



## Entre traições calculadas e liberdades criativas: a legendagem de *Tropa de Elite 2* na China nas plataformas Youku e Bilibili

Between calculated betrayals and creative freedoms: The subtitling of *Elite Squad 2* in China on Youku and Bilibili

Ting Huang

Universidade de Comunicação da China  
Pequim, China

tinghuangdora@hotmail.com 

<https://orcid.org/0000-0003-0936-5033> 

**Resumo:** Este artigo investiga comparativamente as legendas chinesas do filme *Tropa de Elite 2* (精英部队 2) nas plataformas Youku e Bilibili, com foco nas implicações culturais, políticas e linguísticas da tradução audiovisual em contextos diferenciados de mediação. Partindo de uma perspectiva crítica fundamentada nos modelos de análise de Pedersen (2011) e Gambier (2019), a pesquisa analisa um corpus bilíngue construído a partir das duas versões disponíveis do filme: uma tradução indireta via inglês, extraída da versão disponibilizada na Youku (lançada em 2012) e uma tradução direta a partir do português, encontrada na Bilibili (lançada em 2022). A análise identificou padrões distintos de omissão, generalização e domesticação de expressões culturais, palavrões e estruturas pragmáticas, revelando o impacto das práticas de censura institucional e da lógica algorítmica de plataformas. Os resultados mostram que, enquanto a versão da Youku tende a suavizar ou apagar traços de oralidade e identidade cultural, a versão da Bilibili demonstra maior expressividade e liberdade criativa, especialmente em virtude de seu público jovem e engajado. O estudo contribui para a compreensão da tradução audiovisual como forma de mediação discursiva altamente situada, marcada por múltiplas camadas de normatividade e agência sociotécnica na era do *streaming* global.

**Palavras-chave:** tradução audiovisual; censura; *Tropa de Elite 2*; cinema brasileiro na China; legendagem.

**Abstract:** This article presents a comparative analysis of the Chinese subtitles of *Tropa de Elite 2* (*Elite Squad 2*), as released on the platforms Youku and Bilibili, focusing on the cultural, political, and linguistic implications of audiovisual translation in distinct mediation environments. Drawing on the analytical models of Pedersen (2011) and Gambier (2019), the study examines a bilingual corpus



comprising two versions of the film: an indirect translation via English (Youku, 2012) and a direct translation from Portuguese (Bilibili, 2022). The analysis identifies recurring patterns of omission, generalization, and domestication of extralinguistic cultural references, swear words, and pragmatically marked expressions, revealing the impact of institutional censorship practices and platform-specific logic. Results indicate that while the Youku version tends to soften or erase oral and cultural features of the original, the Bilibili version shows greater expressive freedom and creativity, particularly due to its younger, more participatory user base. This study contributes to our understanding of audiovisual translation as a context-sensitive act of discursive mediation, shaped by intersecting layers of ideological, institutional, and algorithmic constraints in the global streaming era.

**Keywords:** audiovisual translation; censorship; *Elite Squad 2*; Brazilian films in China; subtitling.

## I. Introdução

Nas últimas décadas, a tradução audiovisual (TAV) na China tem passado por um processo significativo de transformação, marcado pela transição de um modelo centralizado e estatal para um ecossistema mais fragmentado, digital e sensível à diversidade linguística e cultural dos públicos. A emergência de plataformas de *streaming* como Youku e Bilibili ampliou as possibilidades de circulação de conteúdos estrangeiros e introduziu novos paradigmas de mediação cultural, nos quais a legendagem ganha centralidade como instância estratégica de negociação. Nesse contexto, as práticas de tradução passam a refletir não apenas exigências institucionais de censura, mas também pressões mercadológicas, expectativas algorítmicas e formas participativas de recepção.

A recente pesquisa de Li (2024) aprofunda esse cenário ao demonstrar que a China, outrora dominada pela dublagem, transformou-se num espaço majoritariamente favorável à legendagem, sobretudo entre os jovens. Segundo a autora, a resistência à dublagem decorre da artificialidade das vozes e da perda de autenticidade semântica, reforçando a valorização de traduções mais transparentes e próximas da linguagem original. Nesse novo regime de mediação, as legendas não apenas traduzem, mas reconfiguram sentidos — e o tradutor assume o papel de curador cultural, lidando com zonas de conflito entre o original e os parâmetros locais de aceitabilidade.

Neste contexto, o presente estudo objetiva analisar comparativamente duas versões chinesas do filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro* (2010, doravante referido como *Tropa de Elite 2*), um dos raros títulos brasileiros disponíveis nas plataformas digitais chinesas tanto em versão dublada quanto legendada. A versão da plataforma Youku, lançada em 2012, foi produzida sob rígidas diretrizes de censura estatal e apresenta uma tradução indireta mediada pelo inglês. Já a versão da Bilibili, lançada em 2022, resulta de uma tradução direta do português, com maior liberdade estilística e pragmática, voltada a uma audiência jovem, participativa e digitalmente engajada.

O problema que orienta esta pesquisa é: como diferentes estratégias de legendagem refletem regimes distintos de mediação audiovisual e respondem a lógicas institucionais e culturais específicas na China contemporânea? Para respondê-lo, propõe-se uma análise textual comparativa que considera as condições de produção e circulação das duas versões, com foco em quatro categorias principais: pronomes, expressões culturais, apelidos e palavrões.



A contribuição deste estudo consiste em evidenciar como a TAV, longe de ser um processo neutro ou exclusivamente técnico, se articula como campo de disputa discursiva, moldado por fatores institucionais, estéticos e socioculturais. Ao focar um caso específico — *Tropa de Elite 2* — no contexto das plataformas chinesas, este artigo busca lançar luz sobre as transformações recentes no campo da tradução audiovisual, bem como sobre os desafios da circulação cultural entre Brasil e China na era do *streaming*.

## 2. Tradução audiovisual como mediação regulada: políticas de importação e censura na China

À época do lançamento de *Tropa de Elite 2* (精英部队 2: 大敌当前, lançado na China em 2011), o setor audiovisual chinês era supervisionado pela Administração Estatal de Rádio, Cinema e Televisão (sigla em inglês SARFT), órgão responsável por implementar as diretrizes ideológicas e políticas do governo chinês no campo da mídia. Essa estrutura foi posteriormente reorganizada, sendo substituída pela atual Administração Nacional de Rádio e Televisão (国家广播电视总局), que mantém um rígido controle sobre a importação e circulação de obras estrangeiras no país. Esse controle se expressa, entre outros mecanismos, por meio de um sistema de cotas para filmes estrangeiros exibidos comercialmente: inicialmente limitado a 10 títulos por ano, o número foi ampliado para 20 com a entrada da China na Organização Mundial do Comércio em 2001 e, posteriormente, para 34 a partir de 2012, conforme novos acordos comerciais (Jin, 2023).

Conforme demonstram Chen e Huang (2018), a política de importação de filmes na China passou por um processo de transformação fundamental desde a década de 1980, caracterizado por uma transição de um modelo fortemente ideológico e propagandístico para um modelo orientado pelo mercado. Até meados dos anos 1990, a escolha dos títulos estrangeiros era marcada por um viés temático: predominavam filmes que retratavam a decadência das classes dominantes, a opressão das massas e os conflitos sociais do Ocidente, reforçando valores alinhados à ideologia oficial chinesa da época. A partir da entrada da *major film studios* de Hollywood no mercado chinês em 1994, e com a adoção do sistema de “quota sharing”, observa-se uma inflexão no modelo de seleção, em que o potencial de bilheteria e o apelo comercial passam a exercer papel central na aprovação de títulos estrangeiros. Essa mudança reflete um redirecionamento gradual da política de importação de filmes, do campo da diplomacia cultural e ideológica para a lógica econômica da indústria cinematográfica nacional.

