



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS**

BERNARDO DE MENDONÇA MACHADO

**TRADUZINDO QUADRINHOS:
EM BUSCA DE *UM MUNDO MAIS CALMO***

Salvador
2018

BERNARDO DE MENDONÇA MACHADO

**TRADUZINDO QUADRINHOS:
EM BUSCA DE *UM MUNDO MAIS CALMO***

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras — Língua Estrangeira Moderna/Inglês, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador
2018

Ao meu eu do futuro.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que foram e vieram, e vieram e ficaram, dentro e fora da universidade, nesses sete anos de graduação.

A Elizabeth Ramos, minha orientadora: tudo começou, ainda que não soubéssemos, há muitos e muitos semestres, e muitas e muitas traduções; muito obrigado, foi uma honra.

A Antonio Marcos e Mônica, por me mostrarem, verdadeiramente, as Letras, o contemporâneo: sigo orgulhoso do curso que me escolheu.

A Tainan, rainha: acreditamos no encontro e acreditamos um no outro; é tudo nosso, *tamo junto*.

A Gabriela, guerreira: bagunçou e arrumou tudo, na maior sintonia; *é sim, Gino*.

A Manoela e lury, por me tirarem de casa tanto quanto me deixarem quieto no meu canto (e ainda assim nunca deixando meu copo vazio); a Ismila, signo do meu signo, por acreditar sempre, e muito mais do que eu; a Jah, por botar fé e sugerir um absurdo que hoje nem me parece tão absurdo assim; e a Raul, sempre presente, por aparecer com uma poção, quando a *mana* já estava bem lá embaixo.

A Luciana e Artur, mãe e pai, que nunca questionaram meu amor pelas histórias em quadrinhos.

A Ju, Fred, Lian e Taygoara, que viram e veem em mim um companheiro designer: vocês também são parte disso, e mais.

A Bruno, que ouviu e riu (e talvez rir seja o essencial).

A Emily Horne, fotógrafa, designer e quadrinista, por ser tão solícita e me permitir trabalhar em alta resolução.

E a Khruangbin, que me acompanhou dia e noite no devir deste trabalho: realmente, *o universo sorri para você*.

Está tudo bem se você nem me conhece mais.
Giovani Cidreira, "Um Capoeira"

RESUMO

O presente trabalho busca fomentar as discussões acadêmicas com base nos Estudos da Tradução, ao apresentar uma tradução comentada do quadrinho canadense *A Softer World*, de Emily Horne e Joey Comeau. Publicado *online* por mais de 10 anos, nosso *corpus* parte da coletânea *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, de organização dos próprios autores, lançada em 2015 e integralmente traduzida por nós, recebendo aqui a sua primeira tradução para o português brasileiro, sob o título *Um Mundo Mais Calmo*. Para tal tarefa, utilizamos como referencial teórico textos de Paulo Ramos (2010), Scott McCloud (2005) e Douglas Wolk (2008), abordando a origem das HQs e as especificidades da linguagem, como formatos e elementos constituintes; e textos de Rosemary Arrojo (2000) e Cristina Carneiro Rodrigues (2000), construindo nossas observações e comentários sob o viés pós-estruturalista, mais especificamente da teoria da desconstrução, de Jacques Derrida, aliada ao conceito de comunidades interpretativas de Stanley Fish.

Palavras-chave: história em quadrinhos; *A Softer World*; tradução; tradução comentada.

ABSTRACT

The present work aims at instigating the academic debate based on Translation Studies presenting an annotated translation of the Canadian comic *A Softer World*, by Emily Horne and Joey Comeau. Published online for more than 10 years, our *corpus* comes from the collected edition *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, organized by the authors themselves, released in 2015 and fully translated by us, thus receiving its first translation into Brazilian Portuguese under the title *Um Mundo Mais Calmo*. For this task, we have used, as our theoretical references, texts by Paulo Ramos (2010), Scott McCloud (2005) and Douglas Wolk (2008), addressing the origin of comics, and the particularities of the language, such as formats and the elements that constitute them; and texts by Rosemary Arrojo (2000) and Cristina Carneiro Rodrigues (2000), establishing our comments and observations upon a post-structuralist perspective, in particular Jacques Derrida's deconstruction theory, in consonance with Stanley Fish's concept of interpretative communities.

Keywords: comic books; *A Softer World*; translation; annotated translation.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|----------|---------------------------------------------------|----|
| Figura 1 | <i>Monsieur Jabot</i> | 13 |
| Figura 2 | <i>The Yellow Kid</i> | 14 |
| Figura 3 | A Tapeçaria de Bayeux | 14 |
| Figura 4 | Possíveis diagramações com requadros retangulares | 18 |
| Figura 5 | Anatomia básica dos quadrinhos | 20 |
| Figura 6 | Quadrinho traduzido <i>A Softer World</i> | 21 |
| Figura 7 | Quadrinho traduzido <i>A Softer World</i> | 22 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS | 12 |
| 1.1 Origens, definições | 12 |
| 1.2 Elementos | 17 |
| 1.3 Formato | 21 |
| 2. TRADIÇÕES E TRADUÇÕES | 24 |
| 2.1 Noções, tradições | 24 |
| 2.2 Um texto, dois textos, vários textos | 27 |
| 3. UM MUNDO MAIS CALMO | 32 |
| 3.1 Tradução comentada | 32 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 50 |
| REFERÊNCIAS | 52 |
| ANEXO (A <i>Softer World</i> Um Mundo Mais Calmo) | 53 |

INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, os quadrinhos vêm deixando de ser construídos e entendidos como uma espécie menor de literatura, ou um gênero voltado exclusivamente para crianças. Fatores de ordens econômica, cultural e social contribuem para essa nova percepção.

Hollywood, por exemplo, produz hoje adaptações de histórias em quadrinhos, do gênero de super-heróis — mas não só —, que geram faturamentos bilionários. Nas últimas três décadas, algumas obras em quadrinhos conquistaram prêmios literários (em língua inglesa), “no lugar” de produções literárias, a exemplo de *Maus*, de Art Spiegelman (Prêmio Pulitzer, 1992) e *Jimmy Corrigan: the smartest kid on Earth*, de Chris Ware (Guardian First Book Award, 2011). No Brasil, os quadrinhos, que já concorriam anteriormente ao Prêmio Jabuti, nas categorias “Ilustração”, “Capa”, “Didático e Paradidático” e “Adaptação”, passaram a constituir, em 2017, uma nova categoria de premiação — História em Quadrinhos — na mais importante premiação literária nacional.

Esse reconhecimento advém, também, de parte da crítica, que vem se especializando nessa arte, possibilitando que, cada vez mais, quadrinhos apareçam na seção de literatura de jornais e portais de notícias. Soma-se a isso um aumento da presença de histórias em quadrinhos nas livrarias — muitas, inclusive, em formato de luxo, com capa dura, impressão em papel especial e, conseqüentemente, preço elevado —, e a presença maior de HQs em discussões acadêmicas, nas mais diversas áreas. É visível a busca por defender e estudar os quadrinhos como linguagem autônoma, dotada de elementos próprios e característicos.

Os fatores mencionados acima contribuem para a aceitação das HQs como produto cultural, financeira e socialmente relevantes, como defendem os pesquisadores Thierry Groensteen, Paulo Ramos, Scott McCloud, Charles Hatfield, Douglas Wolk, Trina Robbins, Santiago García, Hillary Chute, Paul Gravett e tantos outros.

Esse novo patamar alcançado pelos quadrinhos os desloca para a mira de certas áreas do conhecimento. Uma dessas são os Estudos da Tradução. Apesar do avanço nas inúmeras discussões, especialmente em fóruns virtuais

e *blogs*, essa vertente de estudos, especialmente no Brasil, ainda é pouco explorada, carecendo de fundamentação teórica especializada. Temos conhecimento somente de uma publicação dedicada que comenta, debate e analisa a tradução aplicada às histórias em quadrinhos: o livro *Comics in Translation*, de 2008, organizado pelo pesquisador italiano Federico Zanettin.

Para se discutir tradução de histórias em quadrinhos, é preciso que as especificidades dessa linguagem sejam abordadas no processo tradutório, pois não se trata somente de traduzir seu texto escrito, o signo verbal; é relevante e necessário, também, levar em conta os signos não verbais — desenho, ilustração, fotografia, a delimitação de espaço das legendas e balões —, exigindo, portanto, que o tradutor faça a leitura da página como um todo, isto é, dos requadros, das elipses e das legendas. Por isso, o primeiro capítulo da presente monografia traça um breve panorama histórico das HQs, traz algumas definições e explica o funcionamento dessas especificidades, que o tradutor deve levar em conta ao longo de sua tarefa.

No que tange aos Estudos da Tradução, estamos inseridos na perspectiva contemporânea deste campo, distantes de termos como *fidelidade* e *equivalência*, e evitando a ideia tradicional de que o papel do tradutor é captar uma *essência* presente nos textos. Alinhamo-nos com as reflexões de Rosemary Arrojo e Cristina Carneiro Rodrigues, no que diz respeito ao papel do tradutor como produtor de significados (Arrojo, 2000), e de Jacques Derrida, no que se refere à tradução como *transformação*, conforme apontado por Arrojo (2000, p. 42) em *Oficina de Tradução*:

[...] a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível — o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução — é, como sugere o filósofo Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”. (ARROJO, 2000, p. 42)

A Softer World — nossa escolha de *corpus* que traduzimos como *Um Mundo Mais Calmo* — é uma história em quadrinhos que faz uso de texto escrito e imagem, como tantas outras, mas opta pelo uso de fotografia na composição da narrativa, em vez do habitual desenho. O texto escrito tem tom

melancólico, abordando, muitas vezes de forma irônica e absurda, temas como luto, amor, perda e solidão.

A Softer World é, também, um *webcomic*. Com isso queremos dizer que é uma história em quadrinhos (*comics*, em inglês), feita para e publicada na *web*, a internet. Foi lançado na página asofteworld.com, em 2003, no formato tiras, três vezes por semana, durante mais de dez anos, totalizando mais de 1.200 tiras. Desse total, 232 foram escolhidas, pelos próprios autores, os canadenses Emily Horne e Joey Comeau, para integrarem uma coletânea publicada em 2015, por ocasião do encerramento das atividades da página: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*.

Percebendo o evidente crescimento nos estudos acadêmicos sobre as histórias em quadrinhos, além de manifesta afetividade por essa linguagem e pela língua inglesa, buscamos investigar como se dá a tradução, para a língua falada no Brasil, de um objeto que não opera somente na esfera textual escrita, mas também imagética, numa tentativa de ampliar os estudos acadêmicos sobre as histórias em quadrinhos e sobre a tradução.

Para esse fim, propomos, aqui, uma tradução comentada para o português das tiras presentes na coletânea, que ainda não traz registros de qualquer tradução para o português do Brasil. Embora a coletânea *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World* seja composta de 232 tiras, nos dispusemos a comentar somente 15 delas, devido ao volume que uma análise de todo o conteúdo teria para um trabalho desta espécie.

No intuito de organizar o desenvolvimento da monografia, nós a dividimos em três seções. Na primeira, dedicamos nossa atenção a um pouco da história das HQs, seus elementos e formatos. A segunda seção traz fragmentos de Teoria da Tradução, em especial, sob a perspectiva da desconstrução. A terceira, que vem a ser o coração deste trabalho, cumpre o objetivo principal da pesquisa que é o de traduzir *A Softer World*. A monografia é acrescida desta seção de Introdução, de uma seção final dedicada às considerações finais e de um anexo, com mais tiras presentes na coletânea e suas respectivas traduções. O conteúdo total da tradução da coletânea pode ser encontra *online* em <https://ummundomaiscalmo.wordpress.com/>.

1. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

*Quadrinhos são palavras e figuras.
Você pode qualquer coisa com palavras e figuras.*

Harvey Pekar

Revista, revistinha, revista em quadrinhos, gibi, quadrinhos, tira, tirinhas, cartum, charge, história em quadrinhos, HQ, *graphic novel*, romance gráfico, *webcomic*: todos esses termos são e estão associados à mesma forma de expressão, que envolve o uso de textos escritos e imagens de forma sequencial, e têm como pré-requisito a disposição desses mesmos textos escritos e imagens em requadros, balões e legendas, em diversos formatos.

Para efeitos didáticos, neste trabalho, iremos nos referir a “quadrinhos”, “história em quadrinhos” e “HQs”; outros termos, como “tira”, “*graphic novel*” e “*webcomic*”, relativos a formatos e gêneros, serão também mencionados.

Mas, afinal, o que são histórias em quadrinhos?

1.1 ORIGENS, DEFINIÇÕES

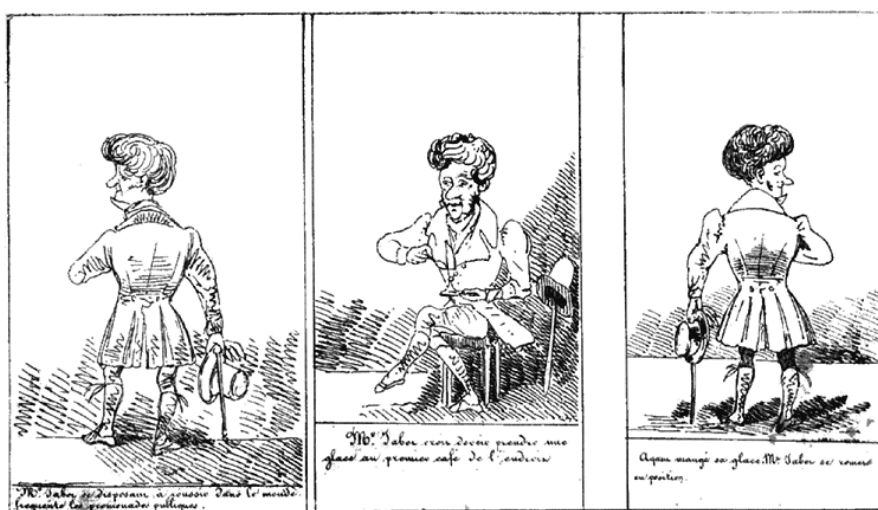
A pergunta não tem somente uma resposta. As definições são muitas e se confundem. Pesquisadores, historiadores e entusiastas divergem não somente sobre o que são as histórias em quadrinhos, mas também a *quando* e *como* elas surgiram. Esse conflito de informações reitera, para nós, a importância dos estudos de histórias em quadrinhos, seus gêneros, formatos e possibilidades, não só no âmbito das Letras e da Tradução, mas também de outras áreas e disciplinas.

