UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

BÁRBARA ZOCAL DA SILVA

As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções

Versão corrigida

Bárbara Zocal da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão
De acordo,

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586t Silva, Bárbara Zocal da
As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções / Bárbara Zocal da Silva ; orientadora Heloísa Pezza Cintrão . - São Paulo, 2015.
229 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de tiras cômicas. 3. Tiras cômicas de Mafalda. I. Cintrão , Heloísa Pezza, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SILVA, Bárbara Zocal da

Título: As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em 28 de setembro de 2015

Banca Examinadora

Profa Dra Heloísa Pezza Cintrão

Instituição: FFLCH – USP

Assinatura: _____

Profa. Dra Adriana Zavaglia

Instituição: FFLCH – USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos

Instituição: UNIFESP

Assinatura: _____

À minha mãe Páscoa, pelo incentivo à busca do conhecimento, à minha irmã Beatriz, pelo companheirismo, e a meu pai Paulo, *in memoriam*, pela preocupação constante, pelo orgulho e pela música.

AGRADECIMENTOS

Nesses três anos de convivência, a pequena Mafalda e eu tivemos muitas conquistas e felicidades, desenhadas a cada quadrinho da vida. Estudar sobre ela me proporcionou, em balões de pensamento, conceber novas leituras do mundo e de mim mesma. Em balões de fala, novos conhecimentos foram adquiridos, antigas amizades se fortaleceram, novas amizades foram constituídas. E, em balões de grito, pequenas-grandes felicidades e tristezas foram sentidas... Por isso, considero que esta dissertação é o resultado de muitas desconstruções e descontrações, tecidas a partir de conhecimentos vários e de pessoas ímpares, que contribuíram significativamente para ela ter se tornado o que é (ou o que foi).

Agradeço, com grande estima, a minha orientadora Heloísa Pezza Cintrão, pela constante presença e pela parceria que construímos ao longo desses anos. À Capes, pelo fomento a este trabalho durante dois anos. Aos professores da banca, Adriana Zavaglia e Paulo Ramos, pelas leituras e valiosas contribuições à pesquisa. À professora Tinka Reichmann pela orientação no estágio de docência. À Edith e a todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da FFLCH, que pacientemente me auxiliaram em muitos procedimentos. Agradeço aos tradutores Monica Stahel, Mouzar Benedito, Álvaro Pacheco Junior e ao editor José Venâncio, pela disponibilidade em me conceder entrevistas e pelas informações valiosas que contribuíram para a composição da pesquisa. À minha família, pelo incentivo e amor incondicional. À Isabel Maggio e ao Alecio Rossi, pelo suporte. Às minhas grandes amigas Juliane Gonzaga e Larissa Higa, pelo companheirismo e pelas conversas nas quais fortemente discutimos as várias desconstruções do/de ser. Ao Bruno Cardoso, à Cátia Maringolo, à Marina Reis, e ao Daniel Lucas, pela existência do fantástico. À Ana Luisa T. Rodrigues Alves e à Angelica Karim G. Simão, pelos estudos iniciais que conduziram a esta pesquisa. À Thais Marçal P. Sarmiento, amiga e cúmplice. Ao Vinícius Martins, à Bruna Macedo, e ao Jorge Rodrigues, pela ajuda acadêmica, companhia e risadas. Ao Kwame Yonatan, Nayana Frizon, Ana Okada, Eloise Melero, Maria Clara Paes, e ao Paulo Estevão, pelas conversas, preocupações e suporte durante o último ano de escrita. À Amanda Leal, pela compreensão e paciência. E ao Causa Sui (*Summer Sessions*, 2009) por estimular e embalar muitas madrugadas criativas.

¡SÍ A LA DEMOCRACIA!
¡SÍ A LA JUSTICIA!
¡SÍ A LA LIBERTAD!

RESUMO

SILVA, Bárbara Zocal da. **As tiras de Mafalda no Brasil**: tradutores e traduções. 2015. 229f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa consiste num estudo das três traduções brasileiras de tiras cômicas de Mafalda, criadas pelo quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón, o Quino, e se insere em duas das perspectivas dos Estudos Descritivos da Tradução (Holmes, 2000 [1972]): estudos de função (contextos) e de produto (textos). As três traduções foram publicadas em diferentes épocas e conjunturas, a saber: (1) as primeiras traduções das tiras de Mafalda no Brasil, realizadas na década de 1970 e publicadas pela Editora Artenova (RJ); (2) as traduções realizadas por Mouzar Benedito, em 1982, editadas por Henfil e publicadas pela Editora Global (SP); e (3) as traduções realizadas por Monica Stahel e sua equipe de tradutores, em 1991, e publicadas pela Editora Martins Fontes (SP). Investigamos esses contextos de produção e aspectos linguísticos das traduções. Ao entendermos que é inerente à linguagem das histórias em quadrinhos a combinação de elementos verbais e visuais (icônicos e pictóricos), procuramos ter em conta nas análises a anatomia relevante para a tradução (*translation-relevant anatomy*) proposta por Kaindl (2010), que considera, além do contexto social de produção e dos aspectos linguísticos, também elementos pictóricos e tipográficos. Na perspectiva desse autor, a tradução de histórias em quadrinhos pode ser compreendida, em suas numerosas incidências de manipulação, como um resultado das especificidades de sua tradução, bem como de sua condição social de produção e circulação. Com essas linhas diretoras em mente, estruturamos a dissertação. Num primeiro momento, procuramos identificar os elementos constitutivos da linguagem dos quadrinhos inerentes ao gênero tira cômica, no qual se inserem as tiras de Mafalda. Quanto aos aspectos contextuais, traçamos um panorama da criação das tiras da personagem, situando-a em seu contexto de publicação (suportes e datas de publicação, em relação ao momento histórico vivenciado na Argentina), e apresentamos as traduções brasileiras das tiras de Mafalda, focalizando seu contexto de produção, bem como as pessoas envolvidas nas traduções dessas tiras, isto é, as editoras e os editores que as publicaram, e os tradutores que as realizaram. Quanto ao estudo de produto, com base na taxonomia de procedimentos técnicos de tradução que Aubert (1998) adequou para examinar textos traduzidos e distâncias tradutórias entre pares linguísticos, as modalidades de tradução, estabelecemos quatorze modalidades e analisamos as traduções observando a distribuição dessas modalidades em cada uma, a fim de estabelecer um perfil descritivo e comparativo delas. Por fim, perguntamo-nos sobre possíveis

vínculos entre os diferentes perfis linguísticos das traduções e dados de contexto de produção, como o perfil de cada tradutor. A presente pesquisa pretende contribuir para a historiografia da tradução espanhol-português no Brasil, bem como para os estudos descritivos de tradução de histórias em quadrinhos, um hipergênero multimodal cujas especificidades vêm recebendo atenção dentro dos Estudos da Tradução há apenas pouco mais de uma década.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Tradução de tiras cômicas. Tiras cômicas de Mafalda.

ABSTRACT

SILVA, Bárbara Zocal da. **As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções**. 2015. 229f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This research consists in a study of three Brazilian translations from Mafalda comic strips, created by the Argentinian cartoonist Joaquín Salvador Lavado Tejón, known by his pen name Quino. The present investigation is inserted in two perspectives of Descriptive Translation Studies (DTS) (Holmes, 2000 [1972]): function-oriented (based in the context) and product-oriented (text-focused). The three translations chosen were published in different periods: (1) during 1970's, when the first version of Mafalda in Portuguese was published in Brazil by Editora Artenova (RJ); (2) in 1982, made by Mouzar Benedito and edited by Henfil, published by Editora Global (SP); and (3) in 1991, made by Monica Stahel and her team of translators and published by Editora Martins Fontes (SP). Our purpose was to investigate the contexts of production and the linguistic aspects of the translations. Since it is inherent to comics the combination of verbal and iconic elements, it was considered the analysis and the anatomy relevant for the translation (translation-relevant anatomy) proposed by Kaindl (2010), which considers more than the social background of this sort of work and the linguistic aspects, the pictorial and typographic elements. According to this author, the cartoon translation should be comprehended as a result of the specificities of each translation and its social conditions of production and circulation. The thesis was structured through these guidelines. In a first moment, it was intended to identify the main elements of comic's language, the genre where Mafalda belongs. An overview of the historic and publishing settings of the character was presented. Afterwards, the Brazilian versions are listed, as well as their context of production and the professionals involved in it. To study the results, it was used the taxonomy of technical procedures of translation that Aubert (1998) created to examine translated texts and the translational gaps between linguistic pairs and modalities of translation. We established fourteen modalities and analyzed the comic strips selected observing each one of these categories, in order to establish a descriptive and comparative profile of each text studied. One of our goals is to look for links between different linguistic profiles from the translations, its contexts of production and the profile of each of its translators. We intend to contribute for the historiography of Spanish-Portuguese translations in Brazil and for the translational descriptive studies of cartoons as a multimodal genre, which specific characteristics have received attention in this field of study for not much more than a decade.

Keywords: Translation Studies. Comic strips translations. Mafalda comic strips.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Disposição das tiras de Mafalda no <i>corpus</i> de estudo.....	27
Figura 2 – The Yellow Kid and his new phonograph.....	29
Figura 3 – Evolução gráfica do cacique Patoruzú.	32
Figura 4 – Um dos primeiros desenhos publicados por Quino no semanário <i>Esto es</i> , em 9 de novembro de 1954.	35
Figura 6 – Tira de Quino publicada na <i>Revista Primera Plana</i> , em 06 de janeiro de 1965.....	37
Figura 7 – Tira de Quino publicada no jornal <i>El mundo</i> , em 11 de maio de 1965.....	40
Figura 8 – Capa do primeiro livro com as tiras de Mafalda, publicado em 1966, pela editora Jorge Álvarez.....	42
Figura 9 – Diagramação das tiras de Mafalda na Revista <i>Siete Días Ilustrados</i>	45
Figura 10 – Cabeçalho de Quino da publicação da última tira de Mafalda na revista <i>Siete Días Ilustrados</i>	45
Figura 11 – Tira 12 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero charge.	50
Figura 12 – Tira 05 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero cartum.	51
Figura 13 – Tira 09 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero charge.	51
Figura 14 – Tira 30 – Balão-berro	53
Figura 15 – Tira 41 – Balão-glacial.....	53
Figura 16 – Tira 05 – Balão-de-linhas-quebradas	53
Figura 17 – Tira 05 – Balão-pensamento	54
Figura 18 – Tira 71 – Balão-sonho.....	54
Figura 19 – Tira 45 – Exemplo do recurso negrito	54
Figura 20 – Tira 06 – Exemplo do recurso gráfico <i>itálico</i> nas tiras de Mafalda.	55
Figura 21 – Tira 42 – Exemplo do recurso gráfico letra adornada nas tiras de Mafalda.	55
Figura 22 – Tira 32 – Exemplo do recurso gráfico letra manuscrita nas tiras de Mafalda.....	55
Figura 23 – Tira 32 – Exemplo do recurso gráfico.....	55
Figura 24 – Capa de um dos almanaque da Revista O Tico-Tico.	60
Figura 25 – As tiras de Mafalda avançaram fronteiras territoriais e linguísticas.	61
Figura 26 – Capas da Revista Patota.	64
Figura 27– Verso e capa da Revista Patota, ano 2, n. 24.	65
Figura 28 – Exemplo de contracapa e sumário da Revista Patota.....	67
Figura 29 – Exemplo da diagramação das tiras de Mafalda nas páginas da Revista Patota. ...	68
Figura 30 – Capas dos cinco livretos de Mafalda publicados pela Editora Global.	80
Figura 31 – Capa do livreto Mafalda 1, publicado pela Editora Global.....	82
Figura 32 – Tira 28 – Tradução de Mouzar Benedito.	83
Figura 33 – Capas dos livros de bolsa de Mafalda, publicados pela Martins Fontes, a partir de 1988.	91
Figura 34 – Capas das edições do livro Toda Mafalda, publicadas pela Martins Fontes.....	91
Figura 35 – Capa do livro Mafalda inédita, publicado pela Martins Fontes.	92

Figura 36 – Capa do livreto <i>Mafalda 2</i> , lançado pela Martins Fontes em 2002.	93
Figura 37 - Tira 40 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade omissão.	103
Capítulo 2 Figura 38 - Tira 21 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transcrição.	103
Figura 39 - Tira 54 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade empréstimo.	104
Figura 40 - Tira 52 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade decalque.	105
Figura 41 - Tira 24 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade tradução literal.	106
Figura 42 - Tira 49 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transposição.	107
Figura 43 - Tira 05 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade explicitação.	108
Figura 44 - Tira 29 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade implicação.	109
Figura 45 - Tira 67 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade modulação.	110
Figura 46 - Tira 46 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade adaptação.	111
Figura 47 - Tira 18 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro.	113
Figura 48 - Tira 10 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade acréscimo.	114
Figura 49 - Tira 11 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transposição obrigatória.	119
Figura 50 - Tira 22 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transcrição facultativa.	120
Figura 51 - Tira 13 - Texto Fonte (TF) - Exemplo das modalidades modulação obrigatória e facultativa.	121
Figura 52 - Tira 16 - Texto Fonte (TF) - Exemplo das modalidades adaptação cultural.	122
Figura 53 - Tira 10 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade interferência lexical.	123
Figura 54 - Tira 48 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade interferência morfosintática.	123
Figura 55 - Tira 14 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro encoberto.	125
Figura 56 - Tira 02 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro evidente.	126
Figura 57 – Inserção das palavras do texto-fonte na coluna B.	131
Figura 58 – Contagem das palavras do texto-fonte.	132
Figura 59 – Disposição dos códigos que representam as modalidades de tradução.	133
Figura 60 – Organização dos códigos das modalidades inseridas na tabulação.	136
Figura 61 – Tabulação da unidade “historia”, classificada como tradução literal próxima.	137
Figura 62 – Fixação do cabeçalho no programa Excel.	138
Figura 63 – Inserção de cores nas colunas correspondente ao código das modalidades.	139
Figura 64 – Destaques de sombreados nos códigos/colunas correspondentes às modalidades tradução literal próxima e adaptação cultural.	140
Figura 65 – Resultado do número absoluto e da porcentagem de ocorrências totais tabuladas.	142
Figura 66 – Organização das modalidades de tradução, seus códigos e cores conforme utilizado na pesquisa.	146
Figura 67 – Tira 54 – Texto-fonte (TF).	158
Figura 68 – Tira 54 – Tradução da Global (TG).	158
Figura 69 – Tira 33 – Texto-fonte.	162
Figura 70 – Tira 02 – Exemplo de transposição obrigatória.	163
Figura 71 – Tira 18 – Exemplo de transposição obrigatória (TG e TMF) e erro evidente (TA).	165
Figura 72 - Tira 03 - Exemplo de transposição obrigatória e facultativa.	166
Figura 73 – Tira 14 – Exemplo de transposição obrigatória.	168

Figura 74 – Tira 23 – Exemplo de modulação facultativa.	170
Figura 75 – Tira 35 – Exemplo de modulação obrigatória.	172
Figura 76 – Tira 16 – Exemplo da modalidade adaptação cultural.	175
Figura 77 – Tira 12 – TF – Exemplo de adaptação.	176
Figura 78 – Tira 12 – TG – Exemplo de adaptação.	176
Figura 79 – Tira 61 – Exemplo de adaptação cultural.	178
Figura 80 – Tira 50 – Exemplo de pontuação no TF e na TA.	180
Figura 81 – Exemplo de signos de pontuação no TF e na TG.	181
Figura 82 – Exemplo de signos de pontuação no TF e na TMF.	182
Figura 83 – Tira 14 – Tradução da Artenova do nome <i>Susaninha</i>	188
Figura 84 – Tira 67 – Tradução da Artenova do nome <i>Susanita</i>	188
Figura 85 – Tira 39 – Manolito se compara a Moshe Dayan.	189
Figura 86 – Moshe Dayan.	189
Figura 87 – Tira 29 – Referência ao Canal da Mancha.	193

