi 蔡少芬	Imperatriz
Yǔn Lǐ 允礼	Li Dongxue 李东学	Marquês Guo
Shěn Méizhuāng 沈眉庄	Lan Xi 斓曦	Consorte Huì 惠, melhor amiga de Zhen Huan
Ān Língróng 安陵容	Tao Xinran 陶昕然	Consorte Lí 鹂
Nián Shìlán 年世兰	Jiang Xin 蒋欣	Consorte Huá 华, a consorte mais poderosa
Harém Imperial de Yongzheng		
Nome Chinês	Actor/Atriz	Papel
Lǐshì 李氏	Zhang Yameng 张雅萌	Consorte Qí 齐
Féng Ruòzhāo 冯若昭	Yang Fanghan 杨钊涵	Nobre Consorte Jìng 敬
Cáo Qínmò 曹琴默	Chen Sisi 陈思斯	Concubina Xiāng 襄
Lǚ Yíngfēng 吕盈风	Wan Meixi 万美汐	Concubina Xīn 欣

Yè Lányī 叶澜依	Rayza 热依扎	Concubina Níng 宁
Qí Yuèbīn 齐月宾	Li Yijuan 李宜娟	Nobre Consorte Duān 端
Fùchá Yíxīn 富察仪欣	Zhao Qin 赵秦	Senhora Nobre Fùchá 富察
Guāěrjiā Wényuān 瓜尔佳 文鸳	Tang Yixin 唐艺昕	Senhora Nobre Qí 祺
Fāng Chúnyì 方淳意	Tan Songyun 谭松韵	Senhora Nobre Chún 淳
Fèi Yúnyān 费云烟	Li Jiaxuan 李佳璇	Concubina Lì 丽
Cǎipín 采蘋	Mao Xiaotong 毛晓彤	Senhora Nobre Yīng 瑛
Xià Dōngchūn 夏冬春	Liu Ying 刘颖	Primeira Auxiliar Xià 夏
Wǔ Yùnróng 武蕴荣	He Ya'nan 何亚男	Primeira Auxiliar Kāng 康
Xú Yànyí 徐燕宜	Guo Xuan 郭萱	Concubina Zhēn 贞
Yú Yīng'er 余莺儿	Cui Manli 崔漫莉	Segunda Auxiliar Yú 余
<b>Família Imperial</b>		
Nome Chinês	Actor/Atriz	Papel
Wūyǎ Chéngbì 乌雅成璧	Leanne Liu 刘雪华	Imperatriz Viúva
Mèng Jìngxián 孟静娴	Yang Qi 杨淇	Esposa secundária do marquês Guo
Ruǎn Yānrán 阮嫣然	Liu Yan 刘岩	Consorte Viúva Shū 舒, mãe biológica do marquês Guo
Hóngshí 弘时	Wu Lipeng 邬立朋	Terceiro príncipe
Hónglì 弘历	Wang Wenjie 王文杰	Quarto príncipe

Yǔn É 允祿	Tian Xiping 田西平	Marquês Dūn 敦
Yǔn Xǐ 允禧	Kang Fuzhen 康福震	Marquês Shèn 慎
Zhēn Yùráo 甄玉娆	Xu Lu 徐璐	Irmã mais nova de Zhen Huan
<b>Funcionários da Burocracia Imperial</b>		
Nome Chinês	Actor/Actriz	Papel
Sū Péishèng 苏培盛	Li Tianzhu 李天柱	Eunuco Sū 苏, empregado do imperador
Wēn Shíchū 温实初	Zhang Xiaolong 张晓龙	Médico imperial Wēn 温
Huànbì 浣碧	Lan Yingying 蓝盈莹	Empregada de Zhen Huan
Liúzhū 流朱	Zhan Jingyi 战菁一	Empregada de Zhen Huan
Cuī Jǐnxī 崔槿汐	Sun Qian 孙茜	Madame e chefe das empregadas de Zhen Huan
Xiǎoyǔnzi 小允子	Luo Kang 罗康	Eunuco Yǔn 允, empregado de Zhen Huan
Fāngruò 芳若	Yang Jing 杨静	Madame e empregada da imperatriz viúva
Qiáo Sòngzhī 乔颂芝	Liu Yitong 刘钺彤	Empregada da consorte Hua
Zhōu Níngǎi 周宁海	Wang Yiming 王一鸣	Eunuco Zhōu 周, empregado da consorte Hua
Jiǎnqiū 剪秋	Yang Kaichun 杨凯淳	Empregada da imperatriz
Jiāng Fúhǎi 江福海	Liu Yang 刘洋	Eunuco Jiāng 江, empregado da imperatriz

## ANEXOS

Bǎojiān 宝鹃	Liang Yixin 梁艺馨	Empregada da consorte Lí 丽
Zhēn Yuǎndào 甄远道	Shen Baoping 沈保平	Diretor do Grande Tribunal da Revisão, pai de Zhen Huan
Lóngkēduō 隆科多	Zhang Yi 张毅	General
Nián Gēngyáo 年羹尧	Sun Ning 孙宁	General
Zhāng Tíngyù 张廷玉	Wang Biao 王彪	Secretário militar
Xià Yì 夏刈	Sun Boyang 孙渤洋	Líder do Serviço de Remoção Cigarra, assassino secreto exclusivo do imperador
Kāng Lùhǎi 康禄海	Zhao Hailong 赵海龙	Eunuco Kāng 康
Huáng Guīquán 黄规全	Du Xiang 杜相	Eunuco Huáng 黄, chefe do Departamento das Casas Imperiais

## ANEXO II

Títulos das Concubinas no Harém Imperial (por ordem descendente)	
Em Chinês	Em Português
huáng hòu 皇后	Imperatriz
huáng guìfēi 皇贵妃	Nobre Consorte Imperial
guìfēi 贵妃	Nobre Consorte
fēi 妃	Consorte
pín 嫔	Concubina
guìrén 贵人	Senhora Nobre
chángzài 常在	Primeira Auxiliar
dāyìng 答应	Segunda Auxiliar