Há quem considere a origem dos quadrinhos logo ali, em meados do século XIX. *Monsieur Jabot* (1833), do suíço Rodolphe Töpffer, é a obra considerada pioneira dos quadrinhos modernos, como destaca McCloud (2005, p. 17):

De muitas maneiras, o pai dos quadrinhos **modernos** é **Rodolphe Töpffer**, cujas histórias com imagens satíricas, iniciadas em meados do século XIX, empregavam **caricaturas** e requadros — além de apresentar a primeira combinação interdependente de **palavras** e **figuras** na Europa. (MCCLOUD, 2005, p. 17, grifos do autor)

Esses elementos se tornariam o cerne do que visualmente é entendido como quadrinhos: os desenhos, dispostos de forma sequencial; a separação desses desenhos — da ação — em quadros e, conseqüentemente, a criação do espaço entre eles — a sarjeta — em que ocorre a passagem de tempo; e o texto escrito, que ora narra a ação, ora funciona como diálogo, podendo também vir em forma de onomatopeia.

Figura 1: *Monsieur Jabot*



(Fonte: <http://bit.ly/monsieurjabot>)

Anos depois, nos Estados Unidos, o ilustrador Richard Outcault faria em *The Yellow Kid* (1894) algo parecido; além do uso de quadros, da sarjeta e do texto escrito, fez uso, também, de seqüências sem quadros e introduziu, pela primeira vez, o que seria um ícone e se tornaria o elemento crucial dos quadrinhos, a partir de então: os balões de fala.

O pesquisador britânico Paul Gravett relata obras de formato parecido — seqüências de imagens compondo uma ação, auxiliadas por texto escrito — anteriores a *Monsieur Jabot* e produzidas no Japão. Já o pesquisador norte-americano Scott McCloud vai ainda mais longe: traz para a discussão a ideia de que o uso de imagens sequenciais já se fazia presente no século XI, na Tapeçaria de Bayeux, por exemplo, um imenso tapete bordado, onde são descritos eventos da conquista normanda da Inglaterra (McCloud, 2005).

Figura 2: *The Yellow Kid*



(Fonte: <http://bit.ly/theyellowkid>)

Figura 3: a Tapeçaria de Bayeux



(Fonte: <http://bit.ly/tapbayeux>)

As diferenças continuam, ainda, no que se refere à nomenclatura. Cada país produtor de quadrinhos tem um nome próprio e específico, reflexo de época e circunstâncias. Na França, país de origem dos estudos teóricos das histórias em quadrinhos, é **bande-dessinée**, nome literal (*tira desenhada*), e diz respeito ao formato que primeiro apareceu por lá: as tiras, publicadas em jornais. Nos Estados Unidos, popularizou-se o **comic book**, **comic** ou **comics**,

com relação direta ao tom do que era produzido à época do surgimento: humor (*comic* em inglês é *cômico, engraçado*). No fim da década de 1960 e começo dos anos 1970, surgiria ainda a variação **comix**, uma subversão a partir do teor mais “adulto” de uma produção tida como *underground* e independente, à margem das grandes editoras, com temas de sexo, terror e violência. Na Itália, os quadrinhos ficaram conhecidos como **fumetti**, palavra que designa *fumaça* na língua italiana, numa referência ao aspecto dos balões de fala. Na Argentina, os quadrinhos são conhecidos como **historietas** e, no Brasil, popularizaram-se como **quadrinhos, história em quadrinhos** (e sua abreviação, **HQ**), além de **gibi**, nome de uma das primeiras publicações nacionais. O uso do diminutivo, tanto em espanhol quanto em português, remete à noção — bastante questionada, discutida e refutada — das histórias em quadrinhos serem literatura voltada ao público infantil.

Portanto, mais que definições e nomenclaturas, para o presente trabalho nos interessa o funcionamento dessa forma de expressão e como se dá a tradução de uma obra com tantos elementos particulares. Para tanto, como forma de norteio, partiremos de algumas definições com as quais nos identificamos e seguiremos com breves explicações do que são alguns desses elementos constituintes dos quadrinhos.

McCloud (2005) afirma que “encontrando **uma definição adequada**, seria possível **invalidar** os estereótipos e demonstrar que o **potencial** dos quadrinhos é **ilimitado e emocionante**” (MCCLOUD, 2005, p. 3, grifos do autor), acreditando veementemente que “**‘Quadrinhos’** é um termo que merece ser definido, porque se ‘refere ao meio **em si**, não a um **objeto** específico, como ‘revista’ ou ‘gibi’.” (MCCLOUD, 2005, p. 4, grifos do autor) Para tanto, o pesquisador parte do conceito de “arte sequencial” cunhado pelo quadrinista norte-americano Will Eisner, para chegar a uma definição própria.

Na obra *Quadrinhos e Arte Sequencial*, de 1985, Eisner constrói a seguinte definição:

Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem — uma forma literária se quiserem. E é essa aplicação destinada que cria a “gramática” da Arte Seqüencial. (EISNER, 1989, p. 8)

Expandindo esse conceito de Eisner, para além da noção de os quadrinhos serem mais que uma junção de atributos, temos um meio próprio, independente e específico, que McCloud define, em verbete “histórias em quadrinhos”, como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD, 2005, p. 9).

De forma semelhante pensa o pesquisador brasileiro Paulo Ramos. Em *A leitura dos quadrinhos* (2009), encontramos a seguinte afirmação:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2009, p. 17)

O autor, a partir de tendências identificadas — como as histórias terem personagens fixos ou não; a narrativa ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero; e diferentes gêneros utilizarem a linguagem dos quadrinhos — e com base na análise de obras e de estudos na área, define as histórias em quadrinhos como “um grande rótulo que une as características apresentadas anteriormente, utilizadas em maior ou menor grau por uma diversidade de gêneros, nomeados de diferentes maneiras” (RAMOS, 2009, p. 20). Para o estudioso (2009), isso faz dos quadrinhos um *hipergênero*, por agregar diferentes outros gêneros, cada um com suas particularidades.

Já Douglas Wolk, em *Reading Comics: how graphic novels work and what they mean*, que analisa o fenômeno recente das *graphic novels*¹, vai basear-se no conceito de *paraliterário*, do escritor Samuel R. Delany, e identificar as HQs não como uma linguagem, mas como uma mídia, trazendo a seguinte definição:

Como cartunistas e seus admiradores de longa data estão cansados de explicar, quadrinhos não são um gênero, são *mídia*. Faroestes, romances de época, *film noir*: esses são gêneros — tipos de histórias com categorias específicas de temas e convenções como conteúdo e apresentação. (Histórias de super-heróis são um gênero também.) Prosa de ficção, escultura, vídeo: essas, como os quadrinhos, são mídia — formas de expressão que têm pouca ou nenhuma regra com

¹ *Graphic novel*, a novela gráfica, é um termo comumente associado com o mercado editorial, um termo específico para quadrinhos que são vendidos em livrarias, voltados para o público adulto e de conteúdo artístico — tanto gráfico quanto narrativo — mais próximo da “literatura”, do romance literário, fugindo do estereótipo do que é comumente tido como história em quadrinhos.

relação ao conteúdo além das amplamente aplicadas a elas pelo seu formato.² (WOLK, 2007, p. 11, grifo do autor)

Para nós, é perceptível como em todas as definições expostas aqui há um consenso sobre as histórias em quadrinhos não serem apenas um *gênero*, um misto de arte e literatura — ainda que baseando-se e fazendo uso de elementos de ambas —, mas algo particular, um meio com linguagem e regras próprias.

1.2 ELEMENTOS

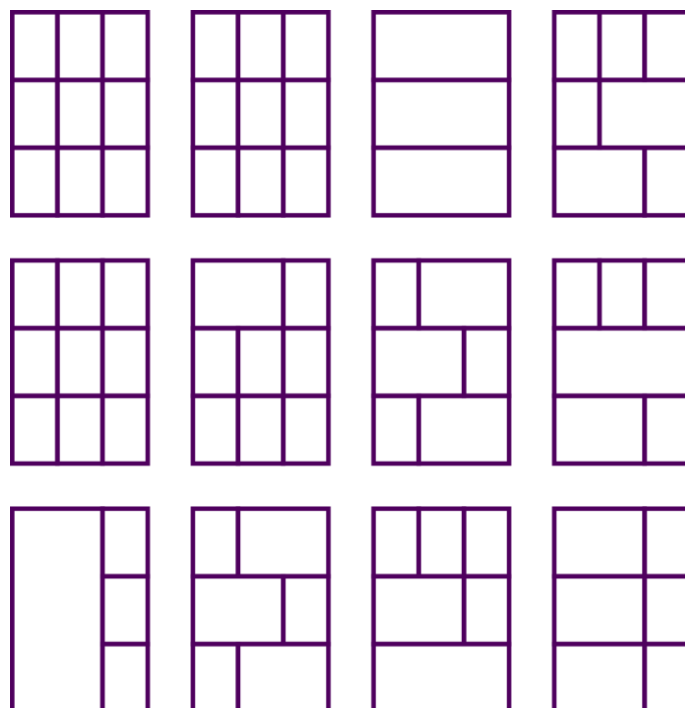
Embora as histórias em quadrinhos apareçam nos mais diversos formatos físicos, contemplando inúmeros gêneros, todas, ou quase todas, têm em comum um núcleo de elementos que é o cerne visual do que é compreendido como uma história em quadrinhos, podendo aparecer em maior ou menor proporção, e até mesmo um ou outro poderem estar ausentes.

O *requadro*, também chamado de *vinheta*, é o elemento primordial do quadrinho, que agrupa “cenários, personagens, fragmentos do espaço e do tempo. Tudo é encapsulado dentro de um conjunto de linhas, formando um retângulo, quadrado, esfera ou outro formato” (RAMOS, 2009, p. 89). É através desses quadros que roteirista e desenhista conduzirão a narrativa e a ação da história, e, “na maioria dos casos, contém um fragmento da ação. Na maior parte das vezes, a comparação com outra vinheta permite a condução da narrativa.” (RAMOS, 2009, p. 90)

Essa comparação e condução de narrativa são feitas pelo leitor, seguindo a ordem de leitura — em nosso caso, leitura ocidental, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Os requadros podem aparecer em diversos formatos (quadrado, retangular, circular), diversos tipos (com borda, sem borda, feito à mão, feito à régua) e em diversas diagramações (3 quadros, 6 quadros, 9 quadros). Abaixo, um exemplo de possíveis diagramações, utilizando somente requadros retangulares:

² Nossa tradução para: As cartoonists and their longtime admirers are getting a little tired of explaining, comics are not a genre; they're a *medium*. Westerns, Regency romances, film noir: those are genres — kinds of stories with specific categories of subjects and conventions for their content and presentation, (Stories about superheroes are a genre, too.) Prose fiction, sculpture, video: those, like comics, are media — forms of expression that have few or no rules regarding their content other than the very broad ones imposed on them by their form. (WOLK, 2007, p. 11)

Figura 4: possíveis diagramações com requadros retangulares



(Fonte: <http://bit.ly/diagramarequadros>)

A *sarjeta* é o espaço entre um quadro e outro, entre um momento e outro. Para McCloud (2005), nada é visto pelo leitor nesse espaço entre os quadros, mas pela experiência, pela lógica, há indicações de que algo deve estar acontecendo, algo semelhante ao dito, no não dito. Nos quadrinhos, muito do que acontece é inferido, e a imagem estática representa, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro: um “antes” e um “depois” na mesma imagem. O autor chama esse fenômeno de “conclusão”, que implica a observação, por parte do leitor, das partes — os requadros —, e a percepção de um todo — a ação, a narrativa.

Segundo McCloud (2005):

Os quadros das histórias **fragmentam** o **tempo** e o **espaço**, oferecendo um **ritmo recortado** de **momentos dissociados**. Mas a conclusão nos permite **conectar** esses momentos e **concluir mentalmente** uma **realidade contínua e unificada**. (MCCLOUD, 2005, p. 67, grifos do autor)

Essa conclusão de passagem do tempo — a elipse — é subjetiva, isto é, o mesmo espaço entre dois quadros pode simular uma passagem de um segundo ou de cem anos, a depender do texto, da narrativa.

O *balão de fala* é uma das formas de representação da fala e do pensamento nos quadrinhos. Sua presença, como mencionamos anteriormente, já tem mais de cem anos e é o elemento mais associado às histórias em quadrinhos. Assim como os quadros, podem aparecer em diversos formatos — segundo Ramos (2009), só o autor Robert Benayoun, em *Le Ballon dans la Bande Dessinée*, elencou 72 formas diferentes de balão. Para Ramos (2009), o recurso gráfico dos balões

[...] seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional. (RAMOS, 2009, p. 33, grifo do autor)

Já a *legenda*, outro elemento de texto escrito presente nos quadrinhos, vai aparecer por cima de toda a composição do quadro, usualmente no formato retangular e preenchimento branco — podendo também assumir outras cores, formatos e tipografias, muito utilizado para diferenciar falas e pensamentos entre personagens. Costuma ser associado à narração *voice-over*, comum no cinema e em documentários, para descrever ações que estão acontecendo em cena. Ramos (2009) expande o conceito de legenda, a partir de definições de outros três autores:

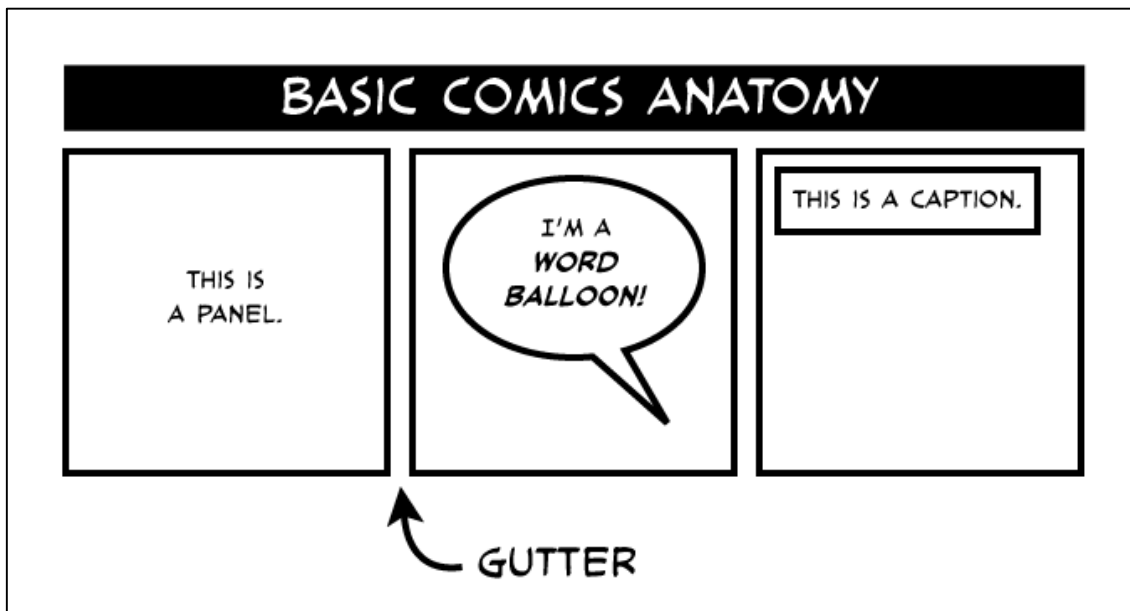
Para Vergueiro (2006), a legenda aparece no canto superior do quadrinho, antes da fala dos personagens, para representar “a voz do narrador onisciente”. Eguti (2001) tem leitura semelhante: seria a narração de alguém externo à ação, em que “o narrador é onisciente e os verbos apresentam-se em terceira pessoa”.