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Composição do <i>corpus</i> de estudo da pesquisa.....	26
Tabela 2 – Equipe de revisão e tradução da Revista Patota.	69
Tabela 3 – Títulos dos livros lançados pela Martins Fontes, em 1999.....	93
Tabela 4 – Livros publicados pela Martins Fontes – Selo Martins, a partir de 2012.	94
Tabela 5 – Descrição das modalidades de tradução utilizadas na pesquisa	129
Tabela 6 – As modalidades de tradução propostas por Aubert (1998) e seus respectivos códigos	134
Tabela 7 – Inserção de novas modalidades de tradução, conforme estudo orientado por Heloisa Cintrão, em 2008.	135
Tabela 8 – Códigos, colunas e modalidades correspondentes à análise orientada por Heloisa Cintrão, em 2008.	140
Tabela 9 – Identificação dos códigos, modalidades de tradução e colunas utilizadas na pesquisa.	146
Tabela 10 – Resultado da tabulação das modalidades de tradução em porcentagens e número de palavras.....	152
Tabela 11 – Modalidades de maior ocorrência em números absolutos (total de palavras: 2248)	154
Tabela 12 – Modalidades de maior ocorrência em porcentagens (%).	154
Tabela 13 – Exemplos de traduções classificadas como literal distante.	156
Tabela 14 – Tabulação da tradução da editora Global da Tira 54.	159
Tabela 15 – Tira 33 – Exemplo de transposição obrigatória.	162
Tabela 16 – Tira 02 – Exemplo de transposição obrigatória.	163
Tabela 17 – Tira 18 – Exemplos de traduções da modalidade transposição obrigatória.....	165
Tabela 18 – Tira 03 – Exemplo de transposição obrigatória.	166
Tabela 19 – Tira 14 – Exemplo de transposição obrigatória.	168
Tabela 20 – Tira 23 – Exemplo de modulação da locução interjetiva “ <i>san se acabo</i> ”.	172
Tabela 21 – Tira 35 – Exemplo de modulação obrigatória.	173
Tabela 22 – Proporção em porcentagens de ocorrências das modalidades tradução literal, transposição e modulação em estudos realizados com os pares linguísticos inglês-português.	174
Tabela 23 - Proporção de ocorrências das modalidades tradução literal, transposição e modulação nas traduções brasileiras das tiras de Mafalda.	174
Tabela 24 – Tira 12 – Exemplo de adaptação.	176
Tabela 25 – Tira 61 – Exemplo de adaptação cultural.	178

LISTA DE SIGLAS

TF	Texto-fonte
TM	Texto-meta
TA	Tradução da Artenova
TG	Tradução da Global
TMF	Tradução da Martins Fontes
LF	Língua-fonte
LM	Língua-meta

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1 – O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	23
1.1 Identificação das três traduções das tiras de Mafalda	23
1.2 Definição do <i>corpus</i> de estudo	24
CAPÍTULO 2 – QUADRINHOS, <i>COMICS</i> E <i>HISTORIETAS</i> : A HISTÓRIA DE QUINO E AS TIRAS DE MAFALDA	28
2.1. A popularização das histórias em quadrinhos como um produto de consumo.....	28
2.2. A consolidação das histórias em quadrinhos na Argentina	30
2.3. Quino: esto no es todo	33
2.4. As tiras de Mafalda e seus personagens	36
2.4.1. A revista <i>Primera Plana</i>	36
2.4.2. O jornal <i>El Mundo</i>	39
2.4.3. O semanário <i>Siete Días Ilustrados</i>	42
CAPÍTULO 3 – HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DESSA LINGUAGEM	46
3.1. A linguagem das histórias em quadrinhos: a consolidação de um hipergênero	46
3.2. O gênero tiras cômicas e suas características	49
3.3. A expressividade dos balões e dos signos visuais linguísticos	52
CAPÍTULO 4 – AS TIRAS DE MAFALDA NO BRASIL: TRADUTORES E TRADUÇÕES.....	57
4.1. O estudo da tradução a partir de aspectos históricos e historiográficos	57
4.2. Aspectos metodológicos da compilação dos dados históricos	58
4.3. Panorama das publicações de histórias em quadrinhos no Brasil	59
4.4. As traduções das tiras de Mafalda no mundo	61
4.5. Editoras e projetos	62
4.5.1. A Editora Artanova	62
4.5.2. A Editora Global	73
4.5.2.1. As traduções de Mafalda na Global.....	78
4.5.3. A Editora Martins Fontes	85
CAPÍTULO 5 – ASPECTOS GERAIS DA ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DAS TIRAS CÔMICAS DE MAFALDA.....	99
5.1. Metodologia de análise do <i>corpus</i>	99
5.2. Modificações da ferramenta	114
5.3. Operacionalização da tabulação de dados das modalidades	129
5.3.1. Disposição do texto-fonte na planilha e cálculo do número de palavras	130
5.3.2. Disposição das modalidades na planilha.....	132
5.3.3. Marcação das modalidades na tabulação	136

5.3.4. Para facilitar a visualização: fixação do cabeçalho e uso de cores	138
5.3.5. Preparação das planilhas para automatização dos cálculos finais.....	141
5.3.6. Utilização da planilha na tabulação.....	144
5.4. Aplicação ao <i>corpus</i> deste estudo.....	144
5.4.1. Organização do texto-fonte na planilha	145
5.4.2. Organização das modalidades na planilha	145
5.4.3. Marcação das modalidades na tabulação	147
5.4.4. Decisões gerais sobre critérios de tabulação das modalidades	147
CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE MAFALDA	151
6.1. Resultados das tabulações das três traduções das tiras de Mafalda.....	151
6.2. Modalidades predominantes: tradução literal, transposição e modulação	153
6.3. Casos de transposição.....	161
6.3.1. A tradução do tratamento “vos”	161
6.3.2. A referência de pessoa na forma de pronome sujeito	162
6.3.3. Pronome indefinido “ <i>uno</i> ” e “ <i>una</i> ”	163
6.3.4. Traduções do <i>Pretérito Perfecto</i>	165
6.3.5. Pronomes demonstrativos	167
6.4. Casos de Modulação.....	169
6.5. Casos de Adaptação.....	174
6.6. Análises gerais.....	179
6.6.1. Casos de pontuação	179
6.6.2. A tradução dos nomes próprios dos personagens	182
6.6.3. Tradução de nomes biográficos	188
6.6.4. Nomes próprios fictícios	190
6.6.5. A tradução dos topônimos.....	191
CONCLUSÃO.....	196
REFERÊNCIAS	204
REFERÊNCIAS DOS <i>CORPORA</i>	215
APÊNDICES	217
ANEXOS (EM CD).....	231

APRESENTAÇÃO

É na necessidade de comunicação entre os povos e na busca pela compreensão da diferença entre suas culturas, histórias, ideologias, visões de mundo que reside a razão de existir da tradução. Quando pensamos na tradução entre os pares linguísticos próximos, como o português e o espanhol, lidamos ainda com

uma acentuada superficialidade calcada no pressuposto igualmente superficial de uma quase-igualdade entre as duas línguas, que outorgaria uma competência automática aos falantes de uma e outra e que lhes permitiria dispensar qualquer estudo ou aprendizagem aprofundados ou prolongados, mesmo quanto ao trabalho profissional com esse par de línguas, como no caso da tradução. (CINTRÃO, 2006, p. 173-174)

O interesse pelo estudo e observação de diferenças e semelhanças entre o par linguístico espanhol e português, sob a perspectiva da tradução, surgiram durante minha graduação de bacharelado em Letras com habilitação de tradutor (UNESP / São José do Rio Preto), em 2009. Nesse contexto, desenvolvi uma pesquisa em conjunto com Angélica Karim Garcia Simão e Ana Luisa Taveira Rodrigues Alves – respectivamente, minha orientadora na época e minha amiga de curso – na qual realizamos uma análise comparada entre algumas tiras cômicas de Mafalda, do quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón, popularmente conhecido como Quino, e duas de suas traduções publicadas no Brasil pela Editora Martins Fontes e pela Editora Global, realizadas respectivamente por Mônica Stahel e por Mouzar Benedito.

Nessa pesquisa, realizamos as análises das traduções levando em conta o conceito de “comunidade interpretativa” oriundo da teoria da literatura, proposto por Stanley Fish (1992) como o conjunto de elementos de uma determinada época e de uma determinada sociedade imprescindíveis para definir quais significados atribuídos a um texto são aceitáveis, uma vez que os significados dos textos não são unívocos e sua interpretação depende das circunstâncias históricas, crenças, ideias que constituem a comunidade interpretativa que o lê. A partir desse conceito, analisamos comparativamente as traduções tomando como foco a dicotomia *fluência* vs. *resistência* e o conceito de *invisibilidade do tradutor*, propostas por Lawrence Venuti (1986), e constatamos que o tradutor Mouzar Benedito mostrou-se mais *visível*, pois suas traduções aproximaram-se mais do texto-fonte e preservaram elementos da língua e/ou cultura de partida, caracterizando-se como uma tradução mais *resistente*. Por outro lado, a tradução de Monica Stahel mostrou um aspecto mais *fluente*, mais calcada na língua de chegada,

assemelhando-se à fluência de leitura do próprio texto-fonte, conferindo ao tradutor certa *invisibilidade*. Concluímos, assim, que o aspecto fluente da tradução de Monica Stahel visava a atingir uma comunidade interpretativa maior.

Posteriormente, com o propósito de desenvolver esse estudo, nos deparamos com algumas informações que ampliaram nossos interesse e curiosidade em pesquisar sobre as diversas traduções das tiras de Mafalda no Brasil. Os primeiros dados que se mostraram relevantes foram apontados por Paulo Ramos (2010a). No artigo em questão, o autor apontava que as primeiras traduções brasileiras das tiras de Mafalda apareceram na Revista Patota na década de 1970, publicadas pela Editora Artenova, e referia-se a essa personagem como uma das maiores representantes das histórias em quadrinhos argentinas publicadas no Brasil, uma vez que, até o século XX, havia uma considerável deficiência de intercâmbio de publicações de histórias em quadrinhos entre Argentina e Brasil e, por conseguinte, no mercado de tradução brasileiro.

Outros aspectos sobre as histórias em quadrinhos que consideramos relevantes para a pesquisa, no âmbito dos Estudos da Tradução, foram propostos por Klaus Kaindl (1999). Em artigo publicado na revista *Target* – uma das principais revistas internacionais especializadas no campo dos Estudos da Tradução –, Kaindl afirma que “os quadrinhos têm sido amplamente negligenciados nos Estudos da Tradução, apesar de sua importância como um segmento em que há um grande volume de traduções”¹. Tendo em mente essa afirmação de Kaindl, é sintomático que na primeira edição da *Encyclopedia of Translation Studies*, lançada apenas um ano antes da publicação de seu artigo, em 1998, não houvesse um verbete dirigido à tradução de histórias em quadrinhos, embora se dedicassem verbetes específicos, por exemplo, à dublagem e à legendagem, duas variedades de tradução, que, assim como a tradução de quadrinhos, surgiram e ganharam relevância no século XX com o desenvolvimento de meios de comunicação de massa vinculados a avanços tecnológicos historicamente recentes.

No entanto, a segunda edição da enciclopédia, publicada em 2009, já retificava essa falta e incluía o verbete *Comics*, de autoria de Federico Zanettin, que sugeria uma modificação no panorama dos estudos da tradução de quadrinhos durante a década subsequente. De fato, dos treze títulos dedicados especificamente à tradução de quadrinhos dentre os apresentados nas referências bibliográficas do verbete *Comics*, apenas dois são anteriores ao ano de 2000: o de Kaindl (1999) e outro do próprio Zanettin (1998). A maioria dessas referências são artigos ou capítulos de livros, publicados entre 2000 e 2008, divididas entre três autores principais –

¹ Notwithstanding their importance as a segment of high-volume translation, comics have largely been neglected in Translation Studies. (KAINDL, 1999, p. 263)

Zanettin (2008), Kaindl (2004) e Celotti (2000), e outras referências que são atribuídas a seis diferentes autores – Valero Garcés (2000), Scatasta (2002), Barbieri (2004), Jüngst (2004), Ferrer (2005) e Rota (2008). Naquelas referências bibliográficas, há apenas um livro totalmente dedicado ao tema, publicado em 2008 e organizado por Zanettin, sob o título *Comics in translation*².

Outro artigo de Kaindl (2010) permitia inferir para o pioneirismo de seu trabalho na abordagem da tradução de quadrinhos no campo dos Estudos da Tradução. Segundo o autor, a pesquisa da tradução de histórias em quadrinhos durante muito tempo não esteve alocada em um campo de estudo particular, pois essas traduções eram estudadas numa intersecção de campos e disciplinas como Linguística, Estudos Literários, Semiótica, Estudos da Comunicação etc. Foi com a virada cultural dos Estudos da Tradução³ a partir dos anos 1980, que as traduções de histórias em quadrinhos tornaram-se um legítimo objeto de estudo no campo. Além disso, como a tradução passou a não ser mais vista como uma operação estritamente linguística, Kaindl chega a afirmar que textos multimodais como os filmes, a literatura infantil e os quadrinhos foram ganhando uma atenção crescente dentro dos Estudos da Tradução.

Kaindl (2010) propõe que a prática da tradução de quadrinhos seja analisada dentro de seu contexto social de produção e recepção. Além disso, para esse autor, a anatomia relevante para a tradução (*translation-relevant anatomy*) dos quadrinhos compreende não só os signos linguísticos, mas também os pictóricos e tipográficos, e haveria que considerar as numerosas

² A fim de identificar as dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP) que tratavam de traduções de histórias em quadrinhos, realizamos um levantamento no banco de teses da Base de Dados Bibliográficos DEDALUS, do acervo de bibliotecas da USP. Na busca realizada com as palavras-chave “tradução” e “quadrinho” no campo Resumo e “FFLCH” no campo Faculdade, constatamos a existência de cinco estudos sobre traduções de histórias em quadrinhos, sendo quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutorado: *O humor é coisa séria: tradução de tiras: exemplificando com Frank e Ernest*, de Lélia Silveira Melo Souza (1997); *O “Som” do Silêncio: traduções/adaptações de onomatopeias e mimésis japonesas nos mangás traduzidos para a língua portuguesa*, de Renata Garcia de Carvalho Leitão (2012); *Imagem e texto em tradução: uma análise do processo tradutório nas histórias em quadrinhos*, de Sabrina Moura Aragão (2012); *Diferenças culturais na tradução de A Turma da Mônica*, de Jucimara Sobreira de Campos (2013); *Criação e uso de onomatopeias em língua alemã: proposta de estudo com a utilização de quadrinhos*, de Raoni Naraoka de Caldas (2014); e a tese *As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): uma discussão sobre retraduições de clássicos da literatura infantil e juvenil*, de Silvia Beatriz Cobelo (2015). Não obtivemos nenhum resultado com a pesquisa das palavras-chave *historieta* e *comics* no campo de busca “Resumo” e “Título”.

³ A virada cultural nos Estudos da Tradução (*the culture turn of translation studies*) tratou-se de uma importante mudança no foco dos estudos sobre a tradução, anteriormente ancorado na Linguística Aplicada e na Literatura Comparada. A partir de então, os Estudos da Tradução emergiram como uma disciplina independente, ampliando o foco sobre seu objeto de estudo – o fenômeno da tradução – para abranger uma maior diversidade de suas manifestações e passou-se a considerar com mais ênfase os fatores culturais e sociais e a importância do papel da cultura, da origem social, da influência que a tradição cultural tem na tradução, da subjetividade dos tradutores, ampliando as discussões e conceitos sobre a literalidade dos textos traduzidos.

incidências de manipulação na tradução de quadrinhos, como um resultado das especificidades de sua tradução bem como de sua condição social de produção e circulação.

O estudo a que nos propusemos aqui guarda afinidade, em uma de suas partes, com essa perspectiva de estudo proposta por Kaindl (2010), assim como com o ramo dos estudos descritivos a que Holmes (2000 [1972]) chamou de orientados à *função*, ou seja, aqueles que se ocupam dos dados de contexto relativos à inserção e recepção do texto traduzido na cultura-meta. Por outro lado, também nos ocupamos de um estudo linguístico de *produto*, mais próprio do ramo dos estudos descritivos orientados ao produto (HOLMES 2000 [1972]), valendo-se de uma taxonomia de procedimentos técnicos de tradução que Aubert (1998) adequou para examinar textos traduzidos e distâncias tradutórias entre pares linguísticos, as modalidades de tradução.

Como objetivo geral da pesquisa, procuramos, portanto, fazer um estudo descritivo das traduções publicadas no Brasil de tiras cômicas de Mafalda, de autoria do quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón, Quino, a partir de duas perspectivas dos Estudos Descritivos da Tradução, a saber, estudos descritivos de *produto* (os textos) e estudos descritivos de *função* (os contextos). Com isso pretendemos oferecer um perfil próprio de cada uma das traduções e inquirir sobre relações reconhecíveis nelas entre características de produto e contextos de produção, contribuindo, a partir de um estudo de caso, tanto para a historiografia da tradução espanhol-português no Brasil, quanto para os estudos descritivos de tradução de histórias em quadrinhos, um hipergênero multimodal, cujas especificidades vêm recebendo atenção dentro dos Estudos da Tradução há apenas pouco mais de uma década.