Nesse contexto de controle estatal rigoroso sobre a circulação internacional de conteúdos midiáticos, a prática tradutória não ocorre em um vácuo neutro. Ao contrário, a tradução de obras audiovisuais estrangeiras está inserida em um regime normativo e simbólico que opera como filtro ideológico e cultural, no sentido descrito por André Lefevere (1992), ao destacar o papel da tradução como instrumento de “reframing” de discursos conforme os valores, normas e pressões institucionais da cultura receptora. A mediação tradutória, nesse caso, não se limita à transferência linguística, mas envolve a reescritura de textos sob a influência de instâncias de patronagem — como governos, censores ou plataformas — que definem o que pode ou não circular.

É nesse ponto que a análise da tradução — especialmente da legendagem — se revela fundamental para compreender como discursos estrangeiros são adaptados, transformados ou



silenciados ao serem integrados ao ecossistema midiático chinês. Como argumenta Delabastita (1989), a tradução de filmes constitui uma forma de comunicação de massa que revela “dinâmicas culturais” em ação. Cada escolha tradutória não apenas transmite significado, mas também molda percepções, regulando o acesso do público a narrativas estrangeiras conforme os códigos sociais e estéticos locais (Delabastita, 1989). Assim, legendas e dublagens tornam-se instrumentos de adaptação cultural, refletindo as normas, os tabus e os valores da cultura de chegada.

Essa lógica de mediação adquire contornos particularmente visíveis no contexto chinês, no qual a censura institucional exerce influência determinante. A censura, como observa Gambier (2019) pode ir além da supressão formal de conteúdos inaceitáveis e se manifestar em normas implícitas de ordem ideológica, cultural ou econômica. Para além da censura explícita — imposta por agências estatais e normativas oficiais, operam também mecanismos difusos de autocensura. A ambiguidade das normas oficiais de censura na China resulta em práticas complexas de autocensura por parte de tradutores, legendadores e produtores audiovisuais. Como observa Wang (2019), os critérios legais vigentes — tais como o *Regulamento da Administração Cinematográfica* e a *Lei de Promoção da Indústria Cinematográfica* — são marcados por um caráter genérico e de difícil quantificação, conferindo ampla discricionariedade aos órgãos censores e criando uma atmosfera de incerteza normativa. Essa “opacidade regulatória” funciona, segundo o autor, como um dispositivo disciplinar foucaultiano, em que a consciência da vigilância transforma os agentes culturais em “observadores de si mesmos” (Wang, 2019, p. 58). Assim, a autocensura não apenas antecipa possíveis vetos estatais, mas molda todo o processo criativo, resultando em cortes, reescritas e adaptações que buscam evitar o conflito com zonas interpretativas sensíveis do Estado.

Nesse contexto, a tradução audiovisual deixa de ser apenas uma operação linguística e passa a integrar uma ecologia de controle simbólico, em que legendas e dublagens são moldadas preventivamente segundo uma sensibilidade difusa aos “limites do dizível”. A autocensura, nesse sentido, não é apenas reativa, mas proativa, constituindo-se como parte estrutural da produção e circulação de conteúdo no ambiente midiático chinês. Tradutores e distribuidores, conscientes dessas pressões ou temerosos de sanções, tendem a realizar ajustes estratégicos — verdadeiras “traições calculadas” — com o objetivo de assegurar a aceitabilidade pública e institucional das obras traduzidas (Wang, 2019).

Tais dinâmicas estão particularmente perceptíveis nas legendas chinesas de filmes estrangeiros, frequentemente marcadas por omissões, neutralizações e eufemismos. Scandura (2004) aponta que a censura pode se manifestar tanto pela exclusão direta de palavras, nudez e violência gráfica, quanto por formas sutis de “suavização” discursiva, visando adaptar conteúdos sensíveis a públicos familiares e normas moralistas. No caso de *Tropa de Elite 2*, cujo enredo aborda a violência urbana, a corrupção institucional e a brutalidade policial em favelas do Rio de Janeiro, era previsível que a obra enfrentasse intenso escrutínio por parte dos censores chineses. De fato, a versão exibida nas salas de cinema locais foi reduzida em aproximadamente 20 minutos, passando de 115 para 95 minutos<sup>1</sup>. Esse encurtamento evidencia a remoção de cenas consideradas inadequadas segundo os padrões chineses de exibição — como imagens de tortura, mortes explícitas ou linguagem obscena.

---

<sup>1</sup> Informações extraídas da página do filme *Tropa de Elite 2* no portal chinês Douban: <https://movie.douban.com/subject/4304402/>. Acesso em 31 de julho de 2025.

Apesar dos cortes, a estrutura narrativa básica foi preservada, embora com evidente atenuação da crítica institucional originalmente proposta.

Como destaca Díaz-Cintas (2012), o poder que o cinema exerce sobre as audiências tem sido historicamente reconhecido por governos dos mais variados espectros políticos, que buscam controlá-lo por meio de legislações específicas voltadas tanto para produções originais quanto para conteúdos importados. Nesse contexto, a tradução audiovisual não opera em um plano puramente linguístico, mas insere-se plenamente na esfera das políticas culturais, sujeita a lógicas normativas que refletem os interesses ideológicos do Estado. Tradutores não apenas transmitem significados, mas negociam sentidos, calibrando as mensagens fílmicas às sensibilidades do público e às exigências regulatórias. Portanto, a tradução audiovisual na China contemporânea — assim como em outros contextos marcados por regimes de controle midiático — deve ser entendida como uma prática condicionada, regulada e estratégica, um espaço onde linguagem, ideologia e mídia convergem para moldar o que pode (ou não) ser dito, visto e compreendido (Billiani, 2007).

### 3. Tradução audiovisual no mercado digital chinês: entre algoritmos e autonomia

Se, por um lado, o circuito cinematográfico tradicional permanece rigidamente submetido à vigilância estatal e aos limites das cotas de importação, por outro, o universo das plataformas digitais vem instaurando uma nova ecologia midiática. Nesse novo ecossistema, marcado por dinâmicas mais fluidas e fragmentadas, as práticas de tradução audiovisual deixam de responder exclusivamente às diretrizes institucionais e passam a ser influenciadas também por algoritmos de recomendação, perfis diferenciados de audiência e formas de consumo interativo. É nesse cenário que se torna relevante discutir o papel desempenhado por plataformas como Youku e Bilibili na difusão de filmes estrangeiros legendados no mercado chinês contemporâneo.

A crescente popularização das plataformas de vídeo sob demanda na China, como Youku, Bilibili, iQIYI e Tencent Video, transformou profundamente o ecossistema de circulação e tradução de conteúdos audiovisuais estrangeiros. Como observam Yu e Li (2021, p. 70, tradução nossa):

[...] Desde sua consolidação em 2010, o setor chinês de *streaming* de vídeo de longa duração tem se desenvolvido rapidamente, com plataformas líderes como iQIYI e Tencent Video se destacando. Ambas superaram a marca de cem milhões de assinantes obtiveram conquistas notáveis tanto na oferta de conteúdo quanto na produção original.

Ao contrário do sistema rígido de cotas que regula a exibição cinematográfica tradicional, as plataformas digitais operam sob um regime mais flexível, em que a censura é descentralizada e delegada às próprias empresas (Jin, 2023). Conforme observa Jin (2023, p. 34), as plataformas de vídeo online podem exibir filmes estrangeiros “sem serem restringidas pelo sistema de cotas, sendo a censura dos filmes responsabilidade das próprias plataformas.” Ainda que sujeitas às diretrizes normativas do governo, essas plataformas aplicam suas próprias formas de vigilância, ajustando os conteúdos conforme a percepção de risco e aceitabilidade para seus usuários.

A isso se soma o papel dos algoritmos de recomendação, que personalizam o conteúdo entregue a cada usuário com base em perfis comportamentais e históricos de visualização. Essa estrutura algorítmica influencia tanto a seleção de obras quanto, indiretamente, a forma como certas escolhas tradutórias são valorizadas pelas plataformas. Como analisa Fan (2023), o algoritmo da



Netflix atua discursivamente ao posicionar o espectador como consumidor ativo, oferecendo-lhe conteúdos moldados por suas preferências anteriores. Embora seu estudo tenha como foco a Netflix, os mecanismos descritos são semelhantes aos adotados por plataformas chinesas de *streaming*, como Youku e Bilibili, que também utilizam sistemas de recomendação baseados em aprendizado de máquina e engajamento do usuário.