Cagnin (1975) vê o recurso normalmente no extremo superior da vinheta, pois é onde se dá o início da leitura. Afirma, no entanto, que pode ocupar uma faixa num quadrinho ou até mesmo a vinheta inteira. Já existem exemplos que mostram que a legenda pode vir em outros pontos, inclusive na parte inferior do quadrinho.

Defendemos que não é apenas o narrador onisciente que tem direito ao uso da legenda. O narrador-personagem também pode se apropriar do recurso. (RAMOS, 2009, p. 50)

O cartunista Dylan Meconis (2012) resumiu o que apresentamos até aqui com relação aos elementos dos quadrinhos:

Figura 5: anatomia básica dos quadrinhos³



(Fonte: <http://bit.ly/anatomiahq>)

Alguns destes elementos estão presentes em *A Softer World*, produzido no mesmo formato da imagem exposta acima, o de tiras. Abaixo, trazemos um exemplo prático de nossa tradução, *Um Mundo Mais Calmo*, e do uso dos requadros, que têm uma moldura particular, remetendo a fotos estilo Polaroid ou máquinas de revelação rápida; da legenda, com um texto que pode ser a voz de um narrador ou de algum dos “personagens” das imagens; e a presença da sarjeta, que separa os quadros que, juntos, formam uma imagem única, estática.

³ Nossa tradução: o título, “Anatomia Básica dos Quadrinhos”; o primeiro requadro, da esquerda para a direita, “Isto é um requadro”; o balão de falas, “Eu sou um balão de falas!”; a legenda, “Isto é uma legenda”; o espaço indicado pela seta, “Sarjeta”.

Figura 6: quadrinho traduzido *A Softer World*



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 127, tradução nossa)

1.3 FORMATO

O formato de *webcomic* escolhido para publicação pelos criadores de *A Softer World*, Emily Horne (responsável pelas fotografias) e Joey Comeau (responsável pelo texto escrito), foi o das tiras.

As *webcomics* são quadrinhos publicados na internet e, assim como as publicações impressas, que variam em formatos e gêneros, seguem a mesma linha. A chegada da internet aumentou, e muito, as possibilidades de publicação de quadrinhos. As possibilidades de inovação de formato foram expandidas, a exemplo do que ficou conhecido como *infinite canvas* (algo como “tela infinita”), em que é possível fazer um quadrinho de forma comprida, quase infinita, cuja leitura é vertical, utilizando-se da barra de rolagem da página de navegação, ou de publicação no formato *widescreen*, próprio para leituras em telas de computador. O uso de GIFs também se popularizou; para efeitos dramáticos, é possível animar o conteúdo do requadro — um balão de fala, uma onomatopeia ou parte de um cenário, por exemplo — dando movimento às imagens estáticas dos quadrinhos. A possibilidade de publicação sem gastos de impressão, com maior periodicidade e acesso mais rápido do público, sem depender de editoras, são outros diferenciais dos *webcomics*.

Já as tiras têm uma história antiga, e estão na concepção do quadrinho moderno, como apresentamos no começo do capítulo. Das charges de Töppfer, Outcault e Angelo Agostini — trazendo um expoente nacional —, logo firmou-se o formato das tiras, tanto nos Estados Unidos quanto na França. Segundo Ramos (2009):

A temática atrelada ao humor é uma das principais características do gênero tira cômica. Mas há outras: trata-se de um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final. (RAMOS, 2009, p. 24)

O formato mais tradicional é o de três quadros, horizontais, leitura da esquerda para a direita. Constatamos que este é o funcionamento usual em *A Softer World* (às vezes há seis quadros), curiosamente, não se constatando nenhum tipo de continuidade ou personagens recorrentes: cada tira pode ser lida individualmente, de forma autocontida. A recorrência ocorrerá nas temáticas, que costumam lidar com tristeza, depressão, melancolia, desamparo, amor, sexualidade e questões de identidade, morte e abandono, na maioria das vezes envolta em situações surreais, com toques de ficção científica e fantasia — há indicações, por exemplo, de zumbis, alienígenas, situações envolvendo futuros alternativos, fim do mundo, apocalipse.

O próprio nome do quadrinho vem de uma construção intertextual, isto é, de uma tira, em que o “mundo mais calmo” do título é encontrado dentro de uma caverna:

Figura 7: quadrinho traduzido *A Softer World*



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 12, tradução nossa)

O texto escrito, em cada tira, é curto e opera somente no espaço delimitado pela legenda. **E há, ainda, o que chamaremos a partir daqui de “legenda alternativa”, um texto escrito curto de cor cinza — em contraste quase ilegível com o fundo branco —, que aparece abaixo de algumas das tiras, em sentido**

de leitura invertido, funcionando como anotação, um adendo ao conteúdo da tira, às vezes até como reforço do humor, da piada. Originalmente esse texto não estava presente nas próprias tiras, aparecendo na versão virtual, literalmente, como legenda da imagem da página no *site*, quando o leitor passava o *mouse* sobre ela.

A escolha de uma tipografia do tipo “máquina de escrever”, de letras pretas sobre retângulos brancos possibilita uma sensação de confissão, condizente com as temáticas abordadas, algo como uma narrativa por cima das imagens, como se uma voz onipresente narrasse as situações absurdas — além de funcionar muito bem, visualmente, com a ideia de colagens, acompanhando a escolha estética de usar fotos em vez de desenhos ou ilustrações, e muitas vezes o texto escrito operará nas esferas de um miniconto, ou de um trecho ou um poema completo.

Como foi possível observar neste capítulo, os quadrinhos gozam de elementos e estrutura próprios de sua linguagem, os quais apresentamos e discutimos como demonstração de que as traduções de histórias em quadrinhos necessitam desse aporte teórico, dado o caráter singular do formato, que faz uso de texto escrito e imagético de formas particulares. Esse conhecimento, certamente, auxiliará o tradutor em sua tarefa.

No capítulo a seguir discutiremos um pouco sobre a abordagem teórica que nos auxiliou no processo tradutório.

2. TRADIÇÕES E TRADUÇÕES

*Este poema
em outra língua
seria outro poema*

Ana Martins Marques

Ao contrário do capítulo anterior, em que apresentamos, ainda que brevemente, as histórias em quadrinhos sob um contexto histórico, no presente capítulo não daremos esse mesmo contexto, à tradução, por não ser objetivo desta monografia se debruçar sobre estas questões, mas sim apresentaremos algumas teorias recentes dos Estudos da Tradução e a partir delas o desenvolvimento dos raciocínios das pesquisadoras e tradutoras brasileiras Rosemary Arrojo e Cristina Carneiro Rodrigues na abordagem do pensamento derridiano sobre tradução, explorando um pouco mais o conceito da *desconstrução* do filósofo argelino Jacques Derrida, alinhado ao pós-estruturalismo, e as noções de rastro, *différance* e suplemento que ele contempla.

2.1 NOÇÕES, TRADIÇÕES

A noção de tradução como o transporte de significado entre textos, entre línguas, faz-se extremamente presente; parte-se da ideia de que a tradução é, realmente, uma transferência, uma substituição: pega-se uma palavra, frase ou até mesmo uma ideia, em determinada língua, relaciona-a ao seu equivalente e a conduz até a outra língua, mantendo-se, dessa forma, fiel ao sentido “original”⁴, à essência do texto, da “fonte”.

Diferentes teóricos em diferentes épocas conduziram estudos e teorias a partir dessas noções de *fidelidade* ao que é chamado “texto-fonte”, e de *equivalência* no que é chamado “texto alvo”, o qual, acreditam, deve ser uma cópia idêntica, palavra por palavra (e mais à frente, sentido por sentido),

⁴ Alexander Fraser Tytler, um dos teóricos pioneiros da tradução, cunhou, há mais de dois séculos, “os três princípios básicos da boa tradução” (Arrojo, 2000), em que: “1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto *original*; 2) o estilo da tradução deve ser o mesmo do *original* e; 3) o estudo da tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto *original*” (ARROJO, 2000, p. 13, grifos nossos).

mantendo-se assim toda a *essência* e a *originalidade*. O *mesmo* texto, mas em outra língua.

No livro *Oficina de Tradução: a teoria na prática*, Rosemary Arrojo, ao abordar tais questões, opõe-se aos conceitos de dois teóricos associados a essas noções tradicionais, John Catford e Eugene Nida, sugerindo uma revisão dos conceitos. Para o primeiro, como expõe a autora, a tradução é a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua” (CATFORD apud ARROJO, 2000, p. 12). Essa noção catfordiana, como veremos no decorrer do capítulo, desconsidera a presença do sujeito — do autor, do leitor, do crítico, do tradutor etc. — e do contexto histórico e social dele e dos textos produzidos, tanto o de partida quanto o de chegada.

Para Nida, o ato de traduzir assemelha-se ao transporte de cargas em vagões por um trem; todo o material posto nos vagões no ponto de partida — as palavras, frases, significados — deve chegar ao seu destino, ao texto alvo. Como as palavras, sintaxes e significados diferem entre as muitas línguas, ele sugere que esses elementos — carregados pelos vagões — podem ter sua “carga” distribuída entre mais de um vagão, com vagões de cargas maiores ou menores; o essencial é que toda a carga, independente de como foi e será distribuída chegue, em sua “totalidade”, ao seu destino.

Portanto, vemos que ambos, Catford e Nida, acreditam numa “essência” inerente ao texto, sendo função do tradutor não só resgatá-la, como passá-la adiante, em sua tradução. Considerada imutável, essa essência deve ser transportada ao outro texto, utilizando-se de significados “equivalentes”, sem alterações. É o tradutor não como um produtor de significados, mas como um guardião, protetor desses significados. A leitura feita pelo tradutor, e prévia à tradução, seria capaz de recuperar esse significados no texto, assimilando as intenções do autor, quando o escreveu. Conforme aponta Rodrigues (2000):

A imagem dominante da tradução, em Catford e Nida, é a de um fluxo unidirecional, como se a cultura que produz a tradução exercesse sobre ela uma influência apenas superficial. Nesse sentido, é exemplar a analogia que Nida faz entre a distribuição de roupas em malas e o conteúdo dos textos: o tradutor apenas redistribuiria os conteúdos em outras formas sintáticas, assim como o viajante disporia as mesmas roupas em malas com diferentes formatos. Apaga-se o próprio tradutor [...]. Nesse sentido, o texto de Catford

também é exemplar, pois o autor apenas prescreve que a tradução contenha todos os “traços relevantes” do texto original sem nenhuma menção a contexto histórico, social ou ao público leitor de uma tradução. (RODRIGUES, 2000, p. 169-170)

Trabalhando essas questões de fidelidade, Arrojo constrói seu raciocínio a partir desses teóricos, e contrário a eles; em seu livro, a autora defende a metáfora do texto como um *palimpsesto*, termo esse relativo a antigo material de escrita, como um pergaminho, que era caro e escasso, e que era reaproveitado algumas vezes através de raspagem. Entretanto, essas raspagens não davam conta de apagar completamente o conteúdo anterior, deixando resquícios do texto anterior no novo texto. Logo, o texto de partida fica atrelado, através desses *rastros*, como denomina Derrida, às suas traduções, o texto de chegada, criando-se conexões e, havendo assim, sempre, por detrás de um texto, outros textos.

Arrojo apoia-se no conceitos de *comunidade interpretativa* de Stanley Fish, importante teórico estadunidense, que explora em seu ensaio *Is there a text in this class?* (Há um texto nesta aula?) questões de interpretação, produtoras de significados. Para ele, não é possível haver uma leitura individual dos textos, pois estamos todos inseridos numa comunidade, uma comunidade interpretativa, e nossas interpretações são construídas coletivamente, produtos de circunstâncias, que fazem parte de nosso repertório pessoal, social, cultural, ideológico, não podendo haver “[...] palavras com um valor independente do contexto, pois estar em uma situação é ver as palavras como significativas” (RODRIGUES, 2000, p. 181). Dessa forma, o leitor exerce um papel ativo, produzindo significados, não atendo-se somente ao processo de extração desses significados nos textos — que implica, aí, paradoxalmente, a compreensão das intenções do texto, do autor —, e, justamente, vão variar de leitor para leitor, por conta de suas organizações de vida.

A autora também usa da teoria desconstrutivista de Derrida, trazendo o conceito de tradução não como um transporte do texto “de partida”, mas uma transformação do mesmo, para outro texto, “de chegada”, novo e independente. Arrojo (2000) afirma que:

[...] ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a

totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido* e *interpretado*, e nunca totalmente decifrado e controlado. (ARROJO, 2000, p. 22, grifos da autora)

O que Arrojo quer dizer é que o envolvimento do tradutor com o texto parte primeiro de uma interpretação; o tradutor é, antes de tudo, leitor, portanto, não sendo possível “[...] resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido” (ARROJO, 2000, p. 40).

Nessa interpretação estariam presentes as experiências de vida desse leitor, suas experiências com outros textos, com outras pessoas. Logo, cada tradução, assim como cada leitura — e quantos de nós já não leram o mesmo texto, em épocas diferentes, e o enxergaram sob uma nova ótica, interpretando-o de forma diferente? —, é pessoal, própria e particular, tornando “[...] impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo que nos cerca, não podem deixar de ser mortais” (ARROJO, 2000, p. 45).

Nos identificamos com a perspectiva do leitor como produtor de significados e do tradutor como criador de um novo texto através de uma transformação do texto de partida; isso é evidenciado em nossos comentários, no próximo capítulo e em nossas escolhas em nossas traduções, apresentadas no anexo deste trabalho. Essa identificação reflete-se, também, em nossa escolha de epígrafe para o capítulo: um trecho do poema “Tradução”⁵, de Ana Martins Marques. Os versos aqui replicados sintetizam a ideia de alteridade trazida pela tradução, uma transformação do texto de partida, “um poema”, que produz o texto de chegada, “outro poema”.