Quanto aos objetivos específicos, nos propusemos:

1. Situar as tiras cômicas de Mafalda dentro do hipergênero quadrinhos, no panorama da história dos quadrinhos e oferecer uma descrição geral dessas tiras.
2. Fazer um levantamento de quais foram as traduções de Mafalda para o português brasileiro publicadas no Brasil.
3. Identificar as tiras comuns entre todas as traduções publicadas no Brasil e compor com elas um *subcorpus* de amostragem para cada publicação, de modo que os *subcorpora* fossem diretamente comparáveis em nível de produto. A partir disso, descrever os perfis de cada *subcorpora* quanto à distribuição de modalidades tradutórias e compará-los destacando as diferenças entre eles.
4. Levantar para cada tradução publicada os seguintes dados de contexto: perfil da editora e sua linha editorial, datas de publicação, características tipográficas, informação sobre os tradutores que trabalharam em cada uma.

5. Inquirir sobre as relações reconhecíveis, nessas traduções, entre características de produto e dados de contexto levantados.
6. Considerar em que medida se aplicam ao *corpus* de traduções descrito as peculiaridades de tradução do hipergênero quadrinhos propostas pelos principais estudos dedicados a ele nos Estudos da Tradução a partir do início do atual milênio.

Para atingir os objetivos delineados anteriormente, a dissertação apresenta seis capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos nosso *corpus* de estudo. No capítulo 2, descrevemos o contexto das histórias em quadrinhos no mundo, afunilando para os aspectos da história dos quadrinhos na Argentina, para a história de Quino e da criação da personagem Mafalda. No terceiro capítulo, conceituamos os quadrinhos, descrevemos aspectos intrínsecos ao gênero tiras cômicas e os relacionamos às tiras de Mafalda. No quarto capítulo, apresentamos as três traduções brasileiras, descrevendo a história das editoras, dos editores e tradutores que estiveram envolvidos nesses projetos. No capítulo 5, falamos sobre o método das modalidades de tradução que utilizamos para realizar as análises das tiras de Mafalda, que são apresentadas detalhadamente no capítulo 6.

CAPÍTULO 1 – O *CORPUS* DA PESQUISA

Neste capítulo apresentamos informações sobre o levantamento do *corpus* de estudo compilado para a presente pesquisa, definimos o conceito de *corpus* pertinente ao nosso estudo e, a partir desse conceito, descrevemos como se deu a sua organização, a fim de cumprir com os objetivos da pesquisa.

1.1 Identificação das três traduções das tiras de Mafalda

Como relatado na apresentação, essa pesquisa teve como impulso inicial investigar quais foram as traduções brasileiras das tiras de Mafalda publicadas no Brasil. No princípio da pesquisa, já sabíamos da existência das traduções de algumas das tiras que foram publicadas pela Editora Global, em 1982, no formato de cinco livretos intitulados *Mafalda* e enumerados de 1 a 5; e das traduções da maior parte das tiras da personagem, publicadas numa primeira edição em 1991, pela Editora Martins Fontes no livro *Toda Mafalda*. A partir de Ramos (2010b), soubemos da existência de uma tradução anterior às apresentadas, publicada pela Editora Artanova, numa revista intitulada *Patota*.

Em 2009, os livretos da Global já haviam sido adquiridos por mim através do sebo online Estante Virtual, pois eles não haviam sido novamente publicados após 1982 e não se encontravam mais à venda nas livrarias. O livro *Toda Mafalda* em português e *Toda Mafalda* em espanhol foram comprados diretamente da livraria Martins Fontes e identificamos na ficha catalográfica que se tratavam, respectivamente, da 7ª tiragem publicada em 2003 (a primeira edição em português foi publicada em 1991) e da 25ª edição publicada em 2011 (a primeira edição em espanhol foi publicada em 1993).

Encontrar as revistas *Patota*, datadas da década de 1970, envolveu um processo mais trabalhoso. Em uma busca realizada no sebo online Estante Virtual, observamos a existência de algumas dessas revistas em sebos localizados pelo Brasil, porém dificilmente eles tinham a coleção completa delas, composta de 27 volumes. A partir disso, iniciamos a busca pelas revistas em bibliotecas municipais da cidade de São Paulo e localizamos uma coleção completa com todos os volumes na Gibiteca Henfil, localizada no Centro Cultural São Paulo. As revistas faziam parte de um acervo especial de histórias em quadrinhos antigas e compartilhavam o espaço com publicações, por exemplo, dos anos 1950 e 1960 das Editoras Brasil América (EBAL), de Adolfo Aizen, e Rio Gráfica (RGE), de Roberto Marinho, duas importantes editoras

que publicaram histórias em quadrinhos nessa época. A consulta ao acervo era disponível apenas para fins de pesquisa. Para termos acesso às revistas *Patota* tivemos que realizar um cadastro, deixar um documento pessoal com o bibliotecário no ato da consulta, e seguir a norma da gibiteca de consultar apenas cinco revistas por vez. Tivemos permissão para realizar a fotocópia das páginas das revistas e, conforme os objetivos dessa pesquisa, fotocopiamos as capas, os versos das capas, os sumários e as páginas que continham as tiras de Mafalda nos 27 volumes da *Patota*.

Após compilarmos todas as tiras traduzidas de Mafalda publicadas por cada editora e tê-las em mãos, chegamos às seguintes informações:

1. As primeiras traduções das tiras de Mafalda no Brasil foram realizadas entre os anos 1972 e 1975, editadas por Álvaro Pacheco e publicadas pela Editora Artenova (RJ) na *Revista Patota* em 27 volumes, juntamente com outros personagens de histórias em quadrinhos em voga na época (doravante TA = Tradução/Traduções da Artenova).
2. As segundas traduções foram realizadas por Mouzar Benedito, editadas por Henfil (Henrique de Souza Filho) e publicadas pela Editora Global (SP), em 1982, no formato de cinco livretos (doravante TG = Tradução/Traduções da Global).
3. As traduções mais recentes e mais abrangentes foram realizadas por uma equipe de sete tradutores e coordenadas por Monica Stahel para a publicação do livro *Toda Mafalda*, editadas pela Martins Fontes (SP) pela primeira vez em 1991 (doravante TMF = Tradução/Traduções da Martins Fontes).

Em seguida, partimos para uma definição e um recorte do *corpus* de estudo.

1.2 Definição do *corpus* de estudo

Adotamos o conceito de *corpus* de estudo a partir de sua acepção mais abrangente e clássica, no qual “caracteriza-se um *corpus* como de estudos quando se deseja observar, descrever e explicar o uso da linguagem registrada nos textos neles contidos” (VIANA; TAGNIN, 2010). Não se trata, portanto, da definição de *corpus* no sentido mais restrito em que a Linguística de *Corpus* utiliza a palavra, o que significa, por exemplo, que nosso *corpus* não foi digitalizado nem preparado para exploração com *softwares* tipicamente utilizados na Linguística de *Corpus*, como *WordSmith* ou *AntConc*. Mas coincide na criteriosidade de compilação dirigida pelo objetivo do estudo. Para definirmos o seu recorte, consideramos que

“um *corpus* deve ser planejado e concretizado seguindo critérios linguísticos de seleção” (BEBER SARDINHA, 2004, p. 17).

O principal critério para a seleção do *corpus*, pertinente a nossa proposta de estudo, foi investigar quais eram as tiras comuns a todas as traduções brasileiras de Mafalda e que permitiriam, portanto, uma análise comparativa direta entre as três em termos de distribuição de modalidade de tradução utilizadas. A *Revista Patota*, da Artenova, era visivelmente aquela com menor quantidade de tiras traduzidas e por isso constituiu nosso ponto de partida para o cotejo.

Inicialmente, contamos e enumeramos manualmente todas as tiras das traduções de Mafalda publicadas na *Revista Patota*, a partir da ordem de aparição delas nos vinte e sete volumes da revista, que totalizaram oitenta e nove tiras. Ao compará-las com as traduções publicadas nos cinco livretos da Global, percebemos que as tiras da *Patota* coincidiam somente com as tiras do livreto cinco da Global, o que reduziu nosso *corpus* a setenta e duas tiras de cada editora.

Em seguida, partimos para a localização das tiras-fonte em espanhol, ou seja, dos textos-fonte (doravante TF) das setenta e duas tiras coincidentes entre essas duas traduções (TA e TG), no livro *Toda Mafalda* em espanhol, da editora De la flor (Buenos Aires, 2011). Uma vez identificados os TF, partimos para a localização das tiras correspondentes nas traduções publicadas no livro *Toda Mafalda* da editora Martins Fontes (2003). Nesse processo, observamos que no *Toda Mafalda* em espanhol, a maior parte das tiras estavam no capítulo intitulado “Mafalda 4” e algumas tiras no “Mafalda 7”. Para encontrá-las no *Toda Mafalda* em português, realizamos a busca pela proximidade das páginas, pois a edição brasileira não foi dividida em capítulos, como a publicação em espanhol.

Seguindo esses passos, as tiras comuns entre as três editoras compuseram três *subcorpora* de traduções, cada um com 72 tiras, totalizando 216 tiras traduzidas analisadas. Somam-se a esses três *subcorpora* de traduções as 72 tiras em espanhol que foram seus textos-fonte.

COMPOSIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE ESTUDO	
Traduções da Artenova (<i>Revista Patota</i>)	72 tiras
Traduções da Global (livretos <i>Mafalda</i>)	72 tiras
Traduções da Martins Fontes (livro <i>Toda Mafalda</i>)	72 tiras
<i>CORPUS</i> TOTAL DE TRADUÇÕES	216 tiras
Textos-fonte (livro <i>Toda Mafalda</i> , Ediciones de La Flor)	72 tiras
TOTAL DE TIRAS DO <i>CORPUS</i> DE ESTUDO	288 tiras

Tabela 1 – Composição do *corpus* de estudo da pesquisa

Uma condição que observamos ao estabelecer essas tiras como corpus final foi se essa composição cumpria com um critério de amostragem que contemplasse o número de palavras estipulado como mínimo ideal nos estudos quantitativos propostos por Aubert (1998), no qual “Mas comumente, o modelo tem sido aplicado à descrição de amostras de segmentos de texto contínuo (atualmente, entre 500 e 800 palavras por texto selecionado)” (AUBERT, 1998, p.111). Nosso *corpus* de estudo cumpriu com tais requisitos, pois as tiras selecionadas do TF continham 2248 palavras. A quantidade de palavras do *corpus* se refere somente ao total de palavras do TF, pois não realizamos uma contagem exata de todos os *subcorpora* de tradução; entretanto, afirmamos que se o TF teve mais de 2.000 palavras, certamente nenhuma tradução tinha menos de 500 palavras.

Em seguida, todas as tiras selecionadas foram digitalizadas em formato JPG e na resolução 300 DPI e, posteriormente, impressas, recortadas e coladas na seguinte organização: uma folha para cada tira-fonte, localizada no topo da página, e suas três traduções correspondentes dispostas em sequência abaixo de seu TF, por ordem cronológica de publicação (Artenova, Global, Martins Fontes). Um exemplo dessa disposição pode ser visto na Figura 1. Essa organização do *corpus* facilitou nosso estudo e cotejo. Todas as páginas contendo as tiras poderão ser consultadas integralmente nos Anexos (em CD).

Tira 19 – Texto Fonte (TF)

Tira 19 – Tradução Artenova (TA)

Tira 19 – Tradução Global (TG)

Tira 19 – Tradução Martins Fontes (TMF)

Figura 1 – Disposição das tiras de Mafalda no *corpus* de estudo.

CAPÍTULO 2 – QUADRINHOS, *COMICS* E *HISTORIETAS*: A HISTÓRIA DE QUINO E AS TIRAS DE MAFALDA

Neste capítulo apresentaremos um panorama do desenvolvimento das histórias em quadrinhos como um produto cultural de massa bastante explorado pelos veículos jornalísticos, e que se consagrou nos jornais norte-americanos. Em seguida, trataremos de como se deu a apropriação desse produto na Argentina até a década de 1960, afunilando para o surgimento das tiras de Mafalda – uma personagem que se tornou, inclusive, patrimônio cultural da cidade de Buenos Aires –, e para uma apresentação de seu criador, o quadrinista Joaquín Salvador Lavado Tejón, Quino, reunindo informações sobre sua biografia, e sobre quais foram suas influências artísticas. Por fim, apresentaremos o contexto de criação das tiras de Mafalda, os veículos nos quais elas foram publicadas, bem como os personagens que compõem a sua turma.

2.1. A popularização das histórias em quadrinhos como um produto de consumo

A história em quadrinhos, segundo Cagnin (1975, p. 25), “é um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho” e “a linguagem escrita”. A simbiose entre esses dois códigos não é característica exclusiva das histórias em quadrinhos (HQs), pois anteriormente à existência delas, outros tipos de imagens eram exploradas junto ao texto para atrair o público consumidor na imprensa jornalística, como as ilustrações – também utilizadas em romances e outros gêneros literários –, a caricatura e o *cartoon* (KLAWA; COHEN, 1977, p. 103-113). Nos jornais, o apelo à imagem servia para impressionar o leitor e, para isso, bastava que as imagens representassem com clareza as situações retratadas na notícia.

Segundo Klawe e Cowen (1997, p. 103-113), no fim do século XIX nos Estados Unidos, houve o surgimento de um gênero de histórias que se estruturavam por meio da imagem e foram batizadas, muitas vezes, de “história sem palavras”, mas também histórias com imagens que passaram a ser acompanhadas de um texto, normalmente em forma de diálogos, gênero ao qual se atribui o nome *cartoon*. Havia, num primeiro momento uma considerável autonomia entre imagem e texto, que eram complementares e mais independentes entre si. A introdução de imagens com textos nos jornais norte-americanos foi o que deu o principal impulso para o desenvolvimento autônomo das histórias e da interação mais estreita entre imagem e texto, estabelecendo o gênero em si.

As origens das histórias em quadrinhos estão na civilização europeia, onde o aparecimento das técnicas de reprodução gráfica proporcionaram a união do texto com a imagem. [...] Mas foi através das grandes empresas jornalísticas dos EUA, no fim do século XIX, que os quadrinhos adquiriram autonomia, criando uma expressão própria. Os “comics”, como eram chamados, tornaram-se fator capital da venda dos jornais. Para o suplemento dominical, produz-se a primeira página colorida e o “Yellow Kid” (“O garoto amarelo”) torna-se a principal atração do jornal New York World. Esta concorrência de talento pelas grandes empresas jornalísticas deu ao quadrinho um grande desenvolvimento no nível de criação das histórias. Mas não era considerado uma nova manifestação artística. (CAMPOS; LOMBOGLIA, 1989,p.10)

Figura 2 – The Yellow Kid and his new phonograph.

Assim, o principal fator que estimulou a criação de histórias em quadrinhos, enquanto meio de comunicação de massa, foi o desenvolvimento das *comic strips* na imprensa norte-americana. Vergueiro (2014, p. 01) relata a existência de histórias ou narrativas gráficas em outras partes do mundo anteriormente ao século XIX, mas foi nos Estados Unidos, ao final desse século, que as histórias em quadrinhos encontraram um ambiente propício para seu desenvolvimento, pois o país dispunha de elementos tecnológicos e sociais consolidados que transformaram os quadrinhos num produto de consumo massivo. Inicialmente, as tiras (*strips*)

eram publicadas nas páginas dominicais dos jornais e abordavam, por meio de desenhos satíricos e caricaturais, temáticas cômicas voltadas ao público dos imigrantes.

Nesse momento, modificou-se não apenas a localização das palavras em relação às imagens, mas suas formas de interação com a imagem. As palavras começaram a receber um tratamento plástico, passaram a ser desenhadas, incorporando características visuais significativas em si mesmas, como tamanho, cor, espessura, e com isso alterou-se o uso e a conotação das palavras assim tratadas. Dessa forma, a relação imagem-palavra adquire um caráter diverso daquele que tinha nas ilustrações de livros e caricaturas, os signos icônicos e linguísticos se associam formando um sistema narrativo próprio da linguagem das histórias em quadrinhos.

Com o desenvolvimento das técnicas exploradas pelos quadrinistas nas histórias e do interesse comercial em ampliar a venda dos jornais, as publicações das tiras passaram a ser diárias e a sua temática foi diversificada, “abrindo espaço para histórias que enfocavam núcleos familiares, animais antropomorfizados e protagonistas femininas, embora ainda conservando os traços estilizados e o enfoque predominantemente cômico” (RAMA; VERGUEIRO, 2014). O intenso desenvolvimento de criações de HQs nos Estados Unidos fomentou a criação dos *syndicates*, um tipo de “agência especializada em fornecer matérias variadas, particularmente de entretenimento” (FURLAN, 1989, p. 28). O surgimento e fortalecimento desse mercado editorial propiciou a expansão e a exportação dos produtos para diversos países o que, consequentemente, impulsionou a tradução de quadrinhos. Além disso, as HQs norte-americanas serviram como modelo e influenciaram a produção nacional de outros países expoentes na produção de histórias em quadrinhos como a França, a Itália e a Argentina.