Nesse contexto, ainda que não se possa afirmar a existência de um padrão normativo imposto aos tradutores, observa-se uma tendência geral à valorização de traduções com alta fluidez e clareza, que facilitem o consumo rápido e contínuo de conteúdos. Esse fenômeno é particularmente acentuado no caso da plataforma Bilibili, que se consolidou como um espaço de mediação cultural altamente dinâmico. Criado originalmente como um site chinês de compartilhamento de vídeos focado em cultura ACG (anime, comics e games), o Bilibili passou, a partir de meados da década de 2010, por um processo de reestruturação estratégica voltada à ampliação de sua base de usuários. Segundo Li e Li (2022), a plataforma expandiu sua cobertura temática com a introdução de categorias como documentário (2016), mídia tradicional (2017) e conhecimento (2020), combinando “cultura minoritária com cultura popular” e promovendo “o intercâmbio entre diferentes formas de comunicação audiovisual”, o que revela seu “potencial criativo ilimitado” (Li & Li, 2022, p. 843). Essa expansão visou tanto à popularização da estética dos animes quanto à legitimação de certos títulos no mercado audiovisual chinês, moldando o ambiente de recepção e tradução desses produtos para novos públicos.

Após mais de uma década de crescimento, Youku e Bilibili desempenham papéis distintos na circulação de filmes estrangeiros. A Bilibili é atualmente uma das maiores plataformas focadas em cultura ACG da China e principal espaço de circulação audiovisual entre jovens. No primeiro trimestre de 2023, o número médio diário de usuários ativos da Bilibili atingiu 93,7 milhões, enquanto o número médio mensal chegou a 315 milhões (Zeng & Wang, 2023, p. 67). A Youku, por sua vez, ocupava a liderança da indústria antes de 2019 tanto em termos de audiência quanto de influência de conteúdo. No entanto, dados recentes mostram que sua base de usuários caiu significativamente, ficando atrás da Tencent Video e da iQIYI. Com a ascensão de plataformas como a Mango TV e a própria Bilibili, observa-se um enfraquecimento da hegemonia do antigo trio dominante “Ai-You-Teng” (iQIYI-Youku-Tencent), cuja liderança em audiência e influência vem sendo progressivamente desafiada por novos formatos e nichos de mercado. Esse movimento indica uma reconfiguração do ecossistema audiovisual chinês, marcada por maior fragmentação e competição entre plataformas<sup>2</sup>.

Enquanto a Youku mira um público amplo e intergeracional, a Bilibili se firma como o principal espaço de socialização audiovisual entre jovens de 18 a 35 anos, operando dentro da chamada “cultura de convergência” (Jenkins, 2009), na qual as fronteiras entre produção e recepção se tornam progressivamente porosas. A plataforma cultiva formas de comunicação típicas de subculturas digitais, como o uso intensivo de “danmu” (comentários flutuantes em tempo real), que

---

<sup>2</sup> Confira as reportagens sobre a perda de usuários da Youku publicados nos últimos dois anos; acesso em 22 de setembro de 2025: “Queda brusca dos usuários mensais da Youku; posição constrangedora no setor leva à marginalização”. <https://mp.ofweek.com/ce/a056714799487>  
“Apesar de a Youku ter lançado vários ‘hits’ este ano, tem sido frequentemente criticada por sua ‘postura gananciosa’ — quando voltará ao top 3?” <https://finance.sina.com.cn/jjxw/2024-11-19/doc-incwqvnp6117113.shtml>  
“Os oito anos de erros e perdas da Youku”. [https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_21727559](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_21727559)



transformam o ato de assistir em uma experiência interativa e coletiva. Nesse ambiente participativo, a legendagem adquire valor não apenas como ferramenta de compreensão, mas como recurso de engajamento comunitário e construção de identidade cultural.

É nesse contexto que se insere a prática do *fansubbing* — termo que designa a legendagem feita por fãs, de forma não profissional e colaborativa. Conforme destacam Díaz-Cintas et al., (2022), uma das principais características de *fansubbing* é a proximidade com o público-alvo, frequentemente formado por pessoas altamente familiarizadas com o universo dos animes e, por extensão, com a cultura japonesa. Por essa razão, os tradutores tendem a preservar marcas culturais do original, incluindo nomes de lugares, festas tradicionais e expressões específicas, frequentemente acompanhadas de glosas ou notas explicativas inseridas diretamente na tela. Além disso, os *fansubbers* costumam adotar uma postura de resistência às normas da indústria, optando por estilos mais livres de tradução, priorizando a fidelidade ao texto-fonte e ao fandom em detrimento da padronização institucional (Díaz-Cintas et al., 2022).

Nesse cenário, a legendagem deixa de refletir apenas diretrizes estatais e passa a incorporar também as lógicas de engajamento das plataformas: velocidade, clareza, inteligibilidade, retenção. A prática da tradução direta por fãs ou equipes independentes — comum na Bilibili — passa a gozar de relativa autonomia frente à normatividade estatal, mas permanece submetida às lógicas de visibilidade algorítmica que moldam o alcance e a circulação do conteúdo. A tradução, nesse sentido, configura-se como uma mediação cultural orientada tanto por valores participativos quanto por mecanismos digitais de distribuição e reconhecimento.

## 4. Metodologia

### 4.1 Material

O corpus deste estudo é composto por duas versões chinesas legendadas do filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (Padilha, 2010), continuação do premiado *Tropa de Elite* (Padilha, 2007). Lançado no Brasil em outubro de 2010 e produzido pela Zazen Produções, Feijão Filmes, Globo Filmes e Riofilmes, o filme conta com distribuição internacional e foi posteriormente disponibilizado em DVD e plataformas de *streaming*. O enredo acompanha o coronel Roberto Nascimento, que, afastado do BOPE, passa a atuar na Secretaria de Segurança Pública, revelando o entrelaçamento entre o crime organizado, a política institucional e a manipulação midiática.

A primeira versão analisada foi lançada na plataforma chinesa Youku em 2012 (Padilha, 2012), com legendas bilíngues em inglês e chinês, acessada em 29 de abril de 2025. Presume-se que essa versão derive da edição exibida nos cinemas chineses, traduzida de forma indireta a partir do inglês. Até o momento, não há créditos visíveis para os tradutores, mas é possível associá-la ao circuito de distribuição oficial e institucionalizado. A segunda versão foi disponibilizada na plataforma Bilibili em 2022 (Padilha, 2022), com legendas em chinês traduzidas diretamente do português, também acessada em 29 de abril de 2025.

Ambas refletem dois paradigmas distintos: a primeira opera sob um regime de censura mais rígido e institucionalizado; a segunda emerge em um ecossistema de plataformas mais flexível, embora ainda regulado.



## 4.2 Coleta de dados

O corpus foi coletado manualmente, a partir da transcrição dos diálogos originais em português e da extração das legendas em inglês, chinês (Youku) e chinês (Bilibili). Foram elaboradas quatro listas paralelas com marcação temporal para permitir uma comparação segmentada: (a) os diálogos em português, com tradução literal para o inglês/português; (b) as legendas em inglês; (c) as legendas em chinês da Youku; e (d) as legendas em chinês da Bilibili. Utilizou-se uma glosa explicativa para os termos relevantes em cada segmento.

A seleção dos trechos foi orientada por uma amostragem intencional (Bardin, 2016), voltada à identificação de três fenômenos recorrentes: (1) referências culturais extralinguísticas (ECRs); (2) uso de nomes apelativos e construções de relação interpessoal; e (3) presença de palavrões e expressões de violência verbal. A escolha dessas categorias deve-se à sua centralidade na construção do *ethos* dos personagens e à sua relevância para a análise da mediação cultural em contextos audiovisuais (Gambier, 2019).

## 4.3 Análise de dados

Os exemplos foram organizados por categoria temática (ECRs, nomes próprios, palavrões), sendo cada trecho discutido à luz de sua adequação contextual, fidelidade semântica e estratégias de mediação cultural. As capturas de tela foram realizadas manualmente, preservando a correspondência visual com os diálogos originais para ilustrar o efeito multimodal da tradução audiovisual. Além disso, é importante considerar as especificidades técnicas e cognitivas que regem a tradução para legendas.