2.2 UM TEXTO, DOIS TEXTOS, VÁRIOS TEXTOS

Essa perspectiva, seguida por nós, da tradução como transformação, alinha-se ao pensamento do filósofo argelino Jacques Derrida, e sua teoria

⁵ O poema encontra-se no livro *O Livro das Semelhanças*, lançado pela Companhia das Letras, em 2015.

desconstrutivista⁶. Através desta, Derrida revisita a teoria linguística de Ferdinand de Saussure, dando novos conceitos aos signos, significantes e significados. Assim como Stanley Fish e suas comunidades interpretativas, Derrida também argumenta contra qualquer possibilidade de que um significado transcenda as circunstâncias e a história de sua leitura e que ela esteja, de alguma maneira, protegido da diferença e da mudança (Rodrigues, 2000); assim, o entendimento de uma palavra — e, logo, de suas acepções maiores, como frase e texto — é prévia à sua criação, não estando esse significado protegido em sua “origem”, sua “fonte”, não sendo fixos os seus significados. Os textos são múltiplos, não podendo, dessa maneira, haver uma única e total interpretação deles; as interpretações dependem do contexto em que o leitor está inserido, dessa forma, a sua tradução também será fruto desse contexto, e produzida, ainda, para um determinado contexto. Cristina Carneiro Rodrigues afirma que:

Interpretar é, assim, inserir os signos em um sistema diferencial. Quando se traduz, pratica-se a diferença entre significante e significado no mais amplo sentido, pois a tradução é uma operação que interpreta significados nas tramas de um tecido diferencial e os reinterpreta como significantes, que fazem parte de um sistema de normas diferentes do primeiro sistema e que, por sua vez, interpretam-se na rede de diferenças do significado. O tradutor, ao produzir sua interpretação, não transcende o sistema de linguagem, mas contextualiza os significantes em uma rede de diferenças e de remissões. A tradução só poderia ser uma operação que transfere ou transporta significados, se houvesse a possibilidade do “significado transcendental”, do significado autônomo na consciência, situação em que haveria transporte de significados puros que as mudanças de significantes deixariam intactas, como pressuposto por Lefevere ou por Nida, por exemplo, quando comentam traduções equivalentes. (RODRIGUES, 2000, p. 192-193)

Essa ideia dos signos operando num sistema diferencial é exposta e tratada por Derrida através do neologismo que ele manipula na palavra

⁶ É importante frisar que a desconstrução, proposta por Derrida, é uma corrente filosófica inserida nos estudos pós-estruturalistas, e que não dão conta da tarefa, não dão ao tradutor ferramentas práticas ao exercício da sua prática; no entanto, filosoficamente, o pensamento pós-estruturalista dá ao tradutor a liberdade de saber que suas escolhas resultam da sua capacidade de interpretação, singular e individual, embora inserido numa comunidade interpretativa. Dito isto, não nos prendemos rigorosamente a nenhuma das linhas teóricas, preferindo absorver os posicionamentos que nos permitiram maior conforto na nossa tarefa do tradutor.

*différance*⁷. A palavra, uma reescrita da palavra francesa *différence*, na qual ele usa como suporte a etimologia da palavra, que remete ao verbo *differre*, do latim, e constrói assim dois significados; um, pautado na ideia de diferença, de ser outra coisa; e a outra, no diferir, a ideia de adiamento e de desvio, e que nos remete à analogia do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre ser contemporâneo: “ser pontual num compromisso ao qual só se pode chegar atrasado”.

A *différance*, grafado com a no lugar do e, só pode ser visto assim na escrita ou na leitura; a pronúncia não é capaz de demonstrar a qual conceito remetem, tendo o mesmo som, mas significados diferentes; é Derrida nos mostrando, nessa diferenciação, um problema de tradução: a inevitabilidade da diferença, entre as línguas, as culturas, os tempos, e indicando uma ideia de adiamento do texto, que nunca se completa, deixando-o sempre aberto a novas possibilidades, novo desdobramentos.

•

Não há termos plenos, fechados em uma estrutura estática, taxonômica ou a-histórica; “cada elemento se constitui a partir do rastro dos outros elementos da cadeia ou do sistema”, do que decorre que haja apenas, “por toda parte, diferenças e rastros de rastros” (p. 38). Não há uma substância presente que escape ao “movimento da diferença”, o que impede que haja um significado antecedente a ela, que a origine (p. 39). Não há, assim, abertura para um “significado transcendental”, pré-linguístico, fora do trabalho da diferença. Na cadeia da escritura, do rastro, da diferença, a leitura é transformacional e os textos são “cadeias e sistemas de rastros” (Derrida, 1967/1973, p. 79 apud RODRIGUES, 2000, p. 198)

Por conta dessa “fonte”, impossível de se alcançar, em que está a “origem” do texto, Derrida trabalha a ideia de *rastro*, de uma palavra, um texto, uma ideia remeter a várias outras, produtoras de muitos significados. Dessa forma, a produção da tradução é feita sobre esses rastros, as ligações entre os textos, as línguas, as culturas e o repertório do próprio tradutor. Fica evidente, assim, que cada texto, como mencionado anteriormente, é um novo texto, formado a partir dos rastros desses outros textos, sem jamais ser possível voltar a um ponto de origem, de gênese dessas palavras, textos e significados. É importante ressaltar que esses rastros não estão inseridos somente na noção

⁷ Cristina Carneiro Rodrigues traduz o termo como *diferência*, e no terceiro capítulo de *Tradução e Diferença*, “Ambivalência e conflito”, a autora expõe, junto a sua tradução, traduções de outros autores para o mesmo termo como *diferança* e *diferensa*.

tradicional de texto, da matéria escrita, mas em todo tipo de produção ideológica, política, cultural, inseridas em determinada comunidade. RODRIGUES (2000) define que:

O rastro é “a unidade de um duplo movimento de protensão e retenção” (p. 104), em que um elemento sempre se relaciona com outro, “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (Derrida, 1972/1991d, p. 45). O processo de significação supõe séries de remissões que impedem que, em algum momento, um elemento esteja presente e remeta apenas a si próprio. Todo elemento só funciona como signo se remeter a outro signo que não está presente, ou seja, ele se constitui a partir dos rastros dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Forma-se um tecido em que nenhum elemento está simplesmente presente ou ausente, pois nenhum elemento é auto-suficiente a ponto de ter em si um significado. (RODRIGUES, 2000, p. 199)

Aliados aos conceitos de *différance* e *rastro*, está o de *suplemento*. Entendendo que não há uma “origem” nos textos, e que todo texto é feito a partir da diferença, dos rastros de outros textos e contextos, uma tradução é vista por Derrida como um suplemento, já que nenhum texto é absoluto, definitivo. Cada tradução será um suplemento para o texto de partida, uma nova perspectiva, tornando-se uma adição a um número já sem fim de múltiplas interpretações e novos textos. Dessa forma, Derrida conclui que as traduções não devem fidelidade ao texto “original”, mas sim que os textos que passam por traduções devem sua *sobrevivência* à tradução, que “não é a vida nem a morte de um texto, mas a continuação de sua existência” (DERRIDA apud RODRIGUES, 2000, p. 214).

A mutabilidade pelas quais os textos perpassam exigem essa noção de complementaridade, para uma constante revisitação e revitalização dos textos, garantindo-lhes uma longevidade, uma prosperidade.

Assim como o signo, a escritura é suplemento, diferença. Da mesma maneira, a tradução não é equivalência, não é complemento, é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais, como a escritura. A tradução substitui, preenche um vazio, e “vai se produzir de alguma maneira como obra original” (Derrida, 1987a, p. 231). Não é marginal ou secundária em relação a um todo a ela externo, pois é necessária para a sobrevivência do original. (RODRIGUES, 2000, p. 200)

Dessa forma, encerramos o presente capítulo retomando a epígrafe que abre a nossa monografia, um verso da canção “Um Capoeira”⁸, de Giovani Cidreira, que alinha-se, para nós, com o que foi exposto até aqui, com relação ao tradutor como produtor de significados envolvido e entregue no processo de tradução, em que o texto, tanto de partida quanto de chegada, deixam marcas no tradutor, e esse deixa marcas nele, numa espécie de “luta”, onde o “tradutor é contaminado pelo texto e este, pelo tradutor. Este, por um lado, dá ao texto a oportunidade de sobrevivência, mas por outro ‘contamina’ esse sobrevivente com sua leitura” (RODRIGUES, 2000, p. 214).

“Está tudo bem se você nem me conhece mais”, canta Giovani, como quem diz que, se você não reconhece mais o texto de partida, no texto de chegada, não tem problema, pois o texto de chegada, a tradução, não é o texto de partida, é outro texto, é *nosso* texto.

No capítulo a seguir, apresentamos nossa tradução para algumas das tiras presentes na coletânea que traduzimos, cada uma comentada individualmente, discutindo as escolhas que tivemos de fazer e alguns dos desafios pelos quais passamos.

⁸ A música faz parte do álbum *Japanese Food*, lançado em 2017 pela Balaclava Records e Natura Musical.

3. UM MUNDO MAIS CALMO

*Feito por humanos.
Aprecie as imperfeições!*

Brígida Campbell

No presente capítulo apresentamos nossa tradução das tiras presentes na antologia *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*. Como mencionamos anteriormente, a coletânea tem um total de 232 tiras, todas traduzidas por nós, das quais selecionamos 15, para discutir nossas escolhas, explorando algumas dificuldades surgidas durante a tarefa e justificando algumas das opções feitas, em relação a vocabulário, diagramação⁹ e nossas interpretações.

3.1 TRADUÇÃO COMENTADA

A reflexão derridiana de que tradução é transformação baseia nossa necessidade de efetuar as modificações necessárias para encaixar o texto escrito no espaço original da legenda. Por sabermos de antemão que o texto de partida escrito presente em cada tira é curto, nossas traduções visaram a objetividade, no que diz respeito à quantidade de palavras, omitindo, por exemplo, sempre que possível, sujeitos, e fazendo escolhas conscientes de termos com menor quantidade de caracteres. Durante o processo de diagramação percebemos que algumas escolhas tradutórias baseadas no princípio de economia e objetividade puderam ser revisitadas, ora nos permitindo ampliar e aumentar o texto escrito, para melhor encaixe no espaço previamente delimitado pelas legendas, ora nos exigindo ainda mais economia, para que o texto escrito não extrapolasse esse espaço. Vez ou outra, também,

⁹ Para apresentarmos *Um Mundo Mais Calmo*, foi preciso diagramar cada tira, individualmente. O processo de diagramação foi simples; um conhecimento mínimo de programas de edição de imagem, como os da Adobe — Photoshop e Illustrator —, nos permitiu cobrir as legendas das imagens originais e colocar nosso texto traduzido por cima. A escolha da tipografia também foi simples; há, na internet, uma leva grande de opções de fontes no estilo *typewriter* (máquina de escrever), que é a mesma tipografia utilizada no texto em inglês (escolhemos uma que achamos se aproximar da versão em inglês). Nosso maior embate ficou no encaixe do texto escrito, no que é conhecido em jargão técnico dos quadrinhos como “letramento” ou “letramento”, para que o texto não ultrapassasse o espaço da legenda e interferisse visualmente nem nas imagens nem nos requadros.

expandimos esse espaço “físico”, quando não nos foi possível ser mais econômico ou quando acreditamos que não havia outra solução, mas, evidentemente, sempre evitando interferir excessivamente no texto visual.

A tira abaixo, Exemplo 1, sofreu alterações no texto escrito final, em face de o texto traduzido ter ficado muito curto, deixando bastante espaço em branco na legenda. Isso nos permitiu revisitar o texto e fazer alterações que, a nosso ver, beneficiaram o leitor.

Nossa primeira alteração foi na frase “Vou me vestir”, anteriormente, apenas “Vou”, trazendo um movimento maior à cena, com o processo de vestir. O primeiro quadro, que traz somente um olho, de canto, é complementado pelo texto; não sabemos o que vem a seguir. Os outros dois quadros, que formam um painel, mostram o que seria o resto da tal fantasia. A presença nas imagens de uma moça foi fundamental para a escolha de “órfã”, já que em inglês a palavra “orphan” não tem gênero.

Exemplo 1



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 86)

Já na última legenda, que em nossa primeira versão traduzia “parents” para “pais” (os familiares mais próximos como pai, mãe, irmãos e avós), foi substituída por “família”, possibilitando maior abrangência e deixando a cena com um tom ainda mais macabro. Em português, é impossível saber se a família que a personagem precisa matar se refere aos familiares mais próximos ou mesmo à toda família.

Exemplo 2



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 18)

O Exemplo 2, acima, é curioso, pois tivemos de fazer algumas adaptações que consideramos relevantes. A primeira delas foi substituir a palavra “basement”, associado a porão, porque esta parte da casa não é muito comum nas construções no Brasil. Porão, assim como sótão, são espaços muito presentes no imaginário norte-americano, pois, não raro, fazem parte das casas: porões são incomuns na arquitetura brasileira. A interpretação possibilitada pela tira é de um grande alagamento, especialmente ao dizer que toda a cidade correu para o resgate dos bens mencionados no segundo requadro. Portanto, partindo dessa ideia de alagamento em local subterrâneo,

preferimos utilizar “garagem” em vez de “porão”, uma vez que é comum vermos poças em garagens, especialmente resultantes de vazamentos pelo teto ou de enxurradas, por exemplo.

A segunda adaptação foi em “fax machines”, no segundo requadro, não só por não utilizarmos o termo “máquinas de fax” — embora haja “aparelho de fax”. Assim, a opção do habitual “faxes”, especialmente antecedendo “documentos”, nos pareceu passar uma ideia somente de busca por documentos físicos, papéis. A imagem que nos vem à mente, de pessoas desesperadas correndo com papeis e computadores — e não aparelhos de faxes ou só documentos —, nos evoca uma situação mais desesperadora, mais urgente. Por último, finalizando essa situação apocalíptica de forma irônica, vem a *punchline*¹⁰, na forma do personagem que, em meio a todo esse caos, diz — e parece estar calmamente fazendo isso — dobrar a calça até o joelho. Escolhemos a ideia de “puxar a calça”, não só pela informalidade, como também por ser exatamente o que a imagem do último requadro nos apresenta. O personagem parece tranquilo, enquanto dobra as pernas da calça para poder entrar em contato com a água.