2.2. A consolidação das histórias em quadrinhos na Argentina

O país que mais se destacou na produção de histórias em quadrinhos na América do Sul foi a Argentina (FURLAN, 1989, p. 28). A princípio, um recurso muito utilizado nas publicações de *historietas* – como são chamadas as histórias em quadrinhos em espanhol – foi a apropriação de histórias do humor gráfico estadunidense (que eram distribuídas por meio dos *syndicates*) pelos quadrinistas da Argentina para criarem personagens locais.

Na Argentina, convencionou-se atribuir à revista *Caras y Caretas* (doravante CyC) (1898-1941), um semanário criado por Eustaqui Pellicer, a estreia de uma publicação com histórias em quadrinhos com personagens fixos. O semanário “trazia já nos primeiros números trabalhos de humor gráfico, que podem ser interpretados como gêneros dos quadrinhos”

(RAMOS, 2010c, p. 25) e o primeiro deles tratou-se da *historieta Las aventuras de Viruta y Chicharrón*, que foi publicada pela primeira vez em 27 de abril de 1912 e cuja autoria foi atribuída a Manuel Redondo. Contudo, o estudo recente de Gutiérrez (2014), observa que

Al menos las primeras cuarenta entregas o episodios de *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* no fueron “una versión”, sino directamente la historieta de George McManus *Spareribs and Gravy*, que se publicó en los suplementos dominicales de varios periódicos norteamericanos desde el 28 de enero de 1912, y si bien la colección del periódico que pudimos revisar llega hasta diciembre de 1913, hay fuentes que indican que la serie continuó solo dos meses más, hasta el 8 de febrero de 1914, en el *New York World*. (GUTIÉRREZ, 2014, s.p.)

A autora ainda afirma que entre os anos de 1914 e 1915, quando os personagens *Viruta* e *Chicharrón* passam a ser integralmente desenhados na Argentina, não havia nos quadrinhos nenhuma assinatura que indicasse a autoria deles, que passam a aparecer a partir de 1915, sob a forma da inicial “S.”, de Juan Sanuy. Além disso, Gutiérrez (2014) aponta o semanário *La vida moderna* – dirigida inicialmente por Aurélio e Arturo Giménez e, em seguida, por Rodolfo de Puga e Pedro de Rojas – como a primeira revista argentina com *historietas*, que em 1907 “ya publicaba series de cómics norteamericanos en forma regular, promocionándolos desde las portadas” (GUTIÉRREZ, 2014, s.p.), tais como *La mula Maud (And Her Name Has Maud)*, de Frederick Burr Oppen; *Los niños terribles (The Katzenjammer Kids)*, de Rudolph Dirks e, em 1908, *Cocoliche (Happy Hooligan)*, também de Frederick Burr Oppen.

Este magazine de actualidad entraña especial interés para el estudio del inicio de la historieta en la Argentina; replicaba la novedad que había iniciado *Caras y Caretas* en el inicio de siglo renovando el periodismo argentino. Dirigido por los dibujantes Aurelio y Arturo Giménez Pastor y con un precio de tapa que igualaba al módico y permanente de CyC (10 centavos), publicó además de las tradicionales caricaturas (que firmaban en sus inicios Cao y el propio Giménez), cómics norteamericanos hoy célebres. Muy pronto dio a conocer las primeras series de cómics propiamente dichos (diálogos articulados mediante el uso de globos), tales como *Y Su Nombre Es Maud*, *Los Sobrinos del Capitán* y *Cocoliche*. *La Vida Moderna*, siendo la primera publicación argentina en incluirlos sistemáticamente, y cuya réplica de factura local en *Caras y Caretas* y en *PBT*, pocos años más tarde, dio inicio a la historieta argentina. (BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO, 2015)

Em seguida, surgiram o semanário *TitBits* (1909) da editoria Láinez, dirigido por Rodolfo de Puga, que “apareció ininterrumpidamente durante más de cuatro décadas, superando a *Caras y Caretas*” (GUTIÉRREZ, 2014, s.p.), a revista *PBT* (1904) criada também por

Eustaqui Pellicer, a *El Hogar* (1904) editada por Alberto Haynes – e que, posteriormente, fundaria a Editora Haynes, uma das editoras mais importantes da Argentina –, entre muitas outras. Porém, a primeira revista integrada exclusivamente por *historietas* surgiu anos depois. Tratava-se da revista *El Tony*, lançada pela Editora Columba em 1928, e que foi editada por mais de 70 anos (GIUNTA, 2015).

Diferentemente dos Estados Unidos que concentravam suas publicações de *comics* nos jornais, as *historietas* argentinas conquistaram seu público por meio das publicações em revistas e passaram a ser publicadas com regularidade nos jornais a partir de 1920, após a publicação da tradução da tira *Pequeñas delicias de la vida conyugal* (*Bringing Up Father*), de George McManus, no jornal *La Nación*. Segundo Giunta (2015), a consolidação de uma classe média nessa época propiciou a proliferação de *historietas* que tiveram como temática a ambientação familiar.

Y hablando de diarios, es importante señalar que, a pesar de que “*La Nación*” es el diario pionero en la Argentina en cuanto a la publicación de historietas, el más importante para el género, en sus comienzos, es el diario “*Crítica*”, que desde mediados de la década del ‘20 y a lo largo de la del ‘30 albergará lo mejor de la producción nacional y extranjera. La importancia del “comic” en *Crítica* se debió al interés de su director, Natalio Botana, por la historieta. (GIUNTA, 2015)

Foi no jornal *Crítica* que se originou, em 1928, um dos personagens argentinos mais famosos e queridos, *el indio Patoruzú*, de Dante Quinterno. A princípio, *Patoruzú* era apenas um personagem secundário chamado *Curugua-Curiguagüigua* da tira *Aventuras de Don Gil Contento* – intitulada anteriormente como *Un porteño optimista*. Em 1931, o personagem *Indio Patoruzú* conquistou sua tira própria que foi publicada no diário *La Razón* e, em 1935, passou a ser publicado no jornal *El Mundo*, da Editora Haynes (GIUNTA, 2015).

Figura 3 – Evolução gráfica do cacique Patoruzú.

Com sua saída do jornal, Quinterno pôs em prática o processo de revenda de suas próprias tiras, nos moldes dos *syndicates* americanos, e criou sua própria editora, que teve a revista *Patoruzú* (1936) como sua publicação mensal de estreia. A publicação foi uma das mais importantes do mercado nacional e durou até abril de 1977. Tamanha foi a notoriedade do personagem que em 25 de agosto de 1941 *Patoruzú* foi reconhecido internacionalmente e publicado no jornal *PM*, de Nova York, um jornal com inclinações liberais que existiu entre 1940 e 1948. Foi a primeira vez que uma *historieta* argentina foi publicada no exterior (GIUNTA, 2015).

Houve outros personagens que conseguiram grande notoriedade na Argentina, tais como *Isidoro Cañones* (1935), de Dante Quinterno; *Don Fulgencio* (1939), de Lino Palacio; *El Doctor Merengue* (1945), de José Antonio Guillermo Divito; *Patoruzito* (1945), de Dante Quinterno, Tulio Lovato (quadrinista) e Mirco Repetto (roteirista); *Mort Cinder* (1962), de Héctor Germán Oesterheld Puyol (roteirista) e Alberto Breccia (quadrinista); *Mafalda* (1964), de Joaquín Salvador Lavado Tejón; entre muitos outros que surgiram posteriormente.

Traçamos até este momento, um breve trajeto do surgimento das histórias em quadrinhos argentinas e seus principais personagens. O quadrinista e a personagem que ganharão destaque a seguir serão Quino e Mafalda, os protagonistas dessa pesquisa, cujas tiras pertencem ao nosso *corpus* de estudo. Contudo, as referências que apontamos anteriormente são também relevantes, pois muitas delas inspiraram Quino em suas criações e alguns dos *historietistas* mencionados inclusive proporcionaram a Quino aprimorar suas técnicas e estilos.

2.3. Quino: esto no es todo

Joaquín Salvador Lavado Tejón nasceu na cidade de Mendoza, Argentina, em 1932. Seus familiares o apelidaram afetuosamente de Quino para diferenciá-lo do nome de seu tio Joaquín Tejón (Málaga, 1904-2003), um estimado aquarelista de quem obteve incentivo e influência. Entre 1945 e 1949, Quino estudou na *Escuela de Bellas Artes* de sua cidade, porém, “Cansado de dibujar ánforas y yesos” (QUINO, 2015) passou a dedicar-se às historietas e ao humor.

Desde sua infância, Quino tinha fascínio pelas histórias em quadrinhos “talvez porque suas primeiras leituras coincidiram com as décadas de ouro da *historieta* argentina⁴” (SECRETARIA DE COMUNICACIÓN PÚBLICA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2015),

⁴ Al pequeño Joaquín le fascinaban las historietas, tal vez porque sus primeras lecturas coincidieron con la década de oro de la historieta argentina.

que aconteceu entre 1940 e 1960, época na qual muitos quadrinistas consagraram seus personagens nas *historietas*.

Segundo Quino, suas principais influências argentinas foram Lino Palacio (Buenos Aires, 1903-1984), José Antonio Guillermo Divito (Buenos Aires, 1914-1969) e Oscar Conti, conhecido como Oski (Buenos Aires, 1914-1979).

Quino reconoce entre estos dibujantes a sus primeros maestros: de **Lino Palacio** “lo que más me gusta es la pulcritud de su línea, la elegancia para plantar la figura y la armonía en la proporción de sus personajes. Lo que más influyó sobre mí fueron sus historias sin texto y el manejo del tiempo entre un cuadro y otro, también una temática más amplia y universal que el resto de los dibujantes argentinos”; de **Divito** recibí no sólo “la influencia a distancia”, o sea, ver sus dibujos en las revistas que llegaban a casa, sino también, una vez que lo conocí, verdaderas lecciones personales de dibujo. Cuando yo trabajaba en “Rico Tipo” le llevaba mis dibujos en lápiz, él me los corregía y me decía ‘Esto estaría mejor de tal manera, aquí sobra este árbol o esta nube, etc.’, luego yo los pasaba a tinta y recién entonces, si le parecía que estaban bien, me los publicaba. Aprendí de él una conducta profesional, jamás copiar ideas o, descaradamente, la línea de otros dibujantes, además de un respeto por lo que se le debía dar al lector”. Sin embargo su gran maestro fue **Oski** –seudónimo de Oscar Conti–: “Oski me enseñó, ante todo, a mirar y poder extraer algo de lo que uno mira, ya se trate de un cuadro, una catedral, una mujer, un gato o una zanahoria, pero además esto va acompañado de una disciplina: documentarse seriamente antes de dibujar. También supo inculcarme una moral de trabajo que incluye el respeto a la profesión, al lector y a uno mismo. También el tomarse cada dibujo, por insignificante que parezca, como si se tratase de decorar la Capilla Sixtina y de ahí también la obsesión por documentarse sobre el tema a dibujar.” (SECRETARIA DE COMUNICACIÓN PÚBLICA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2015, grifos do autor)

O quadrinista também admirou e se influenciou pelos desenhistas franceses Jean Bosc (Aigues-Vives, 1924-1973), Yvan Le Louarn, conhecido como Chaval, (Bordeaux, 1915-1968) e Jean-Jacques Sempé (Bordeaux, 1932), e pelo romeno Saul Steinberg (Moldavia, 1914-1999).

“Conocer a **Bosc y Chaval** fue para mí la revelación de cuál era el tipo de humor que a mí me interesaba, sintético, sin texto, directo, con una gran dosis de surrealismo pero, sobre todo, completamente alejado del humor costumbrista con el que tanto se machacaba”. No olvida la influencia del rumano **Saúl Steinberg** a quien considera “el más grande humorista gráfico que haya dado el siglo XX” y su admiración por **Sempé**, de quien con humor comenta “digamos que lo considero un hermano, no de leche porque sólo estuve fugazmente una vez con él, pero sí de tinta.” (SECRETARIA DE COMUNICACIÓN PÚBLICA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2015, grifos do autor)

Em 1950, Quino mudou-se para a capital Buenos Aires almejando encontrar um editor que publicasse seus desenhos e viu seu desejo concretizado em 1954, aos 22 anos, com a publicação de sua primeira página no semanário *Esto es*, de Buenos Aires.

Figura 4 – Um dos primeiros desenhos publicados por Quino no semanário *Esto es*, em 9 de novembro de 1954.

A partir desse momento, as historietas de Quino ganharam espaço e foram publicadas em vários jornais e revistas argentinas, tais como *Popurri*, *Vea y Lea*, *Tía Vicenta*, *Dr. Merengue*, *Qué*, *Rico Tipo*, *Cuatro Patas*, *Damas y Damitas*, *Usted*, *Panorama*, *Atlântida*, *Che* entre outros.

A década de 1960 foi bastante frutífera para Quino, pois ele realizou sua primeira exposição em Buenos Aires, em 1962, e no ano seguinte lançou seu primeiro livro de humor intitulado *Mundo Quino*, publicado pela editora Del Tiempo. O livro tinha o prólogo de Miguel Brascó, também desenhista e amigo pessoal do autor desde a época em que trabalharam juntos nas

revistas *Tía Vicenta*, dirigida por Landrú, e *Cuatro Patas*, de Carlos del Peral.

Segundo Brascó (WALGER, 1988, p. 5), Quino já lhe havia falado nessa época sobre seu desejo de desenhar uma tira com crianças, de modo que Brascó o indicou para criar uma tira cômica para a Agens Publicidad: “Brascó le dice a Quino – ‘Quinoto, como lo recuerda cariñosamente – ‘para mí vos sos el indicado’, y le sugiere que imagine una historia que combine a Peanuts con Blondie” (WALGER, 1988, p. 5-6).

As tiras funcionariam como campanha publicitária da empresa de eletrodomésticos Mansfield, que almejava publicá-las na seção de humor, possivelmente por ser menos dispendiosa que anúncios publicitários, ou para atrair a atenção dos leitores de forma velada. Uma das regras impostas pela agência foi a de que todos os personagens tivessem nomes iniciados com a letra “M”. A inspiração de Quino para a composição do prenome da personagem Mafalda surgiu a partir de uma personagem homônima presente no romance *Dar la cara*, de David Viñas, e pela sensação alegre que o nome lhe causou. As tiras foram entregues ao diário *Clarín*, que percebeu a propaganda encoberta e rompeu o acordo com a agência que

solicitara o serviço. Nesse momento, Quino esboçou os primeiros traços dos personagens que se tornariam a maior referência de seu trabalho.

Pouco tempo depois, Quino apresentou as tiras a seu amigo Miguel Brascó que, ao observá-las, reconheceu nelas certa influência e as viu como uma homenagem à personagem *Periquita* (Nancy), criada por Ernie Bushmiller na década de 1930. Assim, Brascó propôs a publicação de três delas no suplemento de humor *Gregorio*, da revista *Leoplan*, criado e dirigido por ele. (WALGER, 1988, p. 7-8)

Figura 5 – Tira de Quino publicada no suplemento de humor *Gregorio*, na *Leoplan*.

2.4. As tiras de Mafalda e seus personagens

2.4.1. A revista *Primera Plana*

A partir da publicação das três tiras de Mafalda no suplemento *Gregorio*, Quino recebeu o apoio de Julián Delgado, que além de ser seu amigo era um dos chefes da redação da revista *Primera Plana* (1962-1969), na qual as tiras da personagem Mafalda foram publicadas oficialmente em 29 de setembro de 1964. Delgado na época “intuye que puede ser um éxito entre los lectores” (WALGER, 1988, p. 9).

Figura 6 – Tira de Quino publicada na *Revista Primera Plana*, em 06 de janeiro de 1965.

Segundo Mazzei (1997, p. 73), a *Primera Plana* foi uma das revistas argentinas mais importantes dos anos 1960 por uma sucessão de fatores. Em primeiro lugar, o semanário foi criado para veicular os ideais da facção militar denominada “*azules*” e apoiar a candidatura do general Juan Carlos Onganía (1966-1970)⁵.