Conforme destacam Campos e Azevedo (2020), a legendagem é construída sob os princípios da síntese e da simplificação, o que a distancia da noção tradicional de “fidelidade total” ao texto-fonte. A natureza multimodal do produto audiovisual exige que o espectador processe simultaneamente imagem, som e texto, sendo necessário, portanto, um trabalho de condensação textual para não sobrecarregar sua atenção. Traduzir “tudo” pode tornar-se contraproducente, pois compromete a fluidez da recepção fílmica. Assim, a legendagem não visa à equivalência plena, mas à funcionalidade comunicativa, adaptando-se às limitações temporais e espaciais da tela. Essa lógica reforça o caráter interpretativo e seletivo da atividade tradutória no campo audiovisual — dimensão central à análise comparativa que este estudo propõe.

A seleção dos dados concentrou-se em ocorrências recorrentes de três categorias analíticas:

- a. Reduções e omissões de referências culturais extralinguísticas (ECRs) – como nomes de instituições, gírias ou apelidos, frequentemente neutralizadas na versão indireta, enquanto a Bilibili tende a manter ou adaptar essas referências com maior contextualização;
- b. Traduções literais de nomes apelativos e estruturas fixas – em geral sem atenção ao registro discursivo ou às nuances relacionais, o que gera perdas pragmáticas nas relações de poder e hierarquia entre os personagens;





- c. Omissão ou atenuação de palavrões – predominante na versão da Youku, em contraste com a maior expressividade lexical e emocional da versão da Bilibili, ainda que esta também esteja sujeita a normas implícitas de sociabilidade e autocensura algorítmica.

Esses três eixos revelam como o processo de tradução indireta, especialmente em contextos submetidos à vigilância institucional, compromete não apenas a precisão semântica, mas também a densidade cultural e a carga afetiva da obra. Ao articular a tradução como uma prática de mediação cultural, o estudo busca evidenciar os contrastes entre a normatividade institucional da Youku e a flexibilidade participativa da Bilibili. A seção a seguir examina exemplos concretos desses fenômenos, com base em trechos selecionados do corpus legendado.

## 5. Análise comparativa das legendas chinesas de *Tropa de Elite 2*

### 5.1 Imprecisão terminológica na tradução de referências institucionais

Quadro 1: Comparação da tradução de “milícia” nas versões Youku e Bilibili

	Português (fala original)	Legenda inglesa	Legenda chinesa (Youku)	Legenda chinesa (Bilibili)
Legenda	Policiais? Então foi a milícia.	Cops? So it was the militia	警察? 所以是自卫队做的? (00:56:30)	警察? 所以是军警干的? (1:00:42)
Back translation	Cops? Then it was the militia.	Policiais? Então foi a milícia.	Policiais? Então foi a autodefesa que fez isso?	Policiais? Então foram os policiais militares que fizeram isso?

Fonte: Autor (2025)

O quadro acima exemplifica um caso de distorção pragmática e referencial causada pela tradução indireta. A cena em questão acompanha Clara, uma jornalista investigativa que expõe o envolvimento de políticos com milícias atuantes nas favelas do Rio de Janeiro. Na legenda da Youku, a expressão “milícia” foi vertida como “自卫队” (literalmente significa “força de autodefesa”), termo com forte conotação militar institucional ou patriótica no contexto chinês, que não corresponde semanticamente ao fenômeno sociopolítico brasileiro da milícia, ligado ao crime organizado e à corrupção policial. Essa escolha provavelmente resulta da tradução via inglês — “militia” — que, por si só, já apresenta ambiguidade.

A versão da Bilibili, por outro lado, opta por “军警” (policial militar), uma solução mais próxima da realidade brasileira, ao associar o termo a agentes policiais, ainda que sem explicitação plena do caráter paramilitar. Assim, observa-se que a tradução indireta compromete tanto a precisão terminológica quanto o valor cultural do termo original, apagando sua carga crítica e sociológica, elemento central da narrativa de *Tropa de Elite 2*.



## 5.2 Imprecisão na tradução de substantivo comum e nomes próprios

Figura 1: A cena em que o Coronel Fábio conversa com o Major Rocha (Youku)



Fonte: Padilha (2012)

Figura 2: A cena em que o Coronel Fábio conversa com o Major Rocha (Bilibili)



Fonte: Padilha (2022)

Quadro 2: Comparação da tradução de “coronel” nas versões Youku e Bilibili

	Português (fala original)	Legenda inglesa	Legenda chinesa (Youku)	Legenda chinesa (Bilibili)
Legenda	Coronel, cada cachorro que lamba a sua caceta, porra.	Colonel, every dog licks his own dick.	上校, 人不为己, 天诛地灭。 (00:36:54)	中校, 每个人都只会看自己的利益。(00:41:08)
Back translation	Colonel, every dog should lick its own dick, damn it.	Coronel, cada cachorro lambe o próprio pau.	Coronel, se a pessoa não age em benefício próprio, o céu a castigará e a terra a destruirá.	Cada pessoa só olha para os seus próprios benefícios

Fonte: Autor (2025)



Outro aspecto relevante observado diz respeito à tradução incorreta da insígnia militar exibida na cena em questão (Figura 1). O personagem Fábio, referido como “coronel” no diálogo, ostenta visualmente a insígnia de Tenente-Coronel, cujo equivalente oficial em chinês é “中校” (zhōng xiào). A legenda da Youku, influenciada pela tradução inglesa (“Colonel”), opta incorretamente por “上校” (shàng xiào, ou coronel pleno), evidenciando uma falha de leitura referencial. Esse erro revela uma das limitações do processo de tradução indireta: o desprezo por elementos extralinguísticos relevantes (como insígnias e símbolos visuais) que são cruciais em obras com forte carga institucional ou militar. Já a legenda da Bilibili acerta ao empregar o termo “中校”, sinalizando maior atenção ao contexto narrativo e visual da cena.

Adicionalmente, ambas as versões chinesas suavizam a expressão chula “cada cachorro que lamba a sua caceta, porra” — frase carregada de oralidade popular e agressividade sexual, típica da linguagem urbana retratada no filme. Mesmo com a versão inglesa mantendo o tom vulgar (“every dog licks his own dick”), as legendas chinesas optam por paráfrases atenuadas: a Youku emprega o provérbio tradicional “人不为己，天诛地灭” (“se a pessoa não age em benefício próprio, o céu a castigará e a terra a destruirá”), que oferece uma justificativa moralizante ao individualismo. A Bilibili, por sua vez, adota a fórmula mais objetiva “每个人都只会看自己的利益” (“cada pessoa só olha para os seus próprios interesses”), igualmente distante da carga emocional e vulgar do original.

Ambas as versões, portanto, adotam estratégias de eufemização e domesticação, em conformidade com as exigências das plataformas digitais e com as expectativas normativas do público chinês. No entanto, essa suavização compromete a autenticidade do registro oral e a expressividade emocional dos personagens, resultando em perda significativa de impacto dramático e realismo linguístico. Importa destacar que o fenômeno da atenuação da linguagem tabu não se restringe ao par linguístico português-chinês, mas integra uma tendência mais ampla nas práticas contemporâneas de tradução audiovisual. Em sua análise da versão brasileira do filme *Todo sobre mi madre* (1999), Moura (2022) observa que expressões corporais e sexuais mais explícitas tendem a ser suavizadas não apenas por razões culturais e ideológicas, mas também por condicionantes técnicos associados ao meio de veiculação. Como ressalta o autor, o grau de ofensividade permitido na tradução varia conforme os contextos e os modos de produção — especialmente entre DVDs e plataformas de *streaming* — e está diretamente relacionado às estratégias tradutórias, às manipulações técnicas e às intervenções ideológicas que operam no processo tradutório:

Recaem las diferencias existentes entre las épocas y los modos de producción de TAV, es decir, la subtitulación y el doblaje para DVD y la subtitulación y el doblaje para *streaming* [...]; las estrategias de traducción, las manipulaciones técnica e ideológica, e incluso el nivel de ofensa que se busca presentar en la TAV (Moura, 2022, p. 25).