A solução para a tradução da legenda alternativa, nesse exemplo, é mais uma demonstração da reflexão derridiana de tradução como transformação; “birds gotta fly”, no texto de partida, poderia ter sido traduzido literalmente como “pássaros têm de voar”, mas nossa escolha parte de nossa interpretação do contexto da tira, que traz um personagem buscando liberdade, aproveitar o que pode haver de bom no catastrófico alagamento, que é a possibilidade de relaxar, de pôr os pés na água, retomando a canção “Can't Help Lovin' Dat Man”, que tem em sua letra os versos “birds gotta fly, fish gotta swim”, como quem diz que não há jeito de agir diferente, “somos o que somos”.

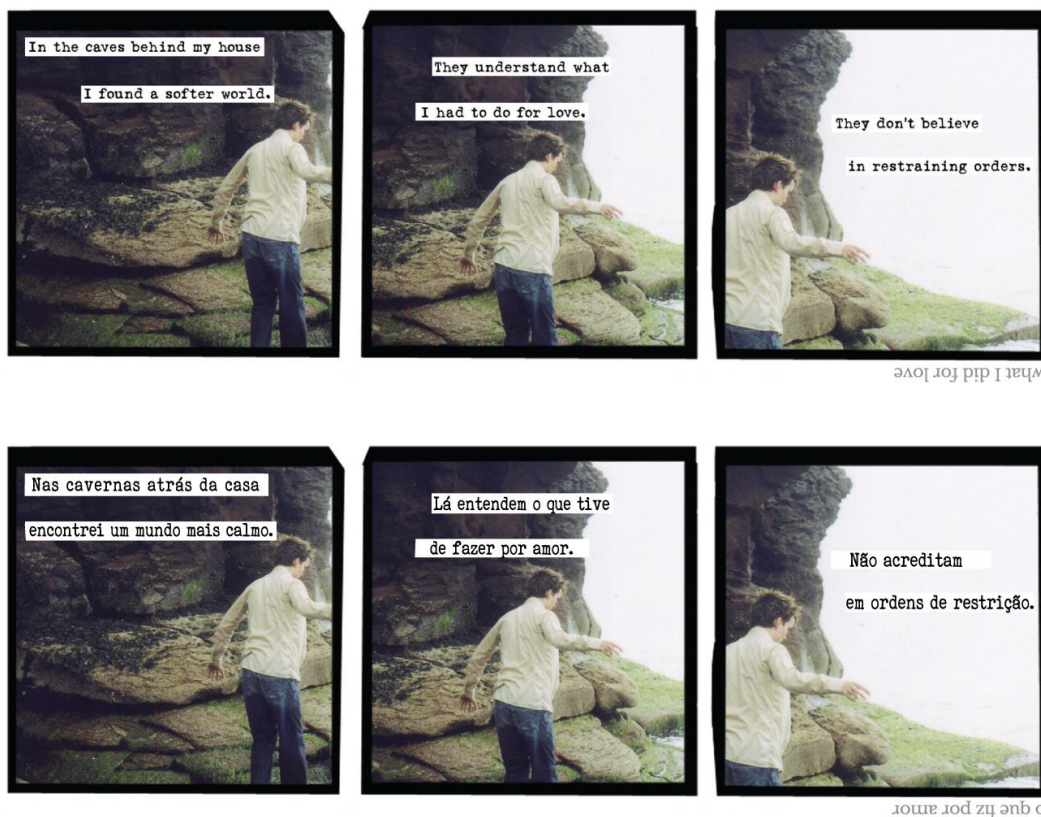
No Exemplo 3, abaixo, optamos por suprimir o sujeito, presente no texto original com “they” duas vezes, no segundo e terceiro requadros, em face da obrigatoriedade imposta pela gramática da língua inglesa. Como a norma não se aplica à gramática da língua portuguesa do Brasil, omitimos os sujeitos, em

¹⁰ A *punchline* é a situação que conclui a piada; é normalmente a situação que origina a risada. Vem ao final da piada, e no caso das tiras, no último quadro. Em *A Softer World*, muito do humor evocado pelas *punchlines* vai ser pela sugestão de alguma situação absurda, irônica, não necessariamente risível.

ambos os quadros. No segundo quadro, inserimos uma partícula, o “Lá”, que retoma o tal “mundo mais calmo”, tão compreensivo. A nossa escolha de “um mundo mais calmo” para “a softer world” não deriva somente do contexto desta tira em particular, mas sim de anos acompanhando a publicação *online*. As primeiras coisas a que “soft” e “softer” remetem é a “macio”, “mais macio”, “suave” e “mais suave”, opções que não nos agradavam. Por *A Softer World* abordar, como citado anteriormente, temas delicados, de depressão, identidade sexual, amor e sexualidade, entre outros, optamos pela calma, pela ideia, especialmente a partir do Exemplo 3, da possibilidade de se atravessar para um mundo em que essas questões aparentassem ser mais amenas.

A disposição dos quadros é primorosa ao mostrar, no terceiro quadro, um vão com uma luz estourada, trazendo a imagem de nosso imaginário de um portal, reiterando a ideia de encontro — com pessoas, entidades ou quem ou o quê habite esse mundo.

Exemplo 3



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 12)

Outro bom exemplo de complementaridade através da imagem apresenta-se abaixo, no Exemplo 4. No texto de partida, a personagem revela que a mãe está enterrada “out in these woods”, algo como “nessa floresta”, “nesta mata”. Justamente pela presença do que parece ser uma floresta — ou mata, um bosque — na fotografia, por trás da personagem, optamos por omitir, no texto escrito, a palavra “floresta”, que não iria caber. Dessa forma, aproveitamos o espaço original da legenda, sem comprometer visualmente o requadro.

Exemplo 4



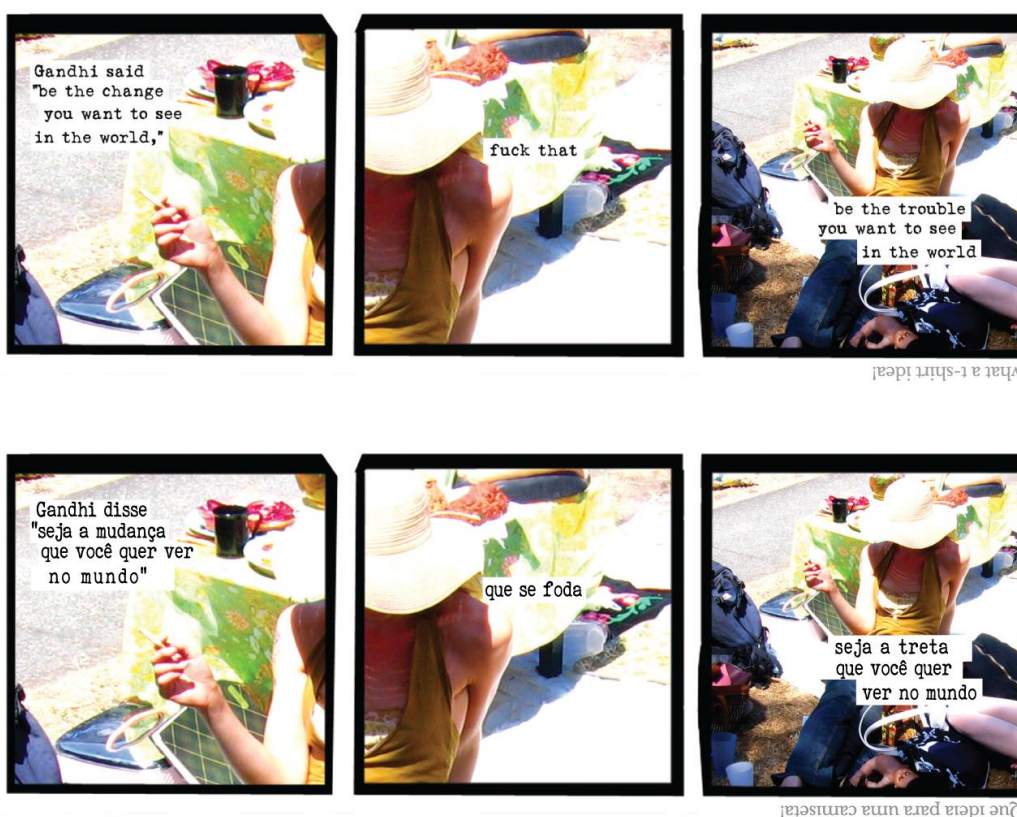
(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 31)

Abaixo, no Exemplo 5, mais uma vez as fotografias foram cruciais para as decisões tradutórias. Vemos uma mulher, que supomos ser jovem, talvez nos seus 20 e poucos anos, em área aberta, desorganizada, especialmente no terceiro requadro, onde a câmara parece se afastar.

No segundo requadro, em que há um “fuck it”, a tradução mais próxima, numa linguagem coloquial seria “foda-se”. A opção de usar o “que se foda”, bastante informal, vai da representação do que entendemos ser essa personagem, essa pessoa que parece estar em uma roda de amigos, e

subverte um mantra do pacifista Gandhi. Por fim, justamente por esse cenário de informalidade, da juventude, a personagem finaliza o raciocínio dizendo “be the trouble you want to see in the world”. Optamos, então, pela transformação de “trouble” para “treta”, em vez dos usuais “bagunça”, “problema”, “confusão”. Essa escolha mantém nosso compromisso com a nossa interpretação da personagem e nossa comunidade interpretativa, que não estranharia um termo como “treta”, atualmente amplamente utilizado, especialmente por jovens, na internet.

Exemplo 5



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 34)

Temos mais uma demonstração, no Exemplo 6 abaixo, de escolha do gênero de personagem através do que nos é apresentado pela imagem. Nessa tira, um painel composto pelos três requadros, vemos duas pessoas, e a presença do que parece ser uma terceira, à esquerda, no primeiro requadro. A legenda pode tanto ser interpretada como fala, de uma personagem pra outra (uma das pessoas nas fotos certamente é uma mulher; a outra, possivelmente), ou pensamento. Ao declararem que estão caçando uma “criatura do lago” — e

aqui é interessante como utilizam pronomes femininos do inglês, “her” e “she”, para se referirem à criatura —, declaram serem as “primeiras em anos”. Justamente porque as imagens mostram duas mulheres, traduzimos “first”, que não tem gênero em inglês, para o feminino — acreditando também criar uma espécie de relação de respeito, entre caça e criatura.

Exemplo 6

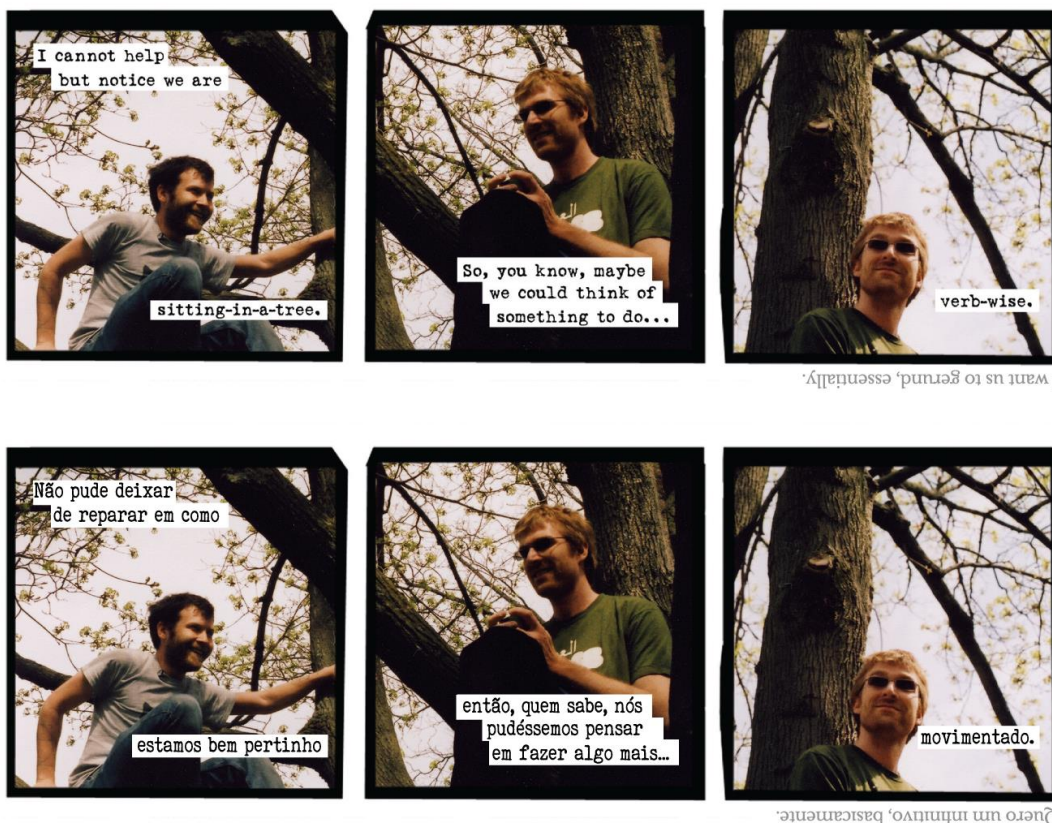


(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 56)

De todas as tiras traduzidas, foi no Exemplo 7, abaixo, que mais tivemos de trabalhar numa adaptação do texto de partida, transformando-o e buscando melhor encaixá-lo, para o que consideramos a comunidade interpretativa do texto de chegada. Ambos os textos dessa tira em particular, verbal e visual, dificilmente funcionariam isoladamente; operam juntos, a partir de uma famosa canção infantil norte-americana, “The Kissing Song”. A canção, que brinca com a ideia de duas pessoas se beijando, normalmente é cantada assim: “[Nome de uma pessoa] and [Nome de outra pessoa] sitting in a tree, k-i-s-s-i-n-g”, no que pode ser livremente traduzido como “Fulano e Fulana, sentados numa árvore, s-e-b-e-i-j-a-n-d-o”. A canção tem uma rima, entre o “tree” e o “g” de “k-i-s-s-i-n-

g”, que na canção é soletrado. É uma canção antiga, bastante popular, e vez ou outra, pode ser vista em filmes e seriados de TV, por exemplo.