El semanario “etiquetaba” como golpista irrecuperable a todo aquel que pudiera estar relacionado con los colorados. [...] había creado una imagen maniquea y estereotipada de ambos bandos. Unos, los colorados, eran golpistas impenitentes, antiperonistas “a muerte” y responsables de la existencia de un ejército deliberativo. Los otros, los azules, eran profesionalistas intachables y legalistas inquebrantables. Ellos se autoproclamaban garantes de la democracia. (MAZZEI, 1997, p.75)

Além disso, a revista apresentou um novo modelo gráfico para a época, baseado nas revistas de informação norte-americanas, especialmente a *Newsweek*, e foi destinada a um público seletivo composto de empresários e executivos. Na *Primera Plana* destacou-se “el espacio dedicado a las secciones *Economía* y *Negocios*, así como la inclusión de columnistas especializados en administración de empresas y macroeconomía” (MAZZEI, 1997, p. 94), além

⁵A história política da Argentina foi marcada por muitos golpes de estado. Em meados de seu segundo mandato, Juan Domingo Perón (1946-1955) – eleito democraticamente e que governava com base numa política de cunho populista – sofreu um golpe militar autodenominado *Revolución Libertadora* e foi exilado do país. Em 1958, Arturo Frondizi (1958-1962), do partido *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI), ganhou as eleições com o apoio dos setores peronistas e conquistando os votos dos eleitores do ex-presidente exilado, porém também foi derrubado por um golpe militar, em 1962. A partir disso, a presidência provisória foi assumida pelo senador José María Guido (1962-1963), após a nomeação da *Corte Suprema de Justicia* que assumiu os poderes executivos e legislativos do país sob o controle das *Fuerzas Armadas*. Durante seu governo, o exército argentino dividiu-se em duas facções conhecidas como *azules* e *colorados*, e esse fato culminou num enfrentamento bélico e ideológico entre as duas forças. “Para los colorados, el peronismo era un movimiento sectario y violento que daba lugar al comunismo. Para los azules, pese a su demagogia y sus abusos, el peronismo era una fuerza cristiana y nacional que había salvado a la clase obrera del comunismo y la subversión” (BRASLAVKY, 2003, s.p.). O presidente interino convocou nova eleição, controlada pelos militares, na qual se elegeu Arturo Umberto Illia (1963-1966). No entanto, a vitória da facção azul permitiu ao general Juan Carlos Onganía (1966-1970) unificar o exército e tomar o poder da Argentina, em 1966, sob um novo golpe militar.

de intelectuais que se identificavam com as correntes culturais dos anos 1960 e “hacia ellos se dirigían las secciones *Cultura*, y *Arte y Espectáculos*” (MAZZEI, 1997, p. 94).

El discurso periodístico de *Primera Plana* también ofrece indicios acerca de las características del público. Maite Alvarado y Renata RoccoCuzzi, en su estudio sobre el discurso del semanario, establecen la existencia de un nuevo público, con un poder adquisitivo más holgado, que incluye a los “flamantes ejecutivos” y a sectores de la “clase media intelectual”. Estos sectores – aparentemente incompatibles – tenían como común denominador su permeabilidad a “discursos que tuvieran la marca de modernidad” provenientes del exterior. (MAZZEI, 1997, p. 95)

A revista *Primera Plana* tratou-se de um semanário constituído de reportagens sobre atualidades nacionais e internacionais, e seu público alvo pertencia à classe média argentina. O fato de a publicação sequencial das tiras de Mafalda ter ocorrido nessa revista foi determinante para compor o perfil das personagens, a narrativa e o discurso das tiras. Quino teve de adaptar certas características próprias à modalidade jornalística como, por exemplo, manter a atualidade dos fatos referenciados nas tiras ao produzir duas tiras por semana. Desse modo, o quadrinista abordou temas que refletiam as inquietudes da época na Argentina e no mundo, fez referência à China, à África, à América Latina, à condição feminina e ao Terceiro Mundo (WALGER, 1988, p. 11), e fez mais incursões no campo das relações entre a família, o bairro, a escola etc. Em razão desse suporte no qual publicou, Quino teve como referencial de público para suas criações um público adulto, como ele próprio afirmou na entrevista publicada na revista *Nuit blanche, le magazine du livre*, em 1989. (CIECHANOWER, 1989-1990, p. 53).

En esta etapa solo permanecerán del boceto original *Mafalda* y los padres, hasta que el 19 de enero de 1965 hace su primera aparición Felipe. La fuente de inspiración de este personaje hay que buscarla en otro gran amigo del autor, Jorge Timossi, quien a otras cualidades espirituales sumaba –explica Quino– “dos graciosos dientes de conejito”. Timossi es un periodista argentino que se radicó en Cuba hace muchos años y participó de la fundación de la agencia de noticias “*Prensa Latina*”. (WALGER, 1988; p. 9)

Apesar da popularidade que as tiras de Mafalda obtiveram na revista *Primera Plana*, a permanência das tiras foi breve. Em março de 1965, ao receber uma solicitação de um jornal argentino do interior para publicar suas tiras, Quino tentou recuperar os originais no arquivo para enviá-los, quando percebeu que a revista considerava as tiras como propriedade dela. Contrariado, o autor recolheu suas 48 tiras originais publicadas até aquele momento e pôs fim à relação com a *Primera Plana* e também com seu amigo Julián Delgado.

2.4.2. O jornal *El Mundo*

Em março de 1965, as tiras de Mafalda passaram a ser publicadas no jornal *El Mundo*, considerado um dos diários mais populares e independentes de Buenos Aires, e essa aparição ocorreu por intermédio de Miguel Brascó, que conhecia o diretor do jornal Carlos Infante e lhe propôs a publicação das tiras.

El Mundo foi um jornal matutino publicado entre os anos 1928 e 1967 pela Editora Haynes, fundada pelo inglês Alberto M. Haynes, – mesma editora que publicou a revista com histórias em quadrinhos *El Hogar* (1904). Segundo Mangone (2006, p. 73-74), o diário foi responsável por consideráveis mudanças na imprensa argentina, pois foi o primeiro jornal argentino publicado no formato tabloide e, além disso, modificou o discurso jornalístico utilizado até o momento no país, adotando uma estrutura verbal mais sintética e fazendo uso de notas curtas – levava inclusive como mote a frase “*Lo bueno, si breve, dos veces bueno*”, de Baltasar Gracián (1601-1658). Entre os colaboradores do *El Mundo* estiveram o escritor Roberto Emilio Gofredo Arlt e o quadrinista Juan Carlos Colombre, conhecido como Landrú, que dirigiu a revista *Tía Vicenta* (1957-1966), distribuída como suplemento humorístico do jornal a partir de 1960.

Desde sua fundação até meados da década de 1950, o jornal caracterizava-se por um perfil independente que defendia, sutilmente, os interesses das empresas britânicas na Argentina. Destacou-se por ser o primeiro a dirigir-se à classe média portenha, abordando temáticas que envolviam os interesses desse público em alguns momentos decisivos da história política, que ocorreram entre os governos de Arturo Umberto Illia (1963-1966) e Juan Carlos Onganía (1966-1970), e mostrando explicitamente as contradições dessa classe. A publicação diária das tiras de Mafalda no *El Mundo* permitiu a Quino abordar temas da atualidade e do cotidiano da classe burguesa, aludindo às questões domésticas como, por exemplo, se a presença da televisão era perniciosa às crianças, além de tratar das relações familiares e políticas.

Figura 7 – Tira de Quino publicada no jornal *El mundo*, em 11 de maio de 1965.

No período em que *Mafalda* foi publicada no *El Mundo*, Quino incorporou novos personagens às tiras. O primeiro deles foi Manolito – Manuel Goreiro – que estreou em 29 de março de 1965, duas semanas após as tiras iniciarem no jornal. O personagem foi inspirado no pai de Julián Delgado, dono de padarias localizadas nos bairros argentinos Cochabamba, Defensa e San Telmo, bairro onde Quino vivia e, portanto, onde também vivia *Mafalda*. Meses depois, mais precisamente em 6 de junho de 1965, Susanita – Susana Beatriz Chirusi – se incorpora ao grupo. De acordo com Walger (1988, p. 36), esta personagem não foi inspirada em nenhuma referência de Quino.

Segundo Gasparutti (2012, p. 53), durante o governo de Illía, Quino pode fazer referência direta à política nas tiras de *Mafalda* e, até mesmo, contrária à política de governo exercida. Os políticos foram alvos de críticas e chacotas relacionadas à incompetência e à inutilidade para gerir a nação argentina, porém as tiras mostravam também características positivas dessa política, “ya que la misma permite preservar la democracia y resguardar los derechos humanos” (GASPARUTTI, 2012, p. 53).

Contudo, após o golpe de estado de Juan Carlos Onganía, em junho de 1966, as críticas das tiras de *Mafalda* ao sistema político militar apareceram no periódico de forma velada e generalizada. Nesse momento, o periódico *El Mundo* era administrado por capital privado e passava por um momento de crise que o conduziria à falência, concretizada em dezembro de 1967. Além disso, um dos fatores que contribuíram para o fechamento do jornal foi a crítica ao presidente Onganía, em julho de 1966, caricaturizado no suplemento dominical *Tía Vicenta* como uma morsa, apelido que era lhe atribuído pelos militares devido a seus grandes bigodes. Após o fechamento do jornal *El Mundo*, as tiras de *Mafalda* não foram publicadas por dois anos em nenhum veículo da capital Buenos Aires. O fechamento repentino do jornal causou certa

aflição e suspense entre os leitores, pois Quino havia publicado em suas últimas tiras a mãe de Mafalda grávida (WALGER, 1988, p. 36).

De acordo com Brascó (WALGER, 1988, p. 35), o verdadeiro lançamento de Quino aconteceu após a aparição de Mafalda no jornal *El Mundo*. A partir desse momento, as tiras de Mafalda também foram publicadas em jornais do interior da Argentina, como o *El Litoral*, de Santa Fe, e o *Cordoba*, de Córdoba.

Além disso, algumas tiras antigas da personagem foram publicadas pela primeira vez em formato de livro, pela editora Jorge Álvarez, em 1966. O livreto reuniu as tiras publicadas nos meses anteriores e obteve grande êxito, a tiragem de 5.000 exemplares se esgotou em quarenta e cinco dias (ULANOVSKY, 1997).

Figura 8 – Capa do primeiro livro com as tiras de Mafalda, publicado em 1966, pela editora Jorge Álvarez.

2.4.3. O semanário *Siete Días Ilustrados*

O suplemento *Siete Días* surgiu em meados dos anos 1960, a partir da associação entre a Editora Abril argentina, fundada pelo italiano Cesare Civita (1941), e o jornal *La Razón*, fundado pelo jornalista Emilio Morales (1905) – o mesmo jornal que publicou as *historietas* de *Patoruzú* em 1931. Inicialmente, a proposta dos dois veículos foi criar um suplemento semanal que seria incluído no jornal às terças-feiras, mantendo o preço de capa, com o qual o *La Razón* poderia angariar mais leitores. Segundo Ulanovsky (1997, p. 239) a publicação era realizada com autonomia pelo jornal *La Razón*, não apresentava atualidades, mas marcou uma tendência. Para Carnevale (1999, p. 19), o suplemento consolidou a informação fútil fazendo da frivolidade um negócio e tornou a linguagem gráfica seu signo de comunicação, diante do pouco material de leitura que oferecia.

En los años 60, los nuevos procesos técnicos permitieron una mayor calidad de impresión en las revistas ilustradas; esos avances contribuyeron a generar un mercado variado de publicaciones, que resultaron muy atractivas para una clase media, curiosa y culta. Revistas como *Primera Plana*, *Panorama*, *Siete Días* -estas dos últimas publicadas por la Editorial Abril- se ubicaron entre los títulos más importantes y conocidos. Esos semanarios, sin dejar de publicar notas políticas, sociales, información cultural y artística, evaluaron el impacto y el interés de la fotografía como medio de ilustración y de información. (ULANOVSKY, 2008, p. 2)

Segundo Ulanovsky (2008), a alta qualidade gráfica da publicação *Siete Días* deveu-se aos investimentos realizados pela Editora Abril em “máquinas italianas marca Cerutti que faziam rotogravura⁶ num colorido muito moderno⁷”, e à participação do espanhol Paco Vera como chefe de fotografia do suplemento, que havia trabalhado anteriormente como correspondente da revista norte-americana LIFE⁸ e trouxe para o *Siete Días* o estilo dessa publicação. “En sus páginas las fotos no ilustraban solamente los textos, sino que constituían un discurso propio y paralelo” (ULANOVSKY, 2008, p. 3).

Além disso, podemos considerar que as motivações que impulsionaram Cesare Civita, o fundador da Abril, a mudar-se para a Argentina tenham influenciado no modo como a imagem adquiriu relevância em suas publicações. De acordo com Scarzanella (2009, p. 65-66), Civita já trabalhava no ramo editorial na Itália, editando revistas de histórias em quadrinhos dos personagens de Walt Disney, publicadas pela Editora Arnoldo Mondadori. Quando foram promulgadas as leis raciais no país, em 1938, Civita e sua família, de origens judias, viram-se obrigados a imigrar. Primeiramente, eles se instalaram em Paris e, ao conseguir o visto norte-americano, mudaram-se para Nova York. Nesse percurso, Civita detinha os direitos de venda de algumas HQs e com a venda delas reconstruiu sua carreira no exílio. Por intermédio de Kay Kamen, encarregado de Walt Disney na comercialização de desenhos animados, Cesare Civita mudou-se para a Argentina no início dos anos 1940, a fim de vender os direitos de publicação da Disney na América do Sul, um nicho ainda não explorado, e diante desse contexto fundou a Editora Abril.

A parceria entre a Abril e o *La Razón* na publicação do *Siete Días* se conservou até o momento em que o chefe da redação do jornal pretendeu dirigir mais de perto o suplemento. Neste ensejo, a editora se emancipou do jornal e passou a publicar *Siete Días* com exclusividade. Em 16 de maio de 1967, surge nas bancas a revista *Siete Días Ilustrados* (ULANOVSKY, 1997).

[...] primero dirigido por Luis Clur y más adelante por Norberto Firpo, que venía de Primera Plana. En *Siete Días*, Firpo realizaría una tarea

⁶ Rotogravura, a tradução para o português de *huercograbado*, é um processo de impressão direta que difere dos outros métodos, pois todo o original passa por um processo de reticulagem, proporcionando uma alta qualidade de impressão numa ampla gama de tonalidades e altas tiragens numa velocidade maior, em relação a outros métodos de impressão. (WIKIPEDIA, 2015a).

⁷ “máquinas italianas marca Cerutti que hacían un huecograbado en color muy moderno” (ULANOVSKY, 1997).

⁸ A Revista LIFE foi fundada por John Ames Mitchell, em 4 de janeiro de 1883, e editada semanalmente pela *Life Publishing Company*. Ela tornou-se conhecida por suas publicações de *cartoons*, séries de *Pin-ups*, textos humorísticos e críticas de teatro e cinema. (WIKIPEDIA, 2015b).

importantísima, transformando aquella redacción en una verdadera escuelita de jóvenes valores. Recuerda al periodismo de esos años como “rico, original, snob”. En rueda de periodistas circulaba el siguiente chiste: ‘Sí sí, todo muy lindo, pero ¿de qué color eran las medias del entrevistado?’. Aludía a que [...] las notas empezaron a ocuparse de una serie de temas menores, que [...] revelaban mucho de lo que había visto el cronista y podía ayudarlo a conocer a los lectores. (ULANOVSKY, 1997)

Segundo Walger (1988, p. 63), Quino publicava uma página de humor na revista *Siete Días Ilustrados* quando Sergio Moreno e Norberto Firpo, respectivamente secretário e chefe de redação, perceberam que nenhum outro veículo havia se interessado em publicar as tiras de Mafalda após o fechamento do jornal *El Mundo*, e confabularam para trocar a página de humor de Quino pelas tiras da personagem. Assim, as tiras de Mafalda na revista foram publicadas em 2 de junho de 1968, numa página contendo quatro tiras, e nessa primeira aparição Mafalda apresenta uma carta-*curriculum*, escrita por Sergio Moreno, ao diretor da revista.

Señor Director de Siete Días:

Un amigo mío, el dibujante Quino (se llama así pero cuando firma los cheques pone Joaquín Lavado), me dijo que tenías mucho interés en contratarnos a mí y a mis amiguitos Susanita, Felipito, Manolito y Miguelito, para que juntos trabajemos todas las semanas en tu revista. Aceptamos con mucho gusto, pero antes debo decirte que en casa aumentó la familia, porque el 21 de marzo nació mi hermanito, lo que alegró bastante a mi papá y a mi mamá; y a mí me produjo curiosidad. [...] Como me parece que vos y los lectores de la revista querrán conocerme un poco mejor antes de firmar el contrato, te envío mi *currículum* (¿así se escribe?) más o menos completo, porque de algunas cosas ya no me acuerdo. ¡Ah!, también te mando algunas fotos de mi álbum familiar que me sacó mi papá, ¡pero devolvéme las! [...] Hasta la semana que viene.

Mafalda

(QUINO, 1988, p. 68-69)

Na revista *Siete Días Ilustrados*, as tiras de Mafalda mantiveram a regularidade de publicação de quatro tiras por página que deveriam ser entregues com quinze dias de antecedência à data de aparição. Desse modo, a mudança de veículo não permitiu que Quino tratasse tão de perto temas da atualidade, como havia ocorrido em suas publicações no jornal. Nesse momento, Guille o irmãozinho de Mafalda já havia nascido e, em 15 de fevereiro de 1970, Quino integrou a personagem Libertad aos personagens. (WALGER, 1988, p. 68-69)

Figura 9 – Diagramação das tiras de Mafalda na Revista *Siete Días Ilustrados*.