### 5.3 Tradução de ECRs e nomes apelativos: estratégias comparadas

O conceito de “Extralinguistic Cultural References” (ECRs), desenvolvido por Jan Pedersen (2005, 2011) refere-se a expressões linguísticas que remetem a entidades, práticas ou fenômenos culturais específicos de determinada comunidade discursiva, e cuja interpretação plena exige conhecimento enciclopédico compartilhado por parte do público-alvo. A interpretação dessas referências exige não apenas competência linguística, mas também conhecimento enciclopédico



compartilhado com o público de origem. No processo tradutório, sobretudo na legendagem — modalidade marcada por restrições técnicas e alto grau de condensação —, essas referências frequentemente exigem decisões estratégicas entre adaptação e literalidade.

As legendas chinesas de *Tropa de Elite 2* — tanto na versão indireta (Youku) quanto na direta (Bilibili) — ilustram abordagens contrastantes na tradução de ECRs relacionados a cargos militares, zoônimos, jargões e expressões idiomáticas brasileiras. Os exemplos a seguir, extraídos de cenas selecionadas do filme, permitem classificar as estratégias empregadas com base no modelo de Pedersen (2005): tradução direta, generalização, substituição cultural, omissão e retenção.

Figura 3: A cena em que o âncora do programa “Mira Geral” está apresentando (Youku)



Fonte: Padilha (2012)

Um dos recursos expressivos observados em *Tropa de Elite 2* é o uso de apelidos com potencial conotativo, como “Queixada” e “Curió”. Esses nomes, proferidos em interações marcadas por tensões de poder e pertencimento, podem assumir diferentes funções pragmáticas — variando entre marca de identidade individual, estigma ou até ironia depreciativa, a depender do contexto situacional e da relação entre os interlocutores. Embora esses termos se refiram a nomes de animais, sua leitura pelo público brasileiro pode não ser imediata nem unívoca: por exemplo, “Curió” é um pássaro nativo, mas também pode ser interpretado simplesmente como nome próprio; “Queixada”, por sua vez, tanto pode remeter ao animal selvagem quanto a uma característica física do personagem (como a mandíbula saliente).

No caso de “Queixada”, personagem do programa sensacionalista fictício “Mira Geral”, a legenda da Youku opta por uma transliteração fonética (奎萨达, kuí sà dá), estratégia que preserva a sonoridade do original, mas sacrifica sua função simbólica: o nome, que alude a um animal robusto e selvagem (porco-do-mato), perde sua conotação de força e rusticidade. Já a legenda da Bilibili recorre a uma substituição cultural eficaz, utilizando o termo “野猪” (yě zhū, “javali”), animal de aparência semelhante e conotações semelhantes no imaginário chinês. Essa escolha, além de preservar o efeito humorístico e depreciativo pretendido, demonstra sensibilidade cultural ao adaptar o conteúdo ao repertório zoonômico do público-alvo.



Quadro 3: Tradução (in)direta de apelidos

	Português (fala original)	Legenda inglesa	Legenda chinesa (Youku)	Legenda chinesa (Bilibili)
<b>Legenda</b>	Eu gostaria agora de pedir um pouco mais da sua atenção, telespectador, da sua atenção, telespectadora. Queixada fica mais fechadinho. Abre, Imperador.	Now I'd like to ask for a little of your attention...Gentlemen and you attention, ladies. Queixada, close in. Open up, Imperador. <sup>3</sup>	现在请大家注意了。先生们女士们 以及我的观众们 请注意。把镜头拉近一些 奎萨达。视角放大一些。 (00:23:45)	请注意 观众朋友们 请注意。野猪，镜头拉近一点。皇帝 视角放大一点。 (00:25:10)
<b>Back translation</b>	I'd now like to ask a bit more of your attention, viewer, your attention, lady viewer. Queixada close in. Open up, Emperor.	Agora eu gostaria de pedir um pouco da sua atenção... Senhores, e a sua atenção, senhoras. Queixada, mais fechado. Abre, Imperador.	Agora peço a atenção de todos. Senhores, senhoras e meus telespectadores, por favor, atenção. Aproxime a câmera um pouco mais em Queixada. Amplie o enquadramento.	Atenção, amigos telespectadores, atenção. Javali, aproxime um pouco a câmera. Imperador, amplie o enquadramento.
<b>Legenda</b>	I) Fala, Curió.	What's up, Curi?	怎么样 大鸟 (00:09:28)	怎么样 雀哥 (00:09:29)
<b>Back translation</b>	Oi, Curió.	Tudo bem, Curi?	Tudo bem, grande pássaro?	Tudo bem, Irmão Pardal

Fonte: Autor (2025)

Fenômeno semelhante se observa na saudação “Fala, Curió”, pronunciada entre os guardas da prisão Bangu I. Enquanto a legenda da Youku traduz como “大鸟” (dà niǎo, “grande pássaro”) — estratégia de generalização que neutraliza a referência cultural específica e o tom afetuosos; a Bilibili opta por “雀哥” (què gē, “irmão pardal”), combinação que preserva tanto a referência ornitológica quanto o registro coloquial. A inclusão do sufixo afetivo “哥” (gē, “irmão”) reproduz um tipo de vocativo comum na cultura juvenil chinesa, aproximando a cena do universo comunicativo do espectador local e revelando um alto grau de adaptação pragmática e afetiva.

A análise também contempla expressões discursivas cujo valor se ancora na pragmática da interação. A frase “Posso te dar uma ideia?”, dita pelo Coronel Formoso em um momento de tensão com o Tenente-Coronel Fábio, é um exemplo de enunciado ambíguo cuja forma interrogativa mascara uma intenção imperativa — funcionando como uma tentativa velada de imposição hierárquica. Na versão da Youku, o enunciado aparece como “A suggestion” (em inglês) e posteriormente como “听我一句” (tīng wǒ yī jù, “escute-me”), convertendo a pergunta original em uma ordem direta, o que distorce a intenção relacional do diálogo. Já a Bilibili opta por “我能说句

<sup>3</sup> Cabe destacar ainda que o apresentador do “Mira Geral” é inspirado na figura real de Wagner Montes, apresentador de programas policiais populares no Brasil, cuja retórica sensacionalista e linguagem corporal marcam o estilo da cena. O uso de apelidos como “Queixada” e “Imperador” (este último uma possível alusão intertextual ao papel do personagem como Dom João VI em outra produção) reforça o caráter híbrido entre realidade midiática e sátira política no discurso do filme — um aspecto praticamente invisibilizado na versão da Youku, mas parcialmente recuperado na tradução direta da Bilibili, graças à escolha interpretativa da equivalência animal. A interpretação sobre a inspiração do apresentador fictício do programa Mira Geral nos trejeitos de Wagner Montes, bem como a brincadeira intertextual com o papel de Dom João VI, foi baseada na reportagem de Naddeo (2010).

实话吗？” (“Posso dizer uma verdade?”), preservando a estrutura interrogativa e aproximando-se do tom persuasivo original — ainda que com leve desvio semântico.

Figura 4: A cena em que o Coronel Fábio conversa com o Major Rocha (Youku)



Fonte: Padilha (2012)

Figura 5: A cena em que o Coronel Fábio conversa com o Major Rocha (Bilibili)



Fonte: Padilha (2022)

Quadro 4: Tradução (in)direta e estratégia de intervenção mínima

	Português (fala original)	Legenda inglesa	Legenda chinesa (Youku)	Legenda chinesa (Bilibili)
Legenda	Posso te dar uma ideia?	A suggestion.	听我一句。 (00:37:25)	我能说句实话吗? (00:41:37)
Back translation	Can I give you an idea?	Uma sugestão.	Escute o que eu tenho a dizer.	Posso dizer uma verdade?