Exemplo 7



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 56)

Não acreditamos que a canção tem grande alcance no Brasil, ou que deveríamos manter o soletrado, por exemplo, preservando essa característica linguística. Decidimos, então, para o texto de chegada, manter o que interpretamos do quadrinho: duas pessoas, próximas, flertando, querendo se aproximar, se beijar. Para tal, mantivemos a ideia final, do verbo, da ação; utilizamos a localização dos personagens, em cima de uma árvore, de forma não literal, comentando sobre a proximidade entre os dois — o uso de “pertinho”, no diminutivo, carinhoso, também reforça essa manifestação de interesse entre ambos —, e a ideia de fazerem algo envolvendo um verbo, algo mais movimentado, como beijar. O mesmo posicionamento é aplicado na legenda alternativa, que diz algo como “Quero a gente no gerúndio”, mais uma vez retornando à canção e ao “k-i-s-s-i-n-g”, dado que no inglês as terminações

com *-ing* podem ser indicadora de gerúndio. Optamos por “Quero um infinitivo”, complementando a menção de fazer algo mais movimentado, como “beijar” ou até mesmo “transar”, ambos verbos no infinitivo em português.

A partir das imagens presentes no Exemplo 8, abaixo, ou do texto escrito, não é possível definir sexo de personagem; não é possível definir o gênero da voz expressa nas legendas. Por conta disso, mais uma vez, fizemos uso de uma transformação, afastando-nos da obrigatoriedade imposta pela língua do texto de chegada, o português, no que diz respeito à tradução de “naked”, para “nu” ou “nua”, masculino ou feminino. Para tanto, utilizamos “sem roupa”, que remete à mesma coisa, mas mantém em aberto o gênero do/da falante.

Exemplo 8



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 64)

No Exemplo 9, abaixo, as imagens, pensamos, ajudaram a melhor compreender as intenções do personagem, expostas através de suas falas, nas legendas. O personagem, um homem, aparece bravo, encostado num muro, como que acuado, vestindo uma jaqueta, cara de mau. O texto nas

legendas parece ser de um diálogo, no momento da resposta desse personagem, possivelmente um professor, dirigindo-se ao diretor da escola ou algo semelhante, como o responsável do departamento de recursos humanos.

A nossa escolha foi pela informalidade no discurso, fazendo uso de “tá” no lugar de “está” e “só pode ser coisa” fazendo as vezes de “eu suponho” ou “eu acredito”, possibilidades para “I assume”, além de “os pais de merda deles”, em lugar de “seus pais de merda”, acreditando que um professor que fala muito palavrão em sala de aula certamente não faria escolhas polidas na hora de falar — e a legenda alternativa acrescenta a essa ideia de ele ser uma pessoa que fala muito palavrão, é desrespeitoso.

Exemplo 9

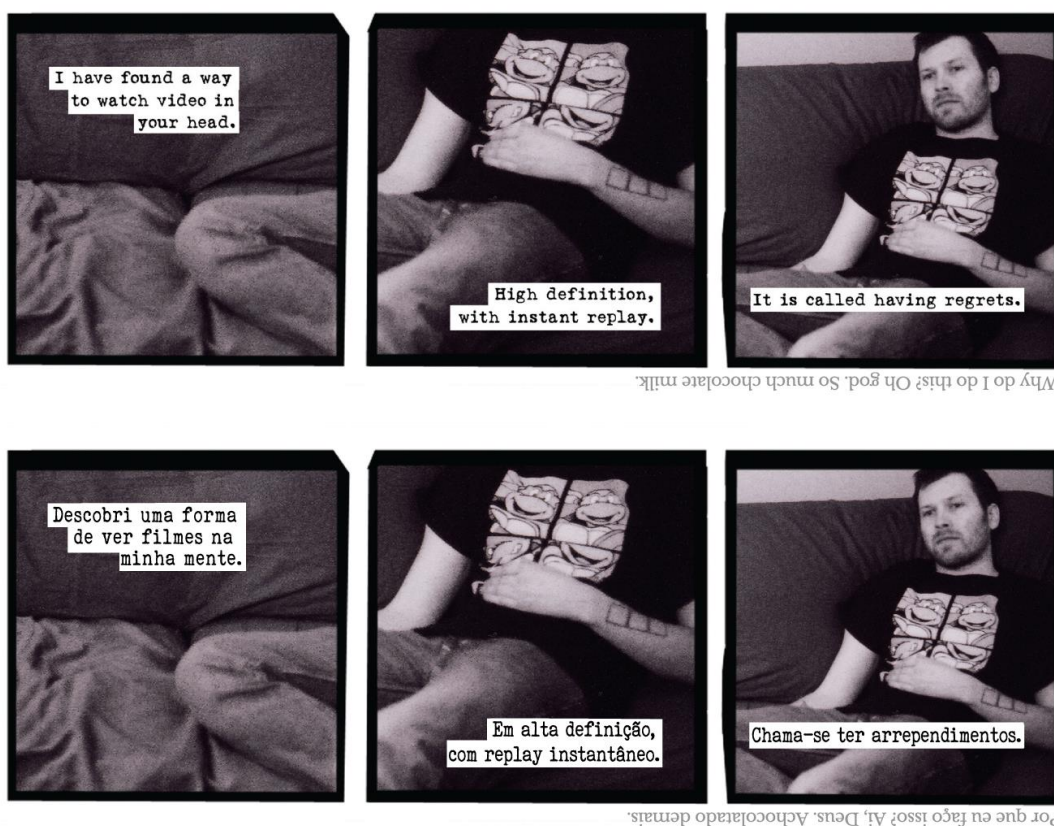


(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 64)

Na tira abaixo, Exemplo 10, acontece uma espécie de inversão do que apresentamos até agora como nosso padrão de escolhas, sempre defendendo uma transformação do que é estritamente estrangeiro, como “Halloween” ou a canção “The Kissing Song”, optando por versões aporuguesadas ou adaptadas, ainda que menos usuais na língua portuguesa, como

Halloween/Dia das Bruxas, ou buscando adaptar a ideia da canção para o contexto da tira. Mantivemos, então, “replay”, em “replay instantâneo”, por ser o popular, o comum aqui no Brasil. Os comandos de vídeo/áudio, como *play*, *pause* e *start/stop*, foram agregados à língua portuguesa, ainda que existam termos como tocar, pausar, começar/parar. *Replay*, que é a ideia de re-tocar, de tocar novamente, é utilizado há muito tempo, sendo muito comum no futebol, por exemplo, em que é habitual o *replay* para mostrar novamente alguma jogada, um gol, ou analisar se realmente houve falta, impedimento etc.

Exemplo 10

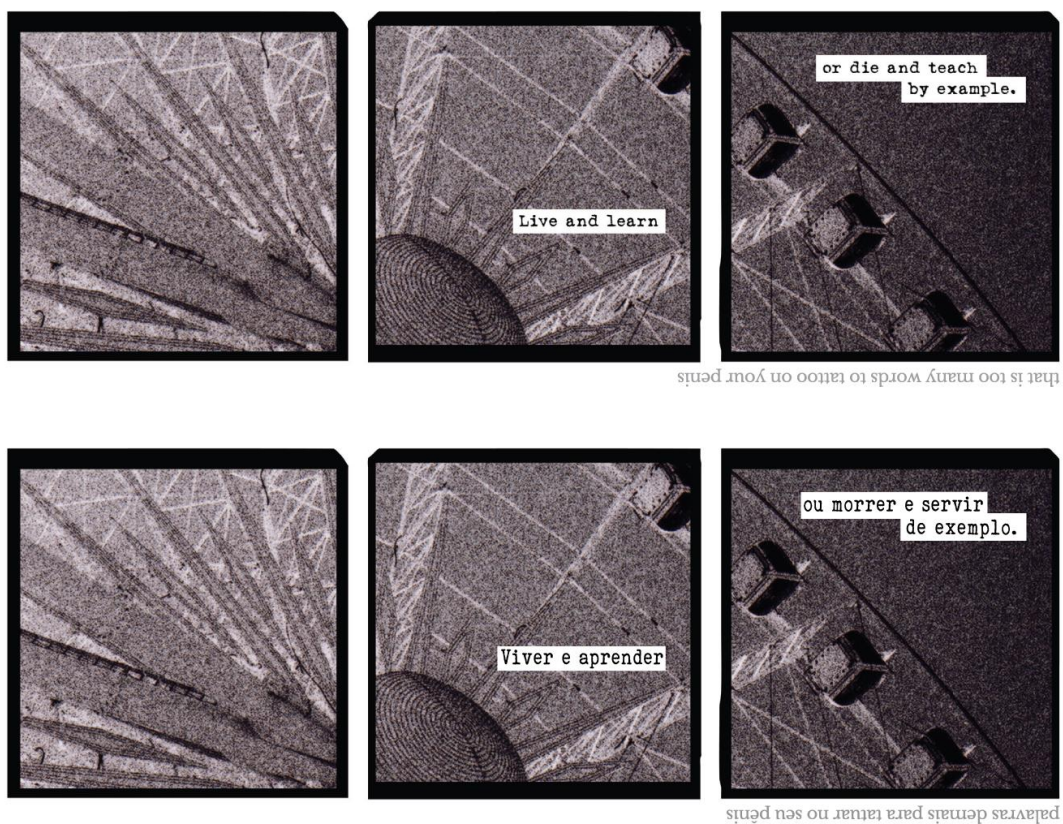


(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 60)

Já na legenda alternativa, que faz uma brincadeira com achocolatados, o “chocolate milk”, bebida de chocolate com leite, vai funcionar e trazer outra interpretação à tira, como se dissesse que o arrependimento do personagem — mais uma vez “interpretado” por Joey Comeau, um dos criadores — tem a ver com beber muito Toddy ou Nescau, e passar mal por conta disso, já que o vemos com a mão sobre a barriga, como se estivesse indisposto, com indigestão.

O Exemplo 11 abaixo traz imagens aparentemente desconexas com o texto presente nas legendas, onde vemos, no painel formado pelos três requadros, uma roda gigante. O texto escrito, que em inglês pode ser interpretado como estando no imperativo, com “faça”, “aprenda” e “morra”, foi disposto por nós no infinitivo, operando como uma espécie de provérbio, algo atemporal; essa suposta desconexão entre texto e imagem nos permitiu essa interpretação.

Exemplo 11

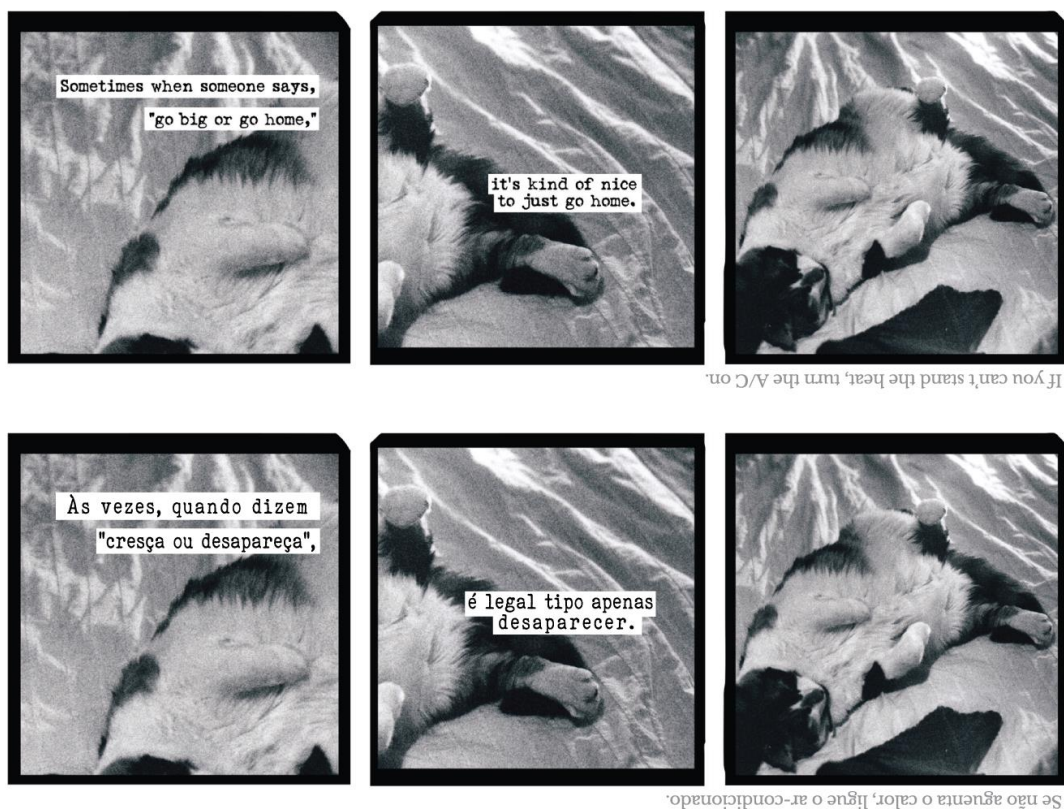


(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 77)

No Exemplo 12, mais uma vez nos deparamos com algo comum e presente na cultura norte-americana: a máxima “go big or go home”. Ela é uma espécie de frase de incentivo, indicando ao ouvinte que ele deve ir até o fim, dar conta das coisas, ou então ir para casa, fugir. Na tira, como a máxima aparece precedida de “Quando alguém diz...”, evitamos uma tradução literal, “cresça ou vá para casa”, por não ser habitual ouvir isso em português. Optamos, então, por uma adaptação de trecho da música “Bicho de Sete Cabeças”, de Geraldo Azevedo, que contém a frase “cresça e desapareça!”. O

gatinho, inerte, quiçá triste, que é melhor visualizado no último requadro, nos transmite essa ideia de desaparecer por conta de “ir para casa”, de se esconder.

Exemplo 12



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 81)

A tira abaixo, Exemplo 13, é um caso especial para nós. Ela nos permitiu, enfim, transformar “cops”, termo norte-americano extremamente popular e pejorativo para policial, em “tiras”, termo utilizado no Brasil especialmente na década de 1980, típico da dublagem e de tradução de títulos de filmes de ação — como em *Beverly Hills Cop/Um Tira da Pesada* (1984) —, mas pouquíssimo utilizado verdadeiramente no dia a dia, neste início de século XXI. Acreditamos que essa escolha, por si só, evoca uma comicidade, que vemos ser inerente ao termo (que é sempre motivo de piada, justamente por ser um termo amplamente utilizado no cinema, mas nunca no cotidiano) e contrastar com a agressividade presente em “porra nenhuma”, presente no segundo requadro.