Para completar a diagramação da página da revista, as tiras eram antecedidas por desenhos no cabeçalho. Foi por meio deles que Quino fez os personagens começarem a se despedir de seus leitores, a partir de maio de 1973, encerrando as publicações das tiras nos veículos de cunho jornalístico.

25 junio '73

Figura 10 – Cabeçalho de Quino da publicação da última tira de Mafalda na revista *Siete Días Ilustrados*.

Neste capítulo foi feita uma síntese histórica dos quadrinhos ou histórias em quadrinhos argentinos, e apresentamos o perfil de Quino, a trajetória e os contextos de publicação das tiras de Mafalda na Argentina. A seguir, abordaremos os principais elementos que compõem a linguagem dos quadrinhos.

CAPÍTULO 3 – HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DESSA LINGUAGEM

Fazer um estudo sobre traduções de histórias em quadrinhos requer um entendimento de quais são os aspectos que constituem essa linguagem. Apresentaremos neste capítulo alguns conceitos fundamentais que emolduram nossa pesquisa, tais como quais elementos constituem o hipergênero histórias em quadrinhos, descritos a partir do ponto de vista linguístico (CAGNIN, 1975) e linguístico-textual e sociocognitivo interacional realizados por Ramos (2007, 2010a), com ênfase nas características do gênero tiras cômicas, no qual localizaremos as tiras de Mafalda, nosso objeto de estudo.

3.1. A linguagem das histórias em quadrinhos: a consolidação de um hipergênero

Segundo Cagnin (1975, p. 29-30), a linguagem dos quadrinhos é constituída de dois elementos, a imagem e o texto, que são representados por meio dos códigos visual (ou visual icônico) e verbal (ou visual linguístico), respectivamente. Segundo o autor, esses dois códigos diferem quanto à sua natureza, pois estabelecem associações diferentes entre o signo e o objeto a que se referem (significante). Os elementos visuais linguísticos não conservam nenhuma semelhança com o objeto representado; sua forma física (sonora e gráfica) é imotivada, estabelecendo, assim, uma relação indireta e convencional entre o significado e o significante. Além disso, a leitura do código visual linguístico se dá de forma linear, da esquerda para à direita (na cultura ocidental). Os elementos visuais icônicos, por sua vez, mantêm uma “íntima relação de semelhança com o objeto representado, dando uma impressão de quase realidade”, sua forma é motivada, a busca dos significados desses elementos se dá de forma contínua e global, e o significante é representado por meio das imagens.

Aqui é fácil compreender a função de complementaridade dos dois sistemas envolvidos nas HQ. O elemento linguístico tem um amplo poder de representação no vasto campo dos conceitos universais, mas o elemento icônico só traz diante de nós o simulacro dos objetos físicos e, no máximo, sugestões de movimento e de sucessão. A imagem, no entanto, está revestida da imensa riqueza da representação do real com características individuais. (CAGNIN, 1975, p. 30)

Evidentemente, ao tratarmos da linguagem dos quadrinhos num estudo que tem como objetivo descrever as diferenças linguísticas entre as traduções, com foco no produto, estamos

concedendo uma atenção especial ao elemento visual linguístico, o código com o qual lida o tradutor em sua prática de trabalho. Porém, procuramos ampliar também a nossa compreensão acerca do enunciado e de como ele se estrutura nessa complementaridade de signos visuais icônicos e verbais nos quadrinhos.

Cagnin (1975, p. 163) afirma que a relação entre as imagens nas histórias em quadrinhos assemelha-se às relações estabelecidas no discurso verbal, no sentido em que tanto as imagens quanto as palavras são unidas em sintagmas que estabelecem relações hierárquicas entre seus códigos, a fim de compor um enunciado. Como o próprio nome evidencia, as *histórias* em quadrinhos estabelecem-se numa sequência concatenada de enunciados narrativos na qual

A articulação entre duas ou mais unidades-quadrinho tira a imagem do seu estatuto analógico, da representação pura e simples do objeto e a transforma num elemento de discurso. Os discursos do real são ultrapassados, pois, transportada para a estrutura temporal da narrativa, adquire outros significados: os signos icônicos tornam-se convencionais e articulados, transferem-se para outro nível de significação: o sintagma narrativo. (CAGNIN, 1975, p. 159)

Alguns elementos presentes na narrativa dos quadrinhos colaboram para constituí-lo como uma linguagem própria. Eles são discutidos amplamente por Ramos (2007, p. 18-19; 2010a, p. 213) – e sintetizados por nós, dada a proposta da pesquisa – como sendo:

1. *O espaço* da ação contido no interior de um quadrinho, que pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, variando conforme o formato do gênero, padronizado pela indústria cultural.
2. O tempo no qual se desenvolve a narrativa, que avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte, ou pode ser condensado em uma única cena; e
3. a representação da *fala* e do *pensamento* dos personagens dentro dos balões, que podem ser reconhecidos como um recurso específico da linguagem dos quadrinhos. Os balões simulam o discurso direto.

A partir desses aspectos, Ramos (2007; 2010a) define histórias em quadrinhos como “o grande rótulo que une todas essas características e engloba a diversidade de gêneros, rotulados de diferentes maneiras, que utilizam a *linguagem dos quadrinhos* para compor um *texto narrativo* dentro de um contexto sociolinguístico interacional.” (RAMOS, 2007, p. 213 – parte I, grifos nossos). Com base em Bakhtin, Ramos entende os gêneros como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1992), isto é, são diferentes formas de organização do uso da linguagem “usados em situações comunicativas para intermediar o processo de

comunicação” (RAMOS, 2007, p. 119 – parte I). O autor ainda considera a pertinência de se acrescentar outros elementos ao considerar um gênero e, para isso, relaciona a perspectiva de gêneros de Bakhtin às de Marchuschi (2005), teórico da Linguística Textual, e Maingueneau (2004, 2005, 2006), teórico da Análise do Discurso de linha francesa. Para Ramos, o contexto de situação de interação, os parceiros envolvidos nessa relação comunicativa, e os conhecimentos genéricos que eles possuem interferirão no modo como o usuário verá e se relacionará com o gênero; o autor cita o exemplo das minisséries televisivas que podem ser anunciadas como novelas, e vice-versa, e a denominação do gênero, sua rotulação segundo Maingueneau, interfere na maneira como os interlocutores lerão/ouvirão o gênero.

As rotulações são de duas ordens: ou como elemento pertencente a um gênero próprio (ensaio, resenha etc.) ou como elemento estruturante de determinado texto, formando um hipergênero (carta, diálogos). O hipergênero daria as coordenadas de formação textual de vários gêneros, que compartilhariam tais elementos. (RAMOS, 2007, p. 120, parte I)

Sendo assim, o autor vincula o “grande rótulo” que são as histórias em quadrinhos ao conceito de hipergênero⁹ por considerar que esse rótulo abrange diferentes gêneros (entendidos como individuais e autônomos entre si), tais como, charge, cartum, tiras cômicas, tiras cômicas seriadas, tiras de aventuras entre outros. Os gêneros que constituem o hipergênero dos quadrinhos seguem algumas tendências gerais comuns e também apresentam variações que os distinguem entre si. Para entender como funciona cada gênero dentro do hipergênero e da situação comunicativa, Ramos (2010a) sugere o seguinte quadro de análise:

- Diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos.
- Predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo, englobando o diálogo como importante elemento constituinte.
- As histórias podem ter personagens fixos ou não, personagens fictícios ou que representam figuras reais (como políticos).
- A narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero.
- Em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão.
- O uso de imagens desenhadas é uma tendência geral, mas pode haver uso de fotografias (RAMOS, 2010a, p. 19).

⁹ “O termo hipergênero é usado por Maingueneau em mais de uma obra (2004, 2005, 2006). O lingüista defende que se trata de um rótulo que daria as coordenadas para a formatação textual de vários gêneros que compartilham diversos elementos. O autor cita como exemplo o caso do diálogo, presente em vários gêneros” (RAMOS, 2010a, p. 20).

Dentro das possibilidades de variação dos elementos constitutivos em cada gênero, Ramos (2010a) destaca como principais características comuns que distinguem as histórias em quadrinhos (ou quadrinhos) enquanto hipergênero: predominância da *sequência narrativa*, representada por *quadros/vinhetas* (um ou mais) e uso da *linguagem gráfica das histórias em quadrinhos*. Essa forma de entender o hipergênero excluiria dele, por exemplo, as ilustrações (em forma de desenho ou pintura), mesmo quando acompanhando notícias em um jornal, dadas sua natureza descritiva (não narrativa). No entanto, também há o caso de produções que não se aproximam das características mais fundamentais de certo gênero dos quadrinhos – como tiras cômicas em que não há humor –, e esses fenômenos seriam exemplos do “relativamente” estável usado por Bakhtin em sua definição de gênero.

Um grande rótulo, denominado história em quadrinhos ou somente quadrinhos, une diferentes características comuns e engloba uma diversidade de gêneros afins. Rotulados de diferentes maneiras, utilizam a linguagem dos quadrinhos para compor um texto narrativo dentro de um contexto sócio-comunicativo. (RAMOS, 2009, p. 362)

Uma vez identificados os elementos comuns ao hipergênero histórias em quadrinhos, apresentaremos a seguir os elementos constitutivos do gênero tira cômica, de especial interesse na pesquisa, pois é o gênero no qual se inserem as tiras de Mafalda, de Quino.

3.2. O gênero tiras cômicas e suas características

Conforme apontado por Ramos (2007; 2010a), alguns elementos presentes em determinado gênero das histórias em quadrinhos podem orientar o leitor na classificação e na leitura desse gênero, tais como o rótulo sob o qual esse quadrinho foi comercializado, o suporte e o veículo no qual ele foi publicado. O que normalmente faz com que uma história em quadrinhos seja rotulada como “tira cômica”, também denominada “tira”, é uma combinação de algumas características fundamentais, a principal delas é em relação ao formato retangular fixo que “é tão presente na composição da tira que foi incorporado ao nome do gênero” (RAMOS, 2010a, p. 24). A consolidação da tira nesse formato fixo pode ser atribuída ao fato delas terem sido um gênero desenvolvido nas páginas dos jornais, primeiramente nos norte-americanos e, a partir daí, adotadas em outros jornais do mundo, como vimos no capítulo 2. Além disso, outro elemento decorrente do formato da tira cômica a define como tal: a dimensão do texto, que é curto. Mas, além disso, é central para distinguir esse gênero o desfecho

inesperado de sua narrativa, provocando efeito de humor, como numa piada. A tira cômica “usa estratégias textuais semelhantes a uma piada”, tornando-se “um híbrido de piada e quadrinho” (RAMOS, 2010a, p. 24).

As tiras de Mafalda, criadas pelo quadrinista Quino, reúnem todas essas características. Foram publicadas, inicialmente, nos jornais argentinos entre os anos 1963 e 1974, foram elaboradas num formato fixo retangular (normalmente em mais de uma vinheta), e se desenvolvem como narrativas (com personagens fictícias e fixas) de desfecho inusitado, utilizando estratégias semelhantes às de uma piada, para produzir humor.

A presença predominante do humor nas tiras da personagem nos permite inferir que essas tiras dialogam, ora mais ora menos, com outros dois gêneros dos quadrinhos: a charge e o cartum. De acordo com Fonseca (1999 apud RAMOS, 2007, p. 95 – parte II), o gênero charge pode ser definido como “um cartum em que se satiriza um fato específico, tal como uma ideia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja de conhecimento público”. As tiras de Mafalda assemelham-se à charge quando abordam, com humor e crítica, temas jornalísticos da realidade da época. (Figura 11)

Figura 11 – Tira 12 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero charge.

No exemplo acima, observamos a relação da tira com fatos do cotidiano quando Mafalda, para tentar consolar um inseto, que ficou preso para o lado de dentro do cômodo e se bate repetidamente contra o vidro da janela tentando sair, descreve para ele as notícias da atualidade mundial publicadas no jornal. Além disso, há um desfecho humorístico no qual podemos ler um questionamento do próprio conceito de liberdade nessa tira de Mafalda: embora seja natural dos insetos estarem livres na natureza, Mafalda lhe mostra que o ambiente externo ao cômodo pode ser ainda mais hostil do que se ele permanecesse preso para o lado de dentro do ambiente. Para entender o humor da tira, o leitor teria que entender a referência aos acontecimentos políticos da época ou, para entendê-lo na atualidade, reconhecer os fatos históricos internacionais considerados mais relevantes pelos noticiários naquele período.

Já o cartum seria “um desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personagem específico/real” que privilegia, “geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos, valores e o cotidiano” (RIANI-COSTA, 2001, apud RAMOS, 2007, p. 100 – parte II). Essa característica pode ser observada na tira a seguir (Figura 12), na qual Mafalda observa e reflete criticamente sobre o comportamento de seu pai que representa o estereótipo de um aficionado por futebol, e de sua mãe que representa o estereótipo da mulher vaidosa.

Figura 12 – Tira 05 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero cartum.

Um fator que contribui para que as tiras cômicas de Mafalda agregassem elementos do gênero cartum deve-se ao fato de Quino, o autor das tiras, ter consagrado seu estilo nele, antes mesmo das tiras da personagem obterem fama mundial, como pôde ser visto no capítulo 2.

Figura 13 – Tira 09 – Texto Fonte (TF) – Tira de Mafalda que dialoga com o gênero charge.

Além da atualidade dos temas abordados, outro aspecto que distingue a charge do cartum, para Ramos (2007), é a representação visual das personagens, pois a “charge tomaria uma pessoa do mundo real e a torna personagem de um mundo fictício” e o “cartum mostraria uma pessoa do mundo fictício como personagem” (RAMOS, 2007, p. 99 – parte II). Ainda que os personagens que compõem as tiras de Mafalda sejam fictícios, pudemos observar em algumas tiras referências a personagens do mundo real explicitadas nos signos visuais

linguísticos presente dentro dos balões. Na Figura 13, localizada acima, por exemplo, Mafalda menciona a personalidade política Fidel Castro, o presidente comunista de Cuba mal visto pelos governos de países de orientação político-econômica capitalista. Diante das animosidades entre esses dois polos, Mafalda acredita que, se Fidel Castro dissesse que tomar sopa é bom, os países capitalistas, como a Argentina, a proibiriam.

Como pontuado acima, observamos que as tiras de Mafalda recuperam do gênero charge as características de incorporar pessoas do mundo real ao seu contexto fictício. No entanto, essa incorporação se faz por alusões ou menções no discurso das personagens fictícias, não por representação como desenho, na forma de personagens que são vistos interagindo ou dialogando diretamente com personagens da cena. Notamos que essa presença ocorreu predominantemente nos signos visuais linguísticos e, sob esse aspecto, grande parte das tiras de Mafalda se enquadrariam, conforme os “graus de quadrinização¹⁰” de Cagnin (1975), nas histórias em quadrinhos cuja “imagem vai fazendo acompanhamento às palavras, sem redundância porque as duas ações, diferentes, mas coordenadas, são assumidas separadamente pelos dois sistemas” (CAGNIN, 1975, p. 143).

Diante da relevância dos signos visuais linguísticos nas tiras cômicas de Mafalda e de nosso objeto de pesquisa, que é realizar uma análise comparativa das traduções das tiras brasileiras da personagem, torna-se pertinente mencionar a forma como esses signos se apresentaram nas tiras por meio dos balões.

3.3. A expressividade dos balões e dos signos visuais linguísticos

Ramos (2010a, p. 34) apresenta os balões como o recurso que mais identifica os quadrinhos como linguagem e define esse recurso gráfico como “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, 2010a, p.33).

Segundo Acevedo (1990, p. 101), o balão é constituído de *continente*, formado pelo corpo (a linha de contorno do balão) e pelo rabicho (linha direcionada ao personagem a quem se vincula o balão), e de *conteúdo* (linguagem escrita ou imagem). O continente agrega grande

¹⁰ Segundo Cagnin (1975, p. 142), “uma narrativa em quadrinhos se desenrola com uma variação constante de complementaridade e dominância de um sistema sobre o outro, e isto é até de quadrinho para quadrinho. O grau de quadrinização se refere antes à participação que à quantidade de um e outro sistema no conjunto significante da narrativa, que pode variar, mesmo quando os dois elementos coexistem num mesmo quadrinho”.

parte da carga semântica e expressiva do balão e pode ser representado por diversos formatos. O balão de fala é o formato mais comum, ele é representado por uma linha de contorno preta, reta ou em curvas. Trata-se do balão mais frequente nas tiras de Mafalda pertencentes ao nosso *corpus* de estudo. Observamos ainda a presença de outros tipos de balões em nosso corpus, que serão denominados a partir de Cagnin (1975, p. 122-123) e Ramos (2010a, p. 37-40):

Figura 14 – Tira 30 – Balão-berro

Figura 15 – Tira 41 – Balão-glacial

- Balão-berro, cujas extremidades do continente são voltadas para fora, como uma explosão, e sugere um tom de voz alto.
- Balão-glacial, cujo contorno assemelha-se a um líquido derretido e denota choro ou desprezo.