Fonte: Autor (2025)



Esses casos demonstram como a tradução de ECRs e expressões discursivas em *Tropa de Elite 2* exige decisões que extrapolam a fidelidade lexical. Estratégias como substituição funcional, domesticação afetiva e manutenção do valor pragmático revelam-se cruciais para transmitir a densidade cultural, o tom relacional e a autenticidade narrativa da obra original. A comparação entre as versões da Youku e da Bilibili permite concluir que a tradução direta — embora não isenta de riscos — tende, neste corpus, a preservar com maior eficácia os efeitos comunicativos do original, especialmente quando os tradutores demonstram sensibilidade ao contexto cultural do público-alvo.

#### 5.4 Neutralização e omissão de palavrões

A linguagem vulgar — especialmente o uso de palavrões — ocupa um papel central na construção da verossimilhança sociocultural em *Tropa de Elite 2*. O vocabulário vulgar é frequentemente designado por uma variedade de termos relacionados, como “expletives”, “obscenities”, “profanities”, “taboo words”, “dirty words”, “curse words”, entre outros, cada um carregando nuances específicas (Jiang, 2023, p. 46). Essa diversidade terminológica reflete não apenas a complexidade semântica do fenômeno, mas também a variedade de julgamentos sociais que ele suscita — sendo os palavrões uma manifestação verbal diretamente ligada a temas proibidos e normas culturais em constante negociação.

A discussão sobre linguagem vulgar exige, antes de tudo, atenção ao vocabulário usado para descrevê-la. A diversidade dos palavrões e das expressões ofensivas pode ser compreendida a partir da tipologia proposta por Wajnryb (2005), que classifica palavrões em diferentes categorias, como “abusive swearing”, “blasphemy”, “curse/cursing”, “invective”, “profanity”, entre outras. Essas categorias variam conforme o alvo da ofensa, o contexto de uso e o tipo de tabu que violam — sejam eles religiosos, escatológicos, sexuais ou sociais (Wajnryb, 2005, pp. 17–22).

Para além da classificação, é preciso também definir o que caracteriza o palavrão como fenômeno linguístico. Como afirmam Andersson e Trudgill (1990), já que o uso de palavrões é mais ou menos universal, torna-se necessário formular uma definição geral, e não apenas restrita ao inglês. Os autores sugerem que os palavrões podem ser entendidos como um tipo de uso linguístico em que a expressão (a) se refere a algo tabu e/ou estigmatizado culturalmente; (b) não deve ser interpretada de forma literal; e (c) serve para expressar emoções e atitudes intensas (Andersson & Trudgill, 1990, p. 53, tradução nossa).

Além disso, o palavrão desempenha funções múltiplas — expressiva, identitária, catártica ou até humorística — e pode variar em intensidade, sendo possível classificá-lo em escalas de força e aceitabilidade. McEnery (2006, p. 30) propõe uma categorização detalhada baseada no grau de choque que os palavrões provocam, distribuindo-os em cinco níveis: “very mild, mild, moderate, strong e very strong”. Por exemplo, palavras como “god” ou “bloody” são consideradas de choque muito leve (very mild), enquanto expressões como “fuck” ou “fucker” situam-se na categoria de choque forte (strong), e termos como “cunt” são classificados como de choque muito forte (very strong). Essa escala permite não apenas identificar o impacto potencial das palavras, mas também analisar como fatores como gênero influenciam o uso e a aceitabilidade desses termos.

O vocabulário de palavrões não se limita a expressar emoções extremas; ele é parte intrínseca da oralidade, revelando dinâmicas de classe, identidade regional, masculinidade



institucionalizada e relações de poder marcadas por violência e ironia. Como adverte Bosi (1992), qualquer tentativa de representar uma cultura de forma homogênea e unificada corre o risco de apagar suas expressões locais e simbólicas mais autênticas. Nesse sentido, a omissão sistemática de palavrões em versões traduzidas não apenas suaviza o tom do texto original, mas também compromete a visibilidade das marcas linguísticas e culturais que conferem identidade à narrativa brasileira.

Como argumentado anteriormente, a legendagem opera como forma de mediação discursiva regulada por normas explícitas e implícitas. A supressão de palavrões, nesse contexto, pode ser resultado de diferentes formas de censura — seja repressiva, preventiva ou mesmo autocensura por parte do tradutor, revisor ou cliente. Como observa Gambier (2019, p. 61), a autocensura pode incluir a omissão de insultos, blasfêmias e palavras tabu, bem como sua distorção ou suavização, refletindo interferências que visam ajustar o produto traduzido a padrões de aceitabilidade pública.

Nossa análise evidencia que as traduções de palavrões — empregados no original tanto como recurso enfático quanto insultuoso — foram tratadas de maneiras distintas nas duas plataformas analisadas. A versão da Youku tende à neutralização ou omissão sistemática dessas expressões, ao passo que a legenda da Bilibili adota soluções mais expressivas e informalizadas, que conservam, em parte, a carga emocional do texto-fonte. Essa diferença pode estar associada às características sociolinguísticas do público da Bilibili, composto majoritariamente por jovens urbanos, familiarizados com gírias da internet e registros não normativos. A manutenção parcial de palavrões nesse contexto sugere um espaço digital relativamente mais permissivo, o que está em consonância com resultados observados por outros estudos sobre *fansubbing* e *streaming*, ainda que em diferentes pares linguísticos ou modalidades tradutórias.

Quadro 5: Neutralização e omissão de palavrões nas cenas da rebelião de Bangu I

Legenda na Youku	Texto original	Legenda na Bilibili
我靠	filho da puta	狗杂种, 狗娘养的, 杂种
混蛋 滚蛋	seus cu vermelho vai tomar no cu	你马上就要被捅开屁股了/操你/妈的 滚蛋!
混蛋	um bando de miseráveis	可怜虫
他妈的/垃圾/鬼东西	Merda	臭狗屎/破玩意/玩意儿
Omissão	Mané	白痴
他妈的	Foder, fodido, foda	他妈的
混蛋	vagabundo	王八蛋、混蛋
他妈的/放屁	Porra	我靠, 他娘的
放屁	caralho	Verbo + 屁/他妈的

Fonte: Autor (2025)

Díaz-Cintas (2001), ao analisar duas versões legendadas em inglês do filme *The Flower of My Secret* (Almodóvar, 1995), demonstra que os palavrões e as expressões de conotação sexual não apenas veiculam significados denotativos, mas também cumprem uma função dramatúrgica essencial: ajudam a construir personagens, indicar relações de poder e intensificar o tom emocional da cena. O autor chama atenção para a tensão constante entre imagem e diálogo, sobretudo quando a

linguagem vulgar é suavizada ou omitida nas legendas, o que pode romper a coesão semiótica da obra e comprometer sua autenticidade narrativa.

Essa problemática é plenamente observável em *Tropa de Elite 2*, particularmente na sequência da rebelião de Bangu I (00:06:00–00:18:00, Youku), onde a violência verbal dos personagens — traficantes, policiais e reféns — contribui para a ambientação sociocultural e o realismo da cena. A supressão sistemática de palavrões na versão legendada enfraquece essa construção, deslocando o equilíbrio entre o que é mostrado e o que é dito. Tal suavização contrasta com classificações externas que reconhecem a centralidade da linguagem ofensiva no filme: segundo a plataforma IMDb, a dimensão “Profanity” de *Tropa de Elite 2* é avaliada como “severe”, ao lado de “Violence & Gore”. Essa categorização evidencia que os palavrões são parte constitutiva da experiência cinematográfica, e que sua omissão compromete não apenas a intensidade dramática, mas também a fidelidade cultural do original.

No quadro, vê-se uma clara divergência nas abordagens adotadas pelas duas plataformas chinesas. A Youku segue uma lógica de atenuação, marcada por omissões, eufemismos e uso limitado de termos ofensivos, como em “混蛋” (hùn dàn, “bastardo”) ou “他妈的” (tā mā de, “droga” ou “maldição”). Em alguns casos, há cortes completos (como no insulto “mané”), o que suaviza consideravelmente o tom da cena. Essa tendência pode estar relacionada à presença de uma versão dublada em chinês na plataforma Youku, que, embora não seja textualmente idêntica à legenda, influencia o registro linguístico geral da recepção. No contexto chinês, a dublagem costuma exigir um grau maior de controle institucional, sendo frequentemente submetida a padrões de censura mais rígidos do que a legendagem. Isso pode impactar diretamente a estratégia legendária, que busca coerência entre áudio e texto, levando à adoção de soluções mais neutras e aceitáveis em termos sociopolíticos.