Exemplo 13



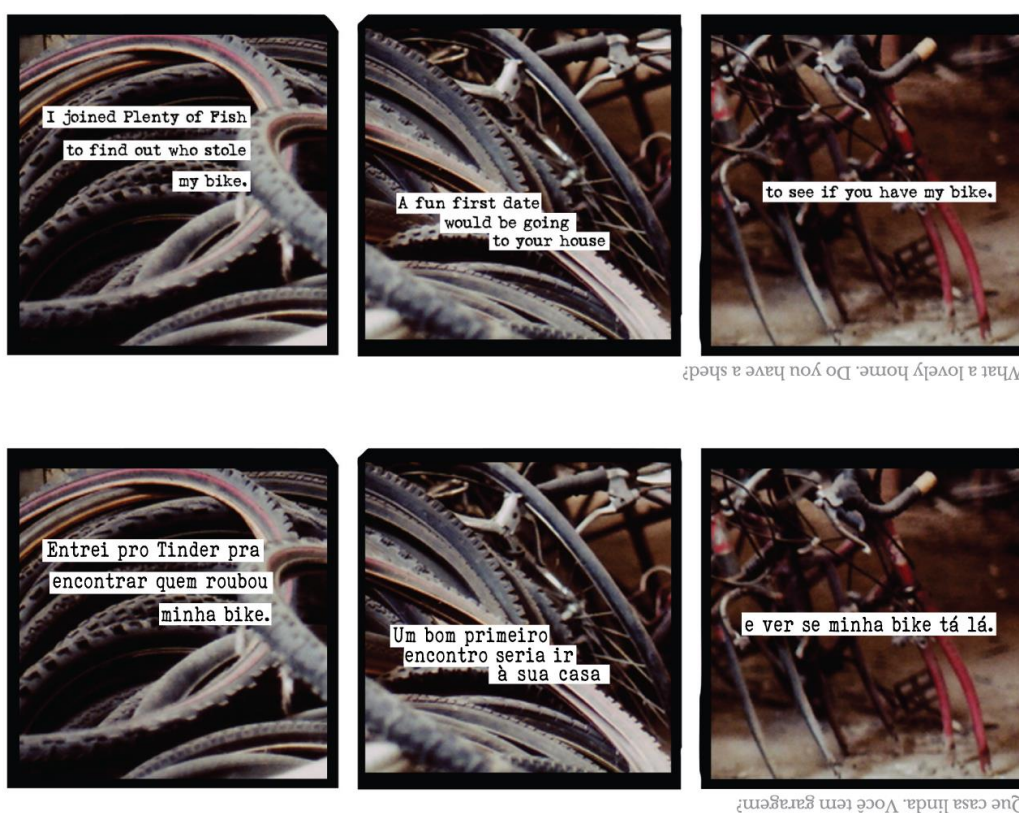
(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 112)

No Exemplo 14, a partir de pesquisa, descobrimos que Plenty of Fish é um site de relacionamentos, muito utilizado na América do Norte, Europa, Oceania e também no Brasil; o nome certamente vem da expressão “plenty of fish in the sea”, algo como “peixes suficientes no mar” — uma ótima sacada para um site de relacionamentos. Como a versão brasileira do serviço carece de popularidade, decidimos utilizar um substituto, não só mais popular, como também mais discutido em pautas atuais: o aplicativo de celular Tinder. Dessa forma, mantivemos a conexão com a procura por relacionamentos amorosos.

Também mantivemos *bike*, que já é bastante popular no Brasil mesmo sendo termo estrangeiro, em ambas as línguas funcionando com uma versão mais curta de *bycycle* tanto quanto bicicleta; a delimitação da legenda também nos “forçou” nessa direção. *Bike* é também um termo mais informal, jovem até, condizente com o perfil de boa parte dos utilizadores do serviço do Tinder. Já na legenda alternativa, que faz uma adição aos comentários das legendas, como se a própria pessoa que entrou no Tinder em busca de sua *bike* tivesse

conseguido um encontro e estivesse na casa desse alguém com quem está se encontrando, elogiando a casa, perguntando se há, na casa, um “shed”. Como no Exemplo 2, *shed* é um cômodo que não é habitual no Brasil, e seria algo como um “galpão” ou um “quartinho”, arquitetura comum em casas estrangeiras, especialmente Estados Unidos e Canadá, presente na área externa, muitas vezes funcionando também como uma oficina pessoal. Nossa escolha foi de “garagem”, por ser o habitual, no Brasil, tanto em casas quanto em prédios, para se guardarem bicicletas.

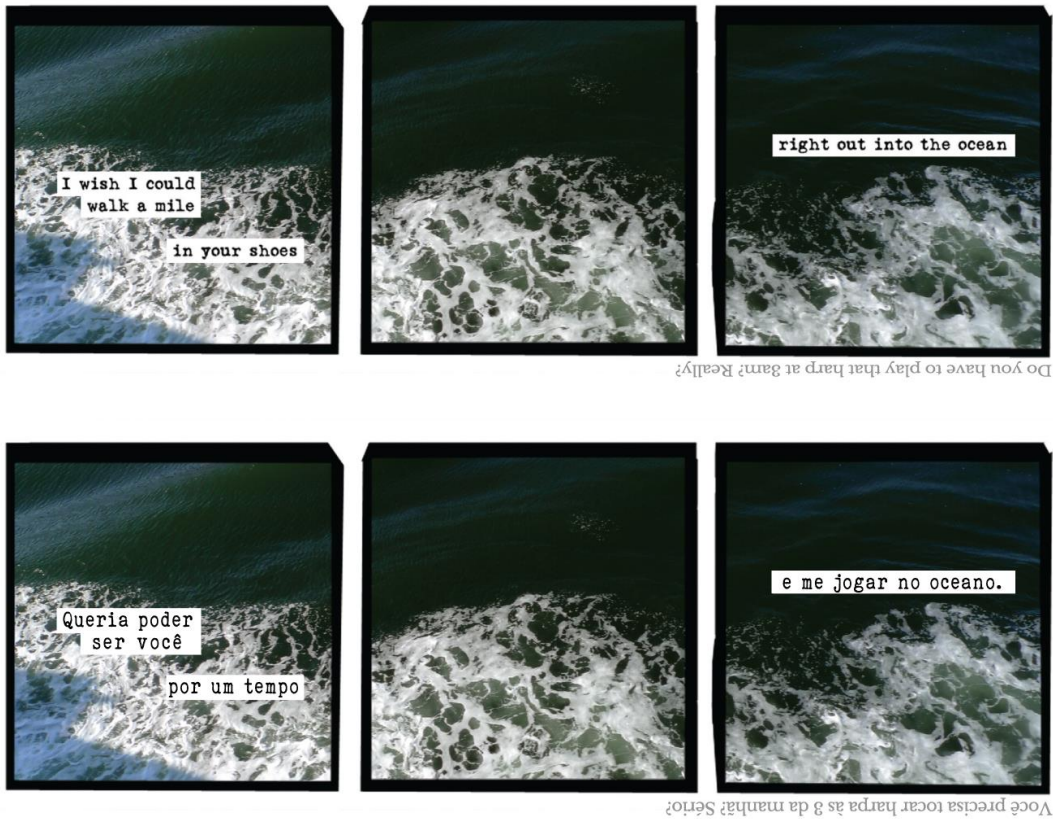
Exemplo 14



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 80)

O Exemplo 15, nosso último, sofreu transformações parecidas com as dos Exemplos 7 e 12, por trazer uma expressão tipicamente norte-americana ou da língua inglesa, a “to walk on someone’s shoes”, que pode literalmente ser traduzida para “andar com os sapatos de alguém” e significa algo como “ser alguém”, “estar no lugar de alguém”, “estar na pele de alguém”.

Exemplo 15



(Fonte: *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World*, 2015, p. 66)

À primeira vista — ou à primeira leitura —, o contexto da tira pode ser entendido de forma “positiva”, como se a voz que se expressa quisesse ser como a outra pessoa e poder caminhar até o oceano. Em nossa leitura, muito auxiliada pela legenda alternativa, que demonstra um aborrecimento por parte da voz com alguma outra pessoa, que toca harpa às três da manhã — transmitindo aí uma ideia de incômodo —, compreendemos que a vontade da voz não é a de querer ser essa outra pessoa apenas para poder, “em seu lugar”, caminhar até o oceano, tomar banho de mar, mas ser esta outra pessoa para se jogar, se suicidar, para matá-la. Demos, então, à voz que diz querer estar no lugar de alguém, o poder dessa ação.

Acreditamos ter exposto nesta parcela do que foi a nossa tarefa tradutória, alguns dos desafios — e escolhas, decisões e justificativas — enfrentados na tradução de um quadrinho tão particular, que tanto mobiliza nosso afeto, quanto *A Softer World*. Deixaremos para outros trabalhos a vontade e a possibilidade de dar continuidade à análise e discussão dos

quadrinhos, das traduções de histórias em quadrinhos e de *Um Mundo Mais Calmo*.

A seguir, apresentamos as considerações finais desta monografia, em que tratamos, brevemente, sobre a experiência de trabalhar quadrinhos e tradução de quadrinhos no âmbito da academia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é nenhum segredo o grande apreço, carinho e admiração que nutrimos pelas histórias em quadrinhos, apresentando, sempre que possível, trabalhos relacionados a eles ao longo destes anos de graduação. Logo, não poderia ser diferente que, para encerrar este ciclo, mais uma vez nos debruçássemos sobre os quadrinhos.

O nosso *corpus* nos é também muito caro, com o qual muito nos identificamos: acompanhamos a *webcomic* canadense *A Softer World*, três vezes por semana, durante anos, até a sua última publicação, no ano de 2015. *Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World* foi lançada para acompanhar e comemorar o final dessa jornada, de mais de 10 anos.

Este trabalho se propôs a traduzir, pela primeira vez em português brasileiro, a citada coletânea, e podemos dizer que fomos bem sucedidos na empreitada. Entretanto, não nos enganamos: os trabalhos não cessam por aqui. Acreditamos que essa monografia, mais que um rito de passagem — e sua conclusão uma vitória para nós — é uma contribuição às discussões acadêmicas, tanto das histórias em quadrinhos, que carecem de mais visibilidade na academia, quanto dos Estudos da Tradução e, mais especificamente, dos trabalhos de traduções de quadrinhos.

Dessa forma, acreditamos contribuir para uma revisão da noção das histórias em quadrinhos como uma literatura voltada ao público infantojuvenil, ao expor um trabalho cujo *corpus* diverge do que é comumente tido como quadrinho, com seu formato particular que se utiliza de fotografias e textos de tom melancólico em temática adulta, ainda que sob um viés muitas vezes irônico e até mesmo jovial. Defendemos as histórias em quadrinhos como literatura e arte, que ainda necessita, hoje, infelizmente, de validação por parte não só da mídia como da crítica também. Acreditamos na necessidade da criação de uma “poética dos quadrinhos”.

Na tarefa da tradução, vertemos ao português uma obra de aparente contexto díspar com o nosso, dada sua produção entre os anos 2000 e 2010, em terreno norte-americano e, como apresentado no terceiro capítulo, com referências que passam longe do que é habitual em nosso contexto; as nossas escolhas, baseadas em nossas interpretações, vão além do conteúdo lexical, e

incluem aí, precisamente, a nossa vivência, nossa trajetória. Estamos adentrando tempos políticos depressivos e preocupantes no Brasil — e o ensino superior e todo tipo de produção intelectual corre riscos de cerceamento, de não financiamento — e, durante alguns momentos durante a trajetória deste trabalho, duvidamos quanto à possibilidade de levá-lo a cabo, dadas as crises de ansiedade, de depressão... Não há como ficar mais melancólico.

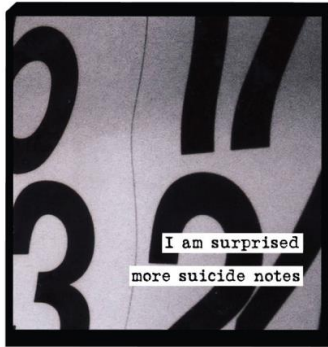
Algumas de nossas dificuldades, no devir desta tarefa tradutória, ultrapassaram as questões semânticas e lexicais, entrando na prática do letramento, atividade de quem cuida do texto escrito dos quadrinhos. Nosso conhecimento básico de processo de diagramação foi fundamental para apresentar o material presente no anexo e terceiro capítulo, mas, por vezes, mostrou-se insuficiente. Uma possível publicação do conteúdo aqui exposto certamente deveria ser trabalhada por profissionais.

Por fim, esperamos que nossa tradução, não sendo a primeira, não seja também a última, sabendo que nosso trabalho não se encerra após o fim da tarefa. Esperamos que vocês — e que nós, também, no futuro — retornemos a ambos os textos, de partida e de chegada, em busca de novos olhares, novas interpretações. Encerro nossas reflexões com uma pergunta, feita durante uma mesa de debate que aconteceu no Festival Internacional de Quadrinhos, maior evento voltado às histórias em quadrinhos aqui no Brasil. A mesa era mediada por Paulo Ramos e o tema do debate, “Por que quadrinhos?”. Essa pergunta-tema, feita a cada um dos debatedores, ao ser dirigida ao professor Ramos, prontamente foi respondida por ele: *por que não quadrinhos?*

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.
- COMEAU, Joey; HORNE, Emily. **Anatomy of Melancholy: the best of A Softer World**. Toronto: Breadpig, 2015.
- COMEAU, Joey; HORNE, Emily. **Anatomy of Leftovers: the rest of A Softer World**. Toronto: Breadpig, 2015
- CULLER, Jonathan. Saussure's Theory of Language. In: **Ferdinand de Saussure**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1986.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. 1 ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. Santana: Madras, 2009.
- JOSEPH, John E.; LOVE, Nigel; TAYLOR, Talbot J. Derrida on the linguistic sign and writing. In: **Landmarks in Linguistic Thought 2: the Western tradition in the twentieth century**. Londres: Routledge, 2001.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.
- RAMOS, Paulo. **A Leitura dos Quadrinhos**. São Paulo: Leitura, 2010.
- RICŒUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. Ambivalência e Conflito. In: **Tradução e Diferença**. São Paulo: UNESP, 2000.
- WOLK, Douglas. **Reading Comics: how graphic novels work and what they mean**. Boston: Da Capo Press, 2008.

ANEXO
A Softer World
Um Mundo Mais Calmo



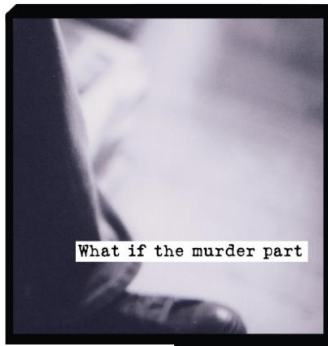
I am surprised
more suicide notes

don't just say,
"No thank you."



Me surpreende
que mais cartas suicidas

não dizem apenas
"Não, obrigado".



Planning a murder/suicide
is kind of pessimistic.