Figura 16 – Tira 05 – Balão-de-linhas-quebradas

- Balão-de-linhas-quebradas, o contorno são linhas pontiagudas e indica que a fala vem de aparelhos eletrônicos.

- Balão-pensamento, cujo contorno é geralmente ondulado, em forma de nuvem, e com o rabicho em forma de bolhas; ele indica o pensamento da personagem. Nas tiras de Mafalda, o contorno do balão-pensamento é um traço preto em curva, como no balão-fala, e o que os diferencia é o rabicho, em forma de bolhas.

Figura 17 – Tira 05 – Balão-pensamento

- Balão-sonho, que mostra por meio de imagens o conteúdo do sonho da personagem. A denominação desse balão, segundo Ramos (2010a), foi proposta por Eguti (2001, p. 79).

Figura 18 – Tira 71 – Balão-sonho

Os signos visuais linguísticos também assumem uma “função figurativa” (CAGNIN, 1975, p. 130) dentro nos balões e alguns recursos gráficos são explorados pelos quadrinistas para dar mais expressividade à fala (ou ao pensamento) de seus personagens. “A letra passa a agregar outro sentido, variando conforme o contexto da história” (RAMOS, 2010a, p. 57).

Figura 19 – Tira 45 – Exemplo do recurso **negrito** nas tiras de Mafalda.

O negrito, sugerindo um tom de voz mais alto (Tiras 45, 66), uma fala mais emocional (Tiras 41, 46, 51, 52) ou uma ênfase (Tiras 44, 56).

Figura 20 – Tira 06 – Exemplo do recurso gráfico *itálico* nas tiras de Mafalda.

Figura 21 – Tira 42 – Exemplo do recurso gráfico letra adornada nas tiras de Mafalda.

- O *itálico*, para referir-se a um trecho lido no jornal (Tiras 06, 36), ou a uma fala vinda de um aparelho eletrônico (Tiras 03, 05, 37), substituindo ou complementando o uso do *balão-de-linhas-quebradas* por esse recurso.
- O formato de letra adornado (Tiras 42, 57), ao referir-se à narração de um trecho de livro.

Figura 22 – Tira 32 – Exemplo do recurso gráfico letra manuscrita nas tiras de Mafalda.

Figura 23 – Tira 32 – Exemplo do recurso gráfico letras maiúsculas nas tiras de Mafalda.

- O formato de letra manuscrito, simulando a grafia do personagem (Tira 32).
- E o formato de letra maiúscula, sugerindo ênfase ou fala gritada (Tira 09).

Outros recursos explorados por Quino nas tiras de Mafalda podem ser consultados nas tiras presente nos anexos, disponibilizados em CD.

Apresentamos neste capítulo o caráter plural da linguagem das histórias em quadrinhos e os elementos que constituem sua linguagem de signos visuais linguísticos e icônicos que se interrelacionam e narram “por meio de imagens fixas” (CAGNIN, 1975). Devido ao interesse da pesquisa, detivemo-nos em apontar principalmente os elementos que constituem as tiras cômicas e aprofundar nossa compreensão desse gênero, no qual se inserem as tiras de Mafalda, pois “ter uma noção clara do que se trata cada gênero contribui muito para uma leitura mais profunda e crítica dos quadrinhos” (RAMOS, 2010a, p. 16). Nos capítulos seguintes, abordaremos esses aspectos da linguagem entrelaçando-os com uma síntese histórica das traduções das tiras de Mafalda nos diversos países do mundo, afunilando para o contexto de surgimento e os veículos de publicações das traduções das tiras no Brasil.

CAPÍTULO 4 – AS TIRAS DE MAFALDA NO BRASIL: TRADUTORES E TRADUÇÕES

Neste capítulo trataremos dos contextos de produção das traduções das tiras de Mafalda no Brasil. Inicialmente, relataremos como foram conseguidas as informações sobre os editores e os tradutores. Em seguida, descreveremos a história das editoras e de seus agentes (editores e tradutores), e apresentaremos as características dos suportes nos quais as traduções foram publicadas, bem como alguns de seus aspectos tipográficos.

4.1. O estudo da tradução a partir de aspectos históricos e historiográficos

Investigar a história, conservada em forma de registros, possibilita o acesso a grande conteúdo de informação de processos e eventos do passado existentes em qualquer língua e cultura do mundo. A tradução é um exemplo de registro e, por meio de seu estudo, dados históricos são encontrados e descobertos como uma valiosa fonte de instrumento de pesquisa.

D'hulst (2001, p. 23) concebe como historiografia a análise histórica de escritos sobre a história e ressalta que muitas disciplinas têm realizado seus estudos de epistemologia e metodologia tendo por base tal conceito. Segundo o autor, seria enriquecedor estudar a tradução pela perspectiva da historiografia, pois tecer os olhares dos estudos da tradução sob a História se torna uma prática elucidativa que fomenta uma “cultura da tradução”, inspirando tradutores e pesquisadores a refletirem sobre suas escolhas, solucionarem problemas e aprimorarem técnicas.

A vastidão de informações que acreditamos estar embutidas nos registros das três editoras que publicaram as tiras de Mafalda no Brasil – a saber, Artenova (RJ), Global (SP) e Martins Fontes (SP) – estimulou nossa curiosidade investigativa a respeito da história delas, bem como de seus tradutores e sobre procedimento dessas publicações. E de fato, conforme Hallewell (2012, p. 31), ainda que a produção editorial de um país represente uma pequena parcela dentre tantas outras atividades, ela traz aspectos reveladores da vida nacional, pois somos como nos expressamos.

Na verdade, é difícil imaginar uma atividade que envolva tantos aspectos da vida nacional quanto a publicação de livros. O livro existe para dar expressão literária aos valores culturais e ideológicos. Seu aspecto gráfico é o encontro da estética com a tecnologia disponível. Sua produção requer a disponibilidade de certos produtos industriais (que podem ser importados, feitos com matéria-prima importada ou fabricados inteiramente no país). Sua

venda constitui um processo comercial condicionado por fatores geográficos, econômicos, educacionais, sociais e políticos. E o todo proporciona uma excelente medida do grau de dependência ou independência do país, tanto do ponto de vista espiritual como do material. (HALLEWELL, 2012, p.31)

Além disso, há outras razões fundamentais para valorar os estudos historiográficos sobre tradução. Milton e Martins (2010, p. 01) apontam:

i) a história abre os olhos do estudioso da tradução e expande seus conhecimentos, ii) a história fornece ao estudioso flexibilidade intelectual para adaptar suas idéias a novos pontos de vista, iii) o conhecimento da história da tradução impede que o estudioso siga cegamente uma única teoria, fechando-se, assim, a outras; iv) o conhecimento da história da tradução demonstra os relacionamentos subjacentes entre práticas e abordagens. (MILTON; MARTINS, 2010, p. 01)

Sendo assim, a perspectiva histórica que traçamos na pesquisa, contribuiu para ampliar nosso campo de pesquisa, aclarar nosso senso crítico ao relacionarmos a história dos agentes das traduções às análises do *corpus*, e registrar a trajetória da história das traduções brasileiras das tiras cômicas de Mafalda.

4.2. Aspectos metodológicos da compilação dos dados históricos

Após identificarmos e localizarmos todas as traduções de Mafalda no Brasil, procuramos identificar e localizar os tradutores, bem como outras pessoas envolvidas no processo de edição e tradução das tiras de Mafalda. O principal meio de encontrá-los e contatá-los foi através da Internet.

No decorrer da pesquisa, lidamos com certa escassez de fontes de documentação sobre a história da editora Artenova. Elas foram recuperadas em sua maioria por meio de *sites* de *internet*, tais como, o Jornal de Poesia, editado em Fortaleza (Ceará), por Soares Feitosa; o Senado Federal; da revista eletrônica ProParnaíba, editada pelo jornalista Francisco Brandão; a revista Tipo & Grafia, publicada pelo Núcleo de Identidade Gráfica Capixaba do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo; pela enciclopédia colaborativa *Wikipédia* e por meio de uma entrevista realizada por correio eletrônico com Álvaro Pacheco Junior, filho de Álvaro Pacheco, o fundador da Editora Artenova .

Conseguimos informações sobre a Editora Global e suas traduções por meio do editor José Carlos Venâncio, responsável pela publicação das tiras de Mafalda na década de 1980, ele

se mostrou bastante acessível concedendo-nos uma entrevista pessoalmente. Outro contato que estabelecemos foi do tradutor dos livretos Mouzar Benedito da Silva, que respondeu a um questionário que lhe enviamos por correio eletrônico.

Outra colaboradora nessa parte da pesquisa foi Monica Stahel M. da Silva, a principal tradutora das tiras de Mafalda da Editora Martins Fontes, que também respondeu ao questionário enviado a ela por correio eletrônico.

O questionário aplicado aos tradutores seguiu os moldes do questionário utilizado pelo Grupo de Pesquisa de Literatura Traduzida para elaborar o *Dicionário de Tradutores Literários Brasileiros* (DITRA), projeto realizado por professores e alunos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que tem como professores responsáveis Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa. Ele englobou perguntas de cunho pessoal, de conhecimentos sobre línguas estrangeiras e teorias de tradução, sobre o engajamento político e literário dos tradutores, e poderá ser consultado nos Apêndices localizados no final da dissertação.

4.3. Panorama das publicações de histórias em quadrinhos no Brasil

Como apontado anteriormente, o país que mais se destacou na produção de histórias em quadrinhos na América do Sul foi a Argentina. No Brasil, a produção nacional de quadrinhos engatinhava enquanto o país consumia principalmente as produções norte-americanas, publicadas num molde semelhante ao argentino, no qual as histórias de humor gráfico eram adquiridas por meio dos *syndicates* norteamericanos e esse material importado servia também de inspiração para a criação de personagens locais.

A primeira história em quadrinhos de que se tem notícia de publicação no Brasil foram *As aventuras de Nhô Quim, ou Impressões de uma Viagem à Corte*, uma criação do desenhista Angelo Agostini, italiano radicado no país, publicada no jornal *Vida fluminense* desde 1869. Já a primeira revista brasileira que teve uma publicação regular com quadrinhos no Brasil foi *O Tico-Tico*, criada em 1905. Segundo Vergueiro (2007), a revista foi graficamente elaborada no estilo da revista francesa *La Semaine de Susette*, não era exclusivamente de quadrinhos, e era composta em sua maioria de histórias decalcadas por artistas nacionais de personagens dos *comics* norte-americanos do começo do século XX, porém possibilitou acertadamente o contato dos brasileiros com as produções desse gênero.

o personagem *Chiquinho*, carro-chefe da revista infantil *O Tico-Tico* [...] foi baseado na versão norte-americana *Buster Brown*, criada em 1902 por Richard Fenton Outcault. Quando a série foi encerrada nos Estados Unidos oito anos depois, as histórias do garoto continuaram sendo lançadas em *O Tico-Tico*, inaugurado em 1905. Artistas nacionais garantiram a presença de *Chiquinho* nas páginas da publicação por décadas. (RAMOS, 2010, p. 26)

Figura 24 – Capa de um dos almanaque da Revista O Tico-Tico.

Outras muitas revistas surgiram após *O Tico-Tico*, seguindo certa padronização e regularidade de publicação de quadrinhos estrangeiros, em sua maioria, norte-americanos. Assim, os primeiros contatos dos leitores brasileiros com histórias em quadrinhos se deram por meio da leitura de traduções. Reis (2012, p. 129) aponta que até a década de 1960, as traduções de histórias em quadrinhos eram realizadas por profissionais que exerciam outros ofícios principais tais como os de redatores, revisores, escritores e inclusive desenhistas, “o que mostra a desvalorização desta profissão à época e o caráter polivalente que era atribuído ao tradutor de quadrinhos”.

Foram tradutores de quadrinhos, entre 1915 e 1960, Olavo Bilac (poeta e jornalista, considerado por Reis (2012) como o primeiro tradutor brasileiro de histórias em quadrinhos), Alceu Penna (desenhista e estilista), Alfredo Machado (jornalista e redator), Horácio Gutiérrez (desenhista), Nelson Rodrigues (escritor e jornalista), Helena Ferraz de Abreu (jornalista roteirista, considerada por Reis (2012) como a primeira tradutora do sexo feminino de quadrinhos no Brasil), entre outros.

Em relação à tradução de quadrinhos argentinos no Brasil, Ramos (2010b) aponta que a proximidade territorial entre os dois países não foi um fator que contribuiu para a troca de informações e publicações no campo das histórias em quadrinhos. Segundo o autor, os leitores brasileiros tiveram pouco contato com as produções e traduções argentinas durante o século XX, e uma das exceções foi a personagem Mafalda, criada por Quino, que foi o primeiro cartunista argentino a ter toda sua obra publicada no Brasil. Mafalda tornou-se a personagem

argentina mais conhecida entre os leitores brasileiros e suas tiras cômicas foram publicadas no país, em português, por mais de uma editora (brasileira). Dessa forma, a personagem de Quino destaca-se na história das traduções de HQ no Brasil como produção argentina que se insere pioneiramente em um meio antes dominado por traduções das produções norte-americanas.

4.4. As traduções das tiras de Mafalda no mundo

Mafalda teve uma importante circulação internacional e suas tiras foram traduzidas para muitos países. Segundo o *site* de Quino (2015), as diversas compilações das tiras de Mafalda lançadas em formato de álbuns ou livretos foram publicadas em alguns países hispano-falantes, como na Espanha (a partir de 1966), na Colômbia (a partir de 1973) e no México (a partir de 1977); além de serem traduzidas para muitos países, tais como Itália e Portugal (a partir de 1966), Alemanha e Finlândia (a partir de 1971), França (a partir de 1973), Países Baixos (a partir de 1981), Suécia (a partir de 1982), Dinamarca e Espanha – traduzidas para o galego – (a partir de 1984), Grécia (a partir de 1985), Noruega (a partir de 1988), Japão (em 2007) e China (em 2015).

Figura 25 – As tiras de Mafalda avançaram fronteiras territoriais e linguísticas.

No Brasil, as publicações das tira de Mafalda foram realizadas por três editoras em diferentes formatos, como poderá ser visto com mais detalhes adiante.

4.5. Editoras e projetos

4.5.1. A Editora Artenova¹¹

A Editora Artenova L.t.d.a. foi fundada formalmente por Álvaro Pacheco, em 1970, e esteve em atividade até o início dos anos 1980. Álvaro Pacheco é piauiense nascido em Jaicós em 26 de novembro de 1933. Kursou seus primeiros estudos em Teresina; após a conclusão do Curso Ginásial, mudou-se para o Rio de Janeiro onde realizou o Curso Científico no Colégio Salesiano Santa Rosa, de Niterói, e formou-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, em 1958.

Pacheco manteve desde jovem uma relação íntima com a literatura. Escreveu seus primeiros poemas e contos por volta dos quinze anos, eles foram publicados a partir de 1953, sendo os poemas publicados em suplementos literários do Rio de Janeiro e jornais do Piauí, e os primeiros contos nas revistas *A Cigarra* – editada por Herberto Salles, com as participações de Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai como pareceristas – e *Singra* – suplemento semanal do jornal *Correio da Manhã*.

Foi uma personalidade plural e influente, atuou como advogado, jornalista, editor, cineasta, crítico, distribuidor de cinema, entre outras atividades. Em 1951, ingressou no Serviço Público Federal, no Ministério da Educação e da Saúde; entre os anos de 1957 e 1963, exerceu a advocacia no Rio de Janeiro; além disso, foi editor do *Anuário de Arquitetura*, publicando os primeiros trabalhos de Lúcio Costa, arquiteto responsável pelo projeto piloto do planejamento de Brasília; e integrou a Comissão Brasileira de Turismo, que originaria futuramente o – Instituto Brasileiro de Turismo (EMBRATUR).

Com os anos, Álvaro Pacheco estreitou seus laços com o ramo editorial, contribuiu por um breve período nas redações da revista *Manchete* e do periódico *O Jornal*, ambos do Rio de Janeiro. Em 1956, Pacheco compôs a equipe de Odylo Costa Filho no *Jornal do Brasil* e lá se manteve até 1962, até sair do jornal motivado pela fundação da Edigraf, Editora e Gráfica L.t.d.a. em 1963, junto com Odylo Costa Filho, Cícero Sandroni e Pedro Penner da Cunha.