Em contraste, a Bilibili exhibe soluções tradutórias mais ousadas e inventivas, que se distanciam do tom neutro predominante na Youku. Alinhadas ao perfil jovem e engajado de sua comunidade de usuários, essas legendas recorrem a equivalentes culturalmente marcados e intensificados, preservando o efeito de choque e a expressividade emocional do original. Expressões como “狗杂种” (gǒu zá zhǒng, “bastardo de cachorro”) ou “臭狗屎” (chòu gǒu shǐ, “cocô de cachorro fedido”) revelam um esforço de equivalência funcional intensificada, que preserva o impacto emocional e sociolinguístico da fala original, mesmo por meio de domesticações culturais.

Nesse sentido, a divergência nas traduções dos palavrões durante a rebelião de Bangu I não se limita à adoção de estratégias tradutórias distintas, mas evidencia tensões estruturais mais profundas entre controle e resistência, institucionalidade e criatividade, padronização e expressividade. Além disso, o impacto intermodal da dublagem sobre a legendagem — especialmente em plataformas como a Youku, onde a presença da versão dublada tende a ditar o tom da versão legendada — reforça a lógica de harmonização discursiva que compromete a autenticidade do conteúdo original. A legendagem, nesse caso, deixa de ser apenas uma ponte linguística para tornar-se um espaço de disputa simbólica, no qual a violência verbal, longe de ser neutra, é um dos principais vetores de negociação entre discurso, poder e recepção.

Importa notar que essa problemática não se restringe ao contexto chinês. Em estudo comparativo sobre a tradução dos palavrões em *Tropa de Elite* (2007), Esqueda (2012) analisa sua transposição do português para o espanhol, com foco em estratégias tradutórias como atenuação,



eufemização e omissão, constatando um padrão recorrente de neutralização linguística. Palavrões como “caralho”, “puta que pariu” e “filho da puta” são frequentemente convertidos em expressões mais brandas, como “diablos”, “demonio” ou até eliminados por completo.

Bednarek (2019) aprofunda esse debate ao investigar a multifuncionalidade dos palavrões e termos tabu em séries televisivas ficcionais dos Estados Unidos, a partir de uma perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional (SFL). Com base em um corpus especializado (*Sydney Corpus of Television Dialogue*), a autora propõe uma teorização semântica-discursiva dessas expressões, articulando-as a três metafunções principais: “Affect”, que revela estados emocionais dos personagens e suas relações interpessoais; “Involvement”, que também constrói vínculos entre personagens; e “Individuation”, que associa certos palavrões a características identitárias individuais ou grupais. Palavrões podem, assim, funcionar como marcadores de emoção, como traços de personalidade ou como índices sociais, revelando relações, identidades e pertencimentos. A pesquisa demonstra que a linguagem ofensiva, longe de ser mero recurso vulgar ou gratuito, desempenha papéis estruturantes na caracterização narrativa e nas dinâmicas afetivas do enredo televisivo.

Sob essa perspectiva, traduzir palavrões implica, acima de tudo, reconhecer sua função social e dramática na estruturação das relações entre personagens e na configuração do universo ficcional. Como observa Esqueda:

A linguagem blasfêmica, injuriosa ou xingatória necessita ser estudada como um fenômeno social complexo; seu uso está atrelado a variáveis como sexo, estado emocional, idade, classe social, crenças religiosas e nível de escolaridade. A linguagem ultrajante em *Tropa de Elite* evidencia, além da rudeza e agressividade dos personagens, seu estado emocional perante o contexto no qual estão inseridos (Esqueda, 2012, pp. 159–160).

Nesse sentido, o apagamento sistemático desses elementos — como se observa em algumas traduções — evidencia um processo mais amplo de regulação discursiva na tradução audiovisual, no qual a oralidade marcada e os registros linguísticos marginalizados são constantemente “limpos” em nome da aceitabilidade e do controle institucional da linguagem.

No entanto, é importante reconhecer que tal apagamento nem sempre decorre apenas de imposições censórias: ele também pode refletir os limites estruturais da equivalência tradutória no que tange à linguagem ofensiva. Como observa Waynryb (2005, pp. 211–212), “*mostly, the words in another language lack the force that they have in the original*”, pois palavrões carregam uma carga cultural, afetiva e histórica que não se transfere automaticamente para a língua de chegada. Ainda que se encontre um equivalente dicionarizado — como o francês “*con*” ou o italiano “*conno*” para o inglês “*cunt*” —, isso não garante que a expressão cause o mesmo impacto no público-alvo, nem que cumpra a mesma função dramática.

A ofensividade, como construção sócio-discursiva, articula-se de formas distintas entre línguas e culturas, o que implica, para o tradutor, um desafio não apenas linguístico, mas também pragmático e ideológico. Portanto, a supressão, atenuação ou adaptação de palavrões deve ser compreendida dentro de um contínuo de decisões tradutórias condicionadas tanto por normas externas quanto por dinâmicas de não-equivalência funcional e cultural.

## 6. Conclusão

Este artigo realizou uma análise comparativa das versões chinesas do filme *Tropa de Elite 2*, disponibilizadas nas plataformas Youku e Bilibili, com o intuito de compreender as estratégias de tradução audiovisual no contexto chinês contemporâneo, marcado por formas distintas de censura institucional e mediação cultural. A partir de um corpus bilíngue e do referencial metodológico proposto por Pedersen (2011) e Gambier (2003, 2019), foram investigados os efeitos da tradução indireta e das normativas ideológicas que orientam a circulação de conteúdo audiovisual estrangeiro na China.

A análise evidenciou quatro aspectos centrais: (1) a imprecisão e o apagamento semântico observados nas traduções indiretas, notadamente na tradução de nomes próprios e designações institucionais, frequentemente influenciadas por uma legenda intermediária em inglês; (2) a reconfiguração de expressões culturalmente marcadas, como os apelidos “Queixada” e “Curió”, que operam como ECRs e foram tratados de forma divergente pelas plataformas; (3) a variação no grau de preservação da carga pragmática original, sobretudo em atos de fala carregados de implicações hierárquicas e afetivas; e (4) a neutralização ou amplificação da linguagem vulgar, com estratégias contrastantes entre a Youku — mais alinhada a padrões institucionais e influenciada por uma possível dublagem — e a Bilibili, cuja legendagem reflete maior liberdade criativa e adequação ao público jovem e participativo.

Com base nesses achados, conclui-se que a tradução audiovisual, nesse cenário, vai além da simples transposição linguística. Ela é fortemente condicionada por normas ideológicas, políticas de plataforma e modelos de recepção mediados por algoritmos e perfis demográficos. As plataformas digitais atuam, assim, como agentes ativos no processo de circulação e reconfiguração do conteúdo estrangeiro. Esta pesquisa, contudo, possui limitações. O corpus analisado restringe-se a uma única obra audiovisual e a duas plataformas específicas, o que impossibilita generalizações mais amplas sobre o ecossistema chinês de tradução audiovisual. Além disso, aspectos como a recepção do público e a atuação de equipes tradutoras poderiam ser aprofundados em estudos etnográficos futuros.

Esse processo de mediação, contudo, não se dá de maneira neutra. Enquanto palavras podem ser parcialmente tolerados quando vinculados a temas de criminalidade ou violência, conteúdos envolvendo sexualidade ou identidades *queer* são, com frequência, mais rigorosamente suprimidos. Como apontam Jin e Ye (2022, p. 197), práticas de “não reconhecimento” (misrecognition) e “minorização” (minorization) são sistematicamente aplicadas a personagens LGBTQIA+ com maior rigor do que a representações de brutalidade física. Essa diferenciação revela não apenas o funcionamento desigual dos filtros censórios, mas também as hierarquias de valor simbólico atribuídas a diferentes temas no processo tradutório. Traduzir, nesse contexto, é também interpretar seletivamente: o tradutor torna-se mediador de sentidos, ajustando conteúdos conforme normas institucionais e expectativas socioculturais. Assim, a análise aqui desenvolvida contribui para ampliar a compreensão da tradução audiovisual como prática situada, moldada por dinâmicas de poder, valores morais e regimes de visibilidade.