What if the murder part

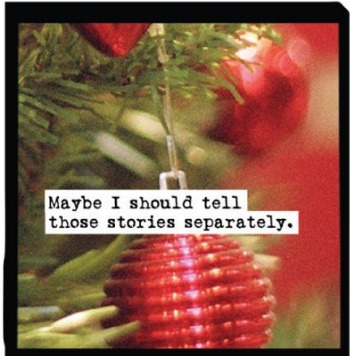
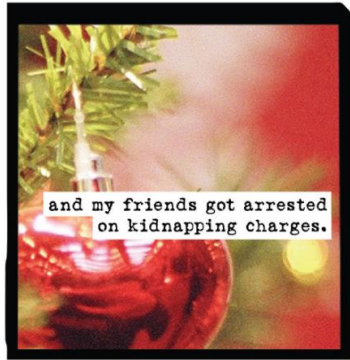
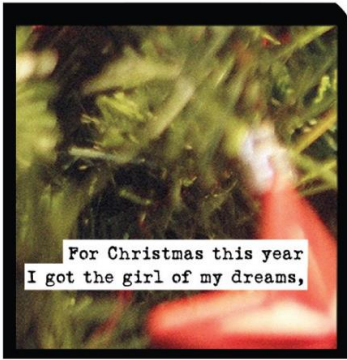
cheers you up?

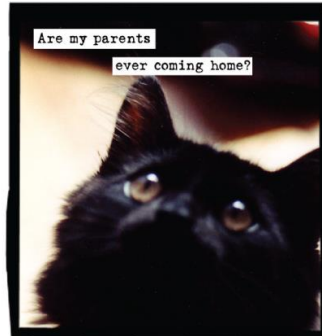


Planejar um assassinato-suicídio
é um tanto pessimista

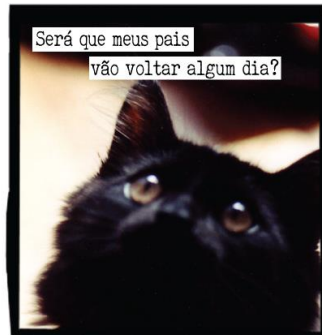
E se a parte do matar

te animar?

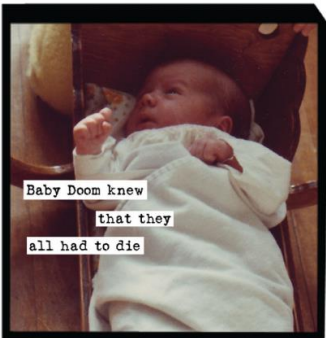




Are my parents ever coming home?



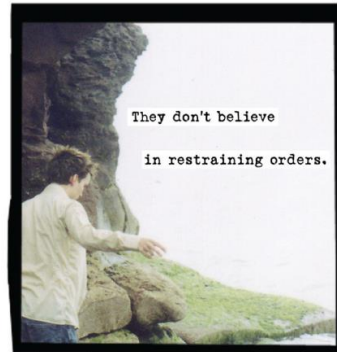
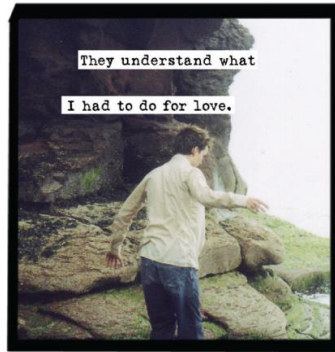
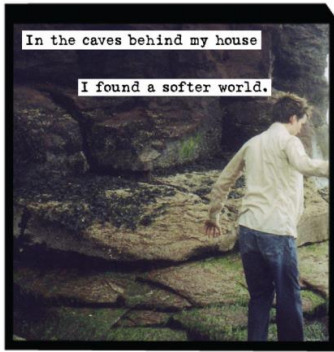
Será que meus pais vão voltar algum dia?



There had to be an answer.



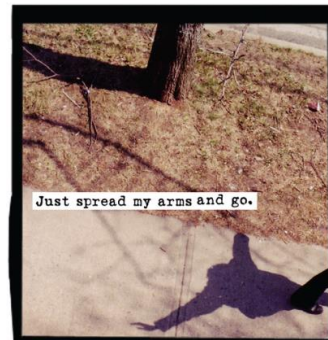
Tem que haver uma resposta.



what I did for love



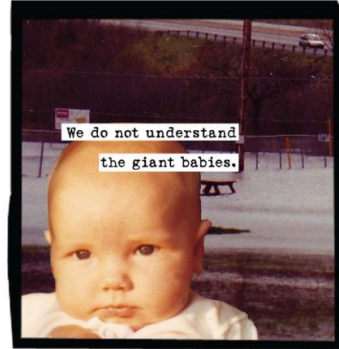
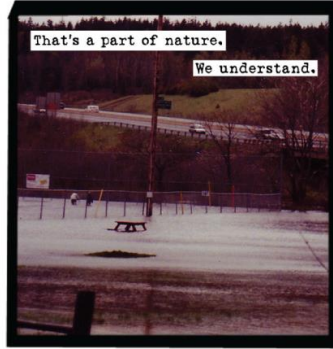
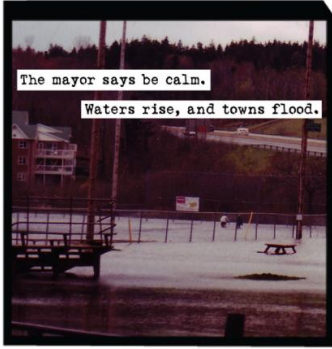
o que fiz por amor



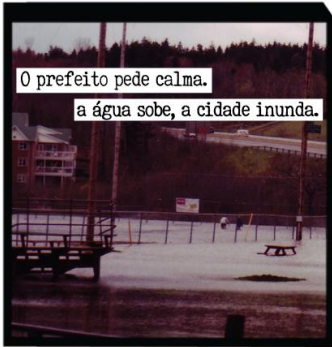
Just go



apenas vá.



care to explain THAT one?



se importa de explicar ISSO?

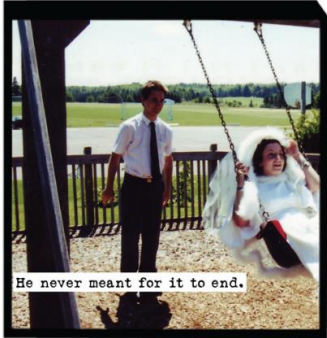


one last desperate hope



uma última esperança deseparada

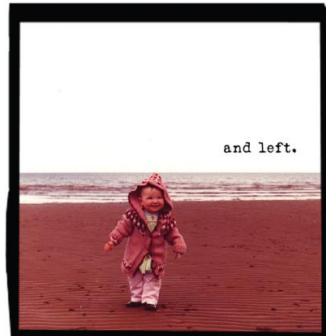
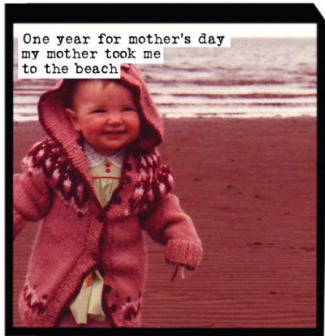




I could never deny her anything



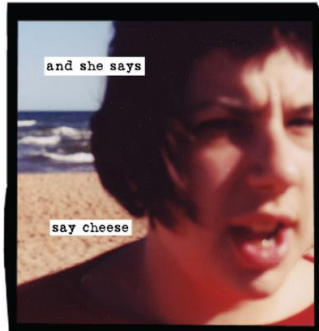
Nunca pude negá-la nada



happy mother's day



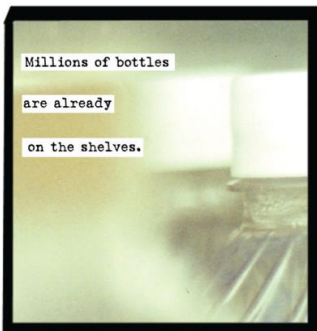
feliz dia das mães



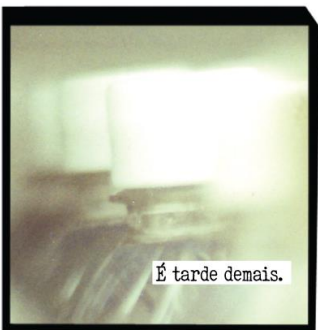
I miss her



sinto falta dela



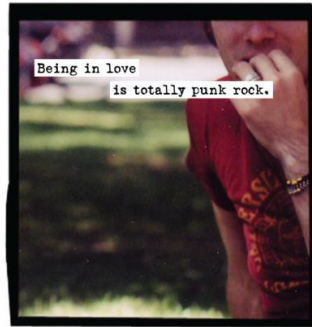
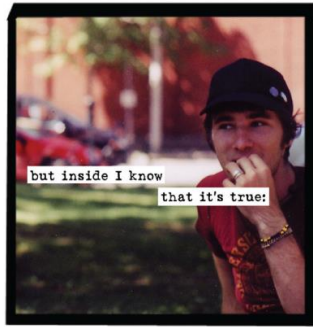
kids everywhere are so excited



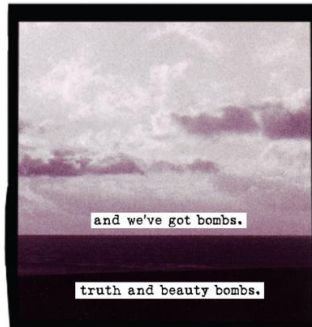
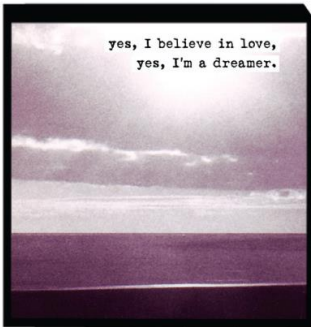
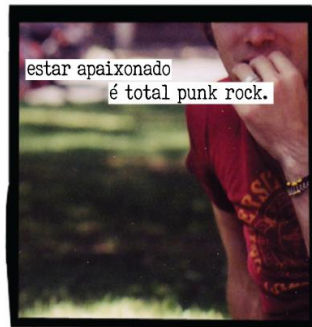
crianças de todo canto estão tão animadas



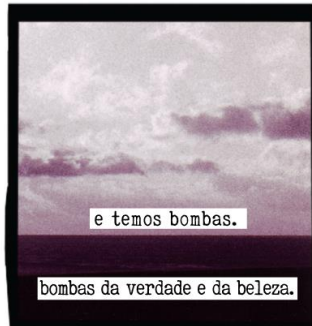
quiet kisses are so hardcore



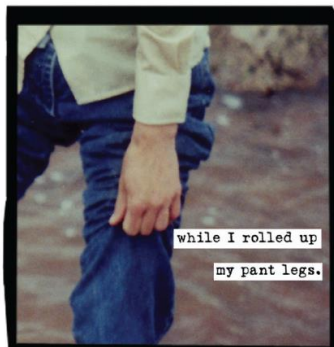
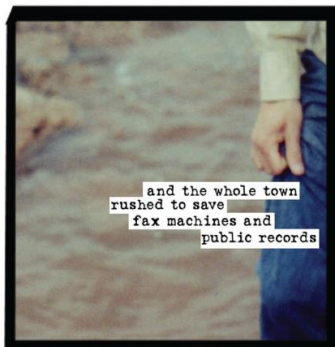
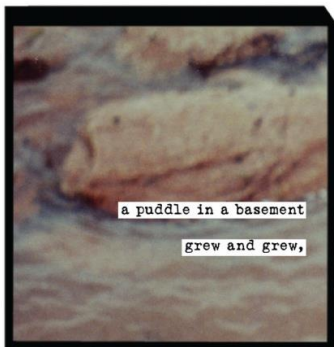
bitocas são tão hardcore



shape



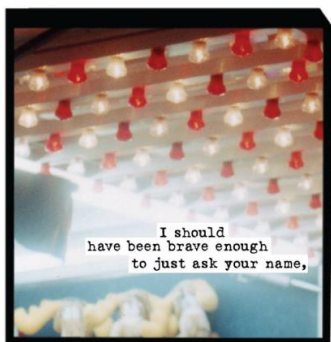
estilho



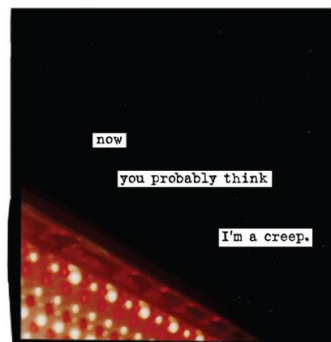
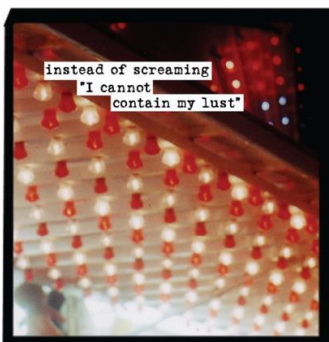
Δἰψ ἀποθῆ σπιδῖ



soinos anḃ o soinos

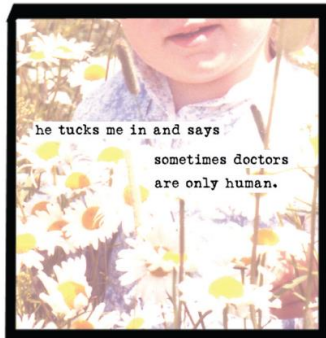
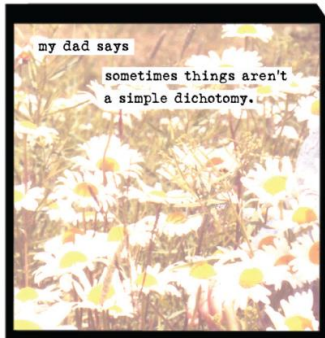


I can contain it, if I have to.



eu posso me conter, se preciso

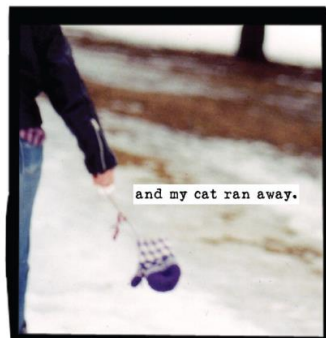
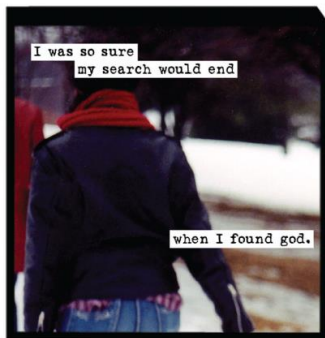




Is it a boy or a girl? Maybe.



Menino ou menina? Talvez.



she was so fluffy



ela era tão fofoinha