Inicialmente, a Edigraf constituiu um pequeno parque gráfico na Praça Cruz Vermelha, no Rio de Janeiro. As atividades da empresa centralizaram-se no setor jornalísticos e na indústria editorial e gráfica, dedicando-se apenas às publicações de revistas especializadas,

¹¹ Descrevemos a história da Editora Artenova a partir da consulta e compilação das informações presentes nas seguintes referências: BRASIL HOJE (2015), FEITOSA (2015), GOMES (2012), ABREU (2012) e PACHECO JUNIOR (2014).

como as revistas *Arquitetura*, *Revista Brasileira de Energia Elétrica*, *Economia e Desenvolvimento*, *Medicina* e *ADVendas*. Em 1969, após seis anos de funcionamento, a Edigraf foi fechada, impulsionando Álvaro Pacheco a se concentrar na fundação da Editora Artenova. O negócio teve tanto êxito que se tornou um dos mais modernos parques gráficos do Rio de Janeiro na edição de livros e revistas, com as publicações de quinze novos títulos em média por mês.

Outra experiência foi a da Artenova. Era uma editora nova, constituída no Rio de Janeiro, em 1970, que editava *inter alia* ficção estrangeira (Heinrich Böll, Anthony Burgess, Nikos Kazantzakis, Arthur Miller, Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, J.R.R. Tolkien, Irving Wallace), meditação transcendental, Charlie Brown, Milton Friedman e uma grande gama de histórias políticas e eróticas. Em 1971, a Artenova tinha 57 títulos novos, 97 em 1972 e, embora tenha diminuído para cerca de trinta, em 1981, a editora já tinha formado um catálogo de mais de quinhentos títulos. Sua coleção de livros de bolso era constituída por best-sellers internacionais e foi lançada em 1973, mas parece não ter sido muito bem-sucedida e não durou muito tempo. (HALLEWELL, 2012, p.744)

Como editor-chefe da Artenova, Álvaro Pacheco possibilitou o acesso aos leitores brasileiros de autores desconhecidos até então no país como, por exemplo, Kurt Vonnegut Jr., Donald Barthelme, Clarence Malcolm Lowry, Níkos Kazantzákis, Heinrich Theodor Böll, Anthony Burgess, Saul Bellow, Bernard Malamud, Konrad Zacharias Lorenz, Victoria Holt, Robert Ludlum, Ross Mcdonald, John Ronald Reuel Tolkien, Raymond Thornton Chandler, Lawrence Sanders, René Gustave Henri Barjavel, Thomas Tryon, John Robert Fowles, Erica Mann Jong, Mary Therese McCarthy, Sylvia Plath, William Saroyan, Jean Iris Murdoch, entre outros.

A editora trouxe para o Brasil a tradução inédita em língua portuguesa da literatura das teorias da Análise Transacional e publicações dos livros de Eric Berne, Thomas Harris, Claude Steiner, Jut Meininger e Alvyn M. Freed; além de ainda publicar Carl Jung, Rollo May, Sigmund Freud e Jean Piaget. E publicou também autores nacionais como Rubem Fonseca, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro – desconhecido até o momento –, Carlos Castelo Branco, Odylo Costa Filho, Deonísio Silva, Paulo Rónai e Alphonsus de Guimaraens Filho.

Certamente, o ano de 1970 foi muito promissor para a Editora Artenova. Segundo Hallewell (2012, p. 528), algumas editoras brasileiras investiram nessa época na publicação de traduções de romances de autores latino-americanos – seguindo o modelo da editora precursora do ramo, a Editora Sabiá – e a Artenova encontrava-se entre elas. Neste mesmo ano, desenvolveu-se no Brasil uma indústria editorial diversa de “folhetos populares”, também

conhecidos como “literatura de cordel”, interessada em explorar uma literatura de cunho mais regional e moralizadora para oferecê-la a um público leitor mais pobre e rural (HALLEWELL, 2012, p. 702). Álvaro Pacheco, possivelmente estimulado por suas raízes nordestinas, interessou-se por essas publicações, porém enveredou-se por explorá-las a partir de uma “temática mais obscena” e destinando-as “ao mercado da classe média, como o lançamento de *Uns Fesceninos*, de Osvaldo Lamartine de Faria e ilustrado por Poty” (HALLEWELL, 2012, p. 712).

Contudo, em meados da década de 1970, a indústria editorial sofreu uma crise decorrente do aumento do preço do papel devido à crise do petróleo em 1973. Segundo Hallewell (2012, p. 529), as editoras que passaram ilesas a essa crise foram as que mantiveram seu foco de vendas nos livros didáticos. A Artenova, por exemplo, reduziu consideravelmente sua produção e passou a publicar por ano cem títulos dentre os duzentos que comercializava anteriormente.

4.5.1.1. A Revista Patota

Figura 26 – Capas da Revista Patota.

A *Revista Patota* foi uma coletânea de histórias em quadrinhos composta por 27 volumes e dois almanaques, publicada pela Editora Artenova entre os anos de 1972 e 1974¹². Em sua estrutura, a revista apresentava o formato fechado 21 x 28 cm, encadernação tipo brochura de capa mole e acabamento em grampo. Suas capas eram sempre impressas em 4

¹² O levantamento de dados da *Revista Patota* foi realizado no acervo da Gibiteca Henfil, localizada no Centro Cultural São Paulo, onde há uma coleção completa. As datas oficiais de publicações da revista não constam nas edições e, com base nos dados encontrados, estimamos que elas sejam datadas de 1972, 1973 e 1974, respectivos anos das publicações do Ano 1, 2 e 3.

cores, apresentavam os nomes das histórias em quadrinhos que comporiam o número da revista em questão e ilustravam alguns personagens.

Figura 27– Verso e capa da Revista Patota, ano 2, n. 24.

O miolo da *Patota* era em preto e branco com os cabeçalhos e fundo em cores, e composto, em média, de 56 páginas. Cada número da revista se propunha a publicar em suas páginas quinze histórias em quadrinhos diferentes, além de breves artigos sobre quadrinhos, quadrinistas ou sobre alguma das personagens, de forma a introduzir o leitor ao mundo de cada história, e anúncios de outras publicações de histórias em quadrinhos da Editora Artenova, como *Charlie Brown*, *Kid Farofa* (*Tumbleweeds*), *Snoopy*, entre outras.

A *Patota* tinha em suas páginas um bom arsenal de personagens. Publicou na maioria delas tiras cômicas traduzidas que eram adquiridas por meio dos *syndicates* – distribuidoras americanas de ilustrações e *comics* – e agências, conforme mencionado na folha de rosto no tópico Serviços e Copyright: *United Features Syndicate*, *King Features Syndicate*, *Editor's Press Service*, *Daily Mirror*, *Agencia Periodista Latino-Americana* (Apla), *Publishers Hall Syndicate*, Quino, Dargaud, Dupuis, Denoel (GUIA DOS QUADRINHOS, 2015).

As principais histórias em quadrinhos internacionais publicadas pela *Patota* foram:

- *B.C.* (Johnny Hart, 1958, *Creators Syndicate* e *Field Enterprises*).
- *Eek e Meek* (Howie Schneider, 1965, *Newspaper Enterprise Association*).
- *Fignents* (Dale Hale, 1971).
- *Frank e Ernest* (*Frank and Ernest*, Bob Thaves e Tom Thaves, 1972, *Newspaper Enterprise Association*).

- *Hagar, o Terrível* (*Hägar the Horrible*, Dik Browne e Chris Browne, 1973, *King Features Syndicate*).
- *Kelly*.
- *Kid Farofa* (*Tumbleweeds*, Tom K. Ryan, 1965, *King Features Syndicate*).
- *Mago de Id* (*The Wizard of Id*, Brant Parker e Johnny Hart, 1964, *Creators Syndicate*).
- *Mãi... ô!* (*Momma*, Mell Lazarus, 1970, *Publishers-Hall Syndicate* e *Creators Syndicate*).
- *Nancy* (Ernie Bushmiller, 1933, *United Feature Syndicate*).
- *O Coelho Pernalonga* (*Bugs Bunny*, Ralph Heimdahl e Al Stoffel, 1942, *Newspaper Enterprises Association*).
- *Os Alienados*.
- *Os Desligados* (*The Dropouts*, Howard Post, 1968, *United Features Syndicate*).
- *Peanuts/Charlie Brown* (Charles M. Schulz, 1950, *United Feature Syndicate*).
- *Pogo* (Walt Kelly, 1948, *Post-Hall Syndicate*).
- *Rua da Alegria* (*Gummer Street*, Phil Krohn, 1970, *United Feature Syndicate*).
- *Zé do Boné* (*Andy Capp*, Reg Smythe, 1957, *Creators Syndicate*).

A revista também publicou personagens de tiras nacionais: *Dr. Fraud* (RENATO CANINI, 1974) e *Marly* (MILSON ABREU HENRIQUES, 1972).

Inicialmente, a folha de rosto da revista, dividia-se em duas colunas, apresentava à esquerda a ficha com os dados da equipe editorial e, à direita, um prefácio com uma breve apresentação revelando declaradamente os objetivos da revista ao inserir-se no mercado editorial das histórias em quadrinhos. Conforme descrito no prefácio, a coletânea pretendia reunir os melhores quadrinhos internacionais da década de 1970 que satirizassem a loucura do mundo moderno.

A PATOTA é a primeira revista brasileira inteiramente dedicada às histórias em quadrinhos inteligentes destinadas ao público adulto e juvenil. Historinhas e desenhos que, sobretudo, divertem e satirizam a loucura do mundo moderno, muitas vezes através de personagens que vivem na Idade da Pedra, numa aldeia escandinava ou na Idade Média, representando uma nova literatura que já é matéria curricular nos cursos de Psicologia e Comunicação em universidades do mundo inteiro. [...] Apresentamos aqui não só personagens já clássicos e famosos, vencedores de prêmios e citações internacionais, como lançamos no Brasil novos personagens como Hagar e Kelly, Frank e Ernest, os Dropouts, entre outros. [...] A PATOTA da Artenova está agora aí para dar

ao público brasileiro, em matéria de quadrinhos, permanentemente, alguma coisa do que o Pato Donald e Super Heróis do passado. Alguma coisa para rir, curtir e relaxar das tensões, em um novo tipo de publicação periódica que é agora lançada no Brasil. (PATOTA, 1972-1974)

Figura 28 – Exemplo de contracapa e sumário da Revista Patota.

4.5.1.2. As traduções de Mafalda na Patota

As páginas que continham as tiras de Mafalda iniciavam com um cabeçalho que continha uma ilustração da personagem e o título das tiras, que é o mesmo nome da personagem “Mafalda”. A disposição das tiras não era simétrica, ou seja, algumas tiras não apareciam com seus quadros lado a lado, dispostas umas sobre as outras. E a depender do número da revista, as tiras eram “cortadas” ao meio e suas vinhetas apareciam numa outra diagramação (Ver Figura 29).

Figura 29 – Exemplo da diagramação das tiras de Mafalda nas páginas da Revista Patota.

4.5.1.3. Os tradutores da *Patota*

Muitas pessoas estiveram envolvidas na produção dos 27 números da *Revista Patota*. Como mencionado na folha de rosto de todos os números da revista, Álvaro Pacheco sempre esteve a cargo da edição, entretanto, a equipe de tradução era irregular. No número 01 foram apresentados como tradutores Luiz Lobo e Maria Elvira, já no número 02, somente o nome de Maria Elvira foi citado. Nas revistas seguintes, de número 3 a 10, os tradutores não são sequer mencionados.

A partir do número 11, cria-se uma equipe de redação e tradução que se mantém regular até o número 21 com os seguintes componentes: Luzia Regina G. dos Santos Alves, Sarah Escorer e Mauro Schechter. Observamos também que o sobrenome da possível tradutora Sarah Escorer aparece com uma grafia diferente nas revistas de 17 a 26, como “Escorel”. Após o número 22, Ana Maria Watson é incorporada à equipe que se mantém até a revista 26. No número 27, o último da revista, há outra alteração na equipe, que conta com o apoio de Luzia Regina, Anelise Pacheco, Álvaro Pacheco Jr. e Luis O. Pimentel.

Revista Patota	
Número da revista	Equipe de revisão e tradução
01	Luiz Lobo e Maria Elvira
02	Maria Elvira
03 ao 10	Tradutores não são mencionados
11 ao 21	Luzia Regina G. dos Santos, Sarah Escorel e Mauro Schechter
22 ao 26	Luzia Regina G. dos Santos, Sarah Escorel, Mauro Schechter e Ana Maria Watson
27	Luzia Regina, Anelise Pacheco, Álvaro Pacheco Junior e Luis O. Pimentel

Tabela 2 – Equipe de revisão e tradução da Revista Patota.

Como mencionamos anteriormente, o Brasil foi um grande consumidor de histórias em quadrinhos traduzidas vindas, em sua maioria, dos Estados Unidos. Apesar da demanda por traduções ser abundante, os tradutores não praticavam esse ofício com exclusividade. Segundo Reis (2012, p. 129), era uma característica dos tradutores de quadrinhos brasileiros exercerem outras funções, tais como a de redator, revisor, escritor e, inclusive, a de desenhista. Eles eram chamados conforme a disponibilidade de cada um e a demanda da produção, fator que reafirma a desvalorização da profissão.

Observamos que “esse caráter polivalente atribuído ao tradutor de quadrinhos” (REIS, 2012, p. 129) é recorrente entre os tradutores da *Revista Patota*. Ademais, quando são apresentados os nomes dos tradutores e/ou revisores, tampouco se especifica quais são suas respectivas línguas de especialidade – dado que consideramos relevante, uma vez que o conteúdo da revista foi apresentado ao público essencialmente como de quadrinhos traduzidos.

Constatamos, por meio dos *syndicates* e das agências de distribuição, que as histórias em quadrinhos que compunham a *Patota* eram originárias das línguas espanhola, francesa e, sobretudo, da língua inglesa; porém, devido à inconsistência de informações sobre os tradutores, não pudemos recuperar os nomes dos tradutores das tiras em espanhol de Mafalda. Tendo isso em vista, apresentaremos algumas informações encontradas sobre os seguintes tradutores: Luiz Lobo, Luzia Regina Gomes dos Santos Alves, Anelise Pacheco e Álvaro dos Santos Pacheco Junior.

4.5.1.3.1. Tradutor: Luís Lobo¹³

O primeiro nome indicado como tradutor das histórias em quadrinhos da *Revista Patota* e que, portanto, pode ter participado das traduções de Mafalda é de Luiz Lobo. Dada a dimensão de seu trabalho como jornalista, as informações sobre ele puderam ser conseguidas mais facilmente, por meio das fontes de seu *blog* pessoal Luiz Lobo *Weblog*; de entrevista concedida ao *site* Memória do Jornalismo Brasileiro (2014), projeto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; de entrevista concedida ao *site* do Jornal da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) (2001); e de seu perfil no *site* Memória Globo, do Grupo Globo.

Jornalista de formação, Luiz Jorge de Azevedo Lobo nasceu em Nova Lima (Minas Gerais) em 26 de janeiro de 1933, mudou-se para o Rio de Janeiro aos dez anos de idade para estudar no tradicional Colégio Pedro II. Em 1951, cursou jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia, na qual antigamente dispunha de uma ampla formação em jornalismo e em rádio e publicidade.

Lobo trabalhou em alguns dos grandes jornais cariocas. Foi secretário de redação da *Tribuna da Imprensa*, colunista do *Diário Carioca*, chefe de reportagem de *O Globo*, chefe de redação da *Revista da Semana*, editor executivo da revista *Senhor* e, como Álvaro Pacheco, também participou da reformulação do *Jornal do Brasil* com Odylo Costa Filho. Além disso, foi chefe de redação da revista *Cláudia*, editor de Esportes da *Veja* e colunista do *Jornal da Tarde*.

Como jornalista, vivenciou episódios marcantes da história do Brasil. Pode ser considerado o primeiro jornalista a relatar publicamente a morte de Getúlio Vargas, comunicando-a à *Tribuna de Imprensa*. Concedido pelo próprio presidente, o acesso de Lobo ao Palácio do Catete era livre e, no momento, do suicídio encontrava-se no Palácio.

O Nilson Viana me perguntou se eu [Luiz Lobo] achava que o Presidente tinha renunciado. E me mandou voltar ao Palácio do Catete para apurar se havia mais alguma coisa. Eu estava indo para casa, mas voltei. Quando eu estava entrando veio a notícia do suicídio do Getúlio. Houve aquela correria e o Major Dickson, da Casa Militar, desceu e disse que o Getúlio havia se matado. Eu liguei para o jornal e dei a notícia. [...] Para começar não tinha jornalista no Palácio naquele momento. Depois é que começou a juntar gente na porta, porque ouviu falar pela Rádio Continental, que foi a primeira emissora a noticiar a morte do Getúlio Vargas. (MARQUES, 2001)

¹³ Descrevemos a biografia de Luiz Lobo