## Referências

- Andersson, L.-G., & Trudgill, P. (1990). *Bad language*. Basil Blackwell.
- Bardin, L. (2016). *Análise de Conteúdo*. (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trad.). Edições 70.
- Bednarek, M. (2019). The multifunctionality of swear/taboo words in television series. In J. L. Mackenzie & L. Alba-Juez (Eds.), *Emotion in discourse* (pp. 29–54). John Benjamins.
- Billiani, F. (2007). Assessing boundaries: Censorship and translation: An introduction. In F. Billiani (Ed.), *Modes of censorship and translation: National contexts and diverse media* (pp. 1–25). St Jerome Publishing.
- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização* (3a ed.). Companhia das Letras.
- Campos, G. C., & Azevedo, T. de A. (2020). Subtitling for streaming platforms: New technologies, old issues. *Cadernos de Tradução*, 40(3), 222–243. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p222>
- Chen, Q., & Huang, Y. (2018). 羽化成蝶：改革开放 40 年以来电影引进政策的演变与绩效 [De casulo a borboleta: A evolução e o desempenho das políticas de importação de filmes desde a reforma e abertura]. *艺术评论*, (6), 26–35.
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193–218.
- Díaz-Cintas, J. (2001). Sex, (sub)titles and videotapes. In L. Lorenzo García & A. M. Pereira Rodríguez (Eds.), *Traducción subordinada II: El subtitulado (inglés-español/galego)* (pp. 47–67). Universidade de Vigo.
- Díaz-Cintas, J. (2012). Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. *Meta*, 57(2), 279–293. <https://doi.org/10.7202/1013945ar>
- Díaz-Cintas, J., Muñoz Sánchez, P., & Moura, W. H. C. (2022). Fansubs: Tradução audiovisual em um ambiente amador. *Cadernos de Tradução*, 42(1), 1–26. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2022.e80264>
- Esqueda, M. D. (2012). O filme *Tropa de Elite* em espanhol: A questão da tradução dos palavrões. *Revista Abehache*, 2(3), 145–161.
- Fan, P. (2023). Fan, P. (2023). 流媒体平台的兴起：以 Netflix 为例 [A Ascensão das Plataformas de Streaming: o Caso da Netflix]. *Art and Design*, 1(2), 104–105.
- Gambier, Y. (2003). Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception. *The Translator*, 9(2), 171–189. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152>
- Gambier, Y. (2019). Audiovisual translation and reception. *Slovo.ru: baltijskij accent*, 10(1), 52–68.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (S. Alexandria, Trad.). Editora Aleph.
- Jiang, Q. (2023). A corpus-based and eye-tracking study on the audience reception and processing of English-Chinese swearwords produced by amateur (fansubbing) and professional (prosubbing) subtitling. [Doctoral thesis]. University of New South Wales.
- Jin, H. (2023). The distribution and translation of German films in China (1949–1966). In *Contemporary German–Chinese cultures in dialogue* (pp. 117–132). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-26779-6\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-031-26779-6_7)
- Jin, H., & Ye, Z. (2022). Translating queer elements in *Bohemian Rhapsody* in China. *Perspectives*, 31(2), 187–204. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2105155>



- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Li, F., & Li, M. (2022). A study on the changing trends of popular videos on Bilibili. In X. Huang & X. Zhang (Eds.), *Proceedings of the 2022 International Conference on Communication, Network and Internet Technology (CNIT 2022)* (pp. 991–997). Atlantis Press. [https://doi.org/10.2991/978-2-494069-89-3\\_99](https://doi.org/10.2991/978-2-494069-89-3_99)
- Li, J. (2024). Reception of audiovisual translation in China: A survey study. *Perspectives*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2024.2361269>
- McEnery, T. (2006). *Swearing in English: Bad language, purity and power from 1586 to the present*. Routledge.
- Moura, W. H. C. (2022). La traducción audiovisual del lenguaje tabú entre lenguas romances: el caso de los somatismos en *Todo sobre mi madre* al portugués brasileño. *CLINA. Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, 8(1), 9–29. <https://doi.org/10.14201/clina202281929>
- Naddeo, A. (2010, outubro 30). “Político-apresentador”, Wagner Montes nega semelhanças com personagem de *Tropa de Elite 2*. UOL Notícias. <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2010/10/30/politico-apresentador-wagner-montes-nega-semelhancas-com-personagem-de-tropa-de-elite-2.htm>
- Padilha, J. (Diretor). (2007). *Tropa de elite* [Filme]. Zazen Produções, Feijão Filmes, Globo Filmes e Riofilmes.
- Padilha, J. (Diretor). (2010). *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro* [Filme]. Zazen Produções, Feijão Filmes, Globo Filmes e Riofilmes.
- Padilha, J. (Diretor). (2012). 精英部队 2: 大敌当前 [Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro] [Filme]. Zazen Produções, Feijão Filmes, Globo Filmes e Riofilmes. (Disponível legendado na Plataforma Youku). [https://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMzYzMTMwOTEy.html?s=8f4918f6e6c411de97c0](https://v.youku.com/v_show/id_XMzYzMTMwOTEy.html?s=8f4918f6e6c411de97c0)
- Padilha, J. (Diretor). (2022). 精英部队 2: 大敌当前 [Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro] [Filme]. Zazen Produções, Feijão Filmes, Globo Filmes e Riofilmes. (Disponível legendado na Plataforma Bilibili). [https://bilibili.com/bangumi/play/ep470231?theme=movie&spm\\_id\\_from=333.337.0.0](https://bilibili.com/bangumi/play/ep470231?theme=movie&spm_id_from=333.337.0.0)
- Pedersen, J. (2005). How is culture rendered in subtitles? In H. Gerzymisch-Arbogast & S. Nauert (Eds.), *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation*.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: An exploration focusing on extralinguistic cultural references*. John Benjamins.
- Scandura, G. (2004). Sex, lies and TV: Censorship and subtitling. *Meta*, 49(1), 125–134. <https://doi.org/10.7202/009028ar>
- Wajnryb, R. (2005). *Expletive deleted: A good look at bad language*. Free Press.
- Wang, H. (2019). 福柯权力观视角下的媒体“自我审查”机制研究 [Mecanismo de “autocensura” na mídia sob a perspectiva do poder em Foucault]. *视听 (Audiovisual)*, (6), 57–58.
- Yu, J., & Li, Y. (2021). 后疫情时代中国长视频流媒体平台海外传播研究 [Estudo sobre a disseminação internacional das plataformas chinesas de streaming de vídeo longo no pós-pandemia]. *国际新闻界*, 43(10), 68–78.

Zeng, J., & Wang, J. (2023). 新华社 B 站号的青年用户群体行为研究 [Estudo sobre o comportamento do público jovem seguidor do canal da Xinhua na Bilibili]. *编辑之友*, 4, 66–72.

## Notas editoriais

## Contribuição de autoria

**Concepção e elaboração do manuscrito:** T. Huang

**Coleta de dados:** T. Huang

**Análise de dados:** T. Huang

**Discussão dos resultados:** T. Huang

**Revisão e aprovação:** T. Huang

## Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

## Financiamento

Não se aplica.

## Consentimento de uso de imagem

Os créditos das imagens estão indicados no corpo do texto e as referências das versões legendadas do filme estão apresentadas na lista de referências.

## Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

## Conflito de interesses

Não se aplica.

## Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelo(s) autor(es) mediante solicitação.

## Licença de uso

Os autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

## Publisher

*Cadernos de Tradução* é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

## Editores do número especial

Xiang Zhang – Li Ye

## Editores de seção

Andréia Guerini – Willian Moura



Cadernos de Tradução, 45(Número Especial 3), 2025, e108401  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução  
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968  
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e108401>

## **Normalização**

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

## **Histórico**

Recebido em: 30-04-2025

Aprovado em: 21-07-2025

Revisado em: 07-08-2025

Publicado em: 09-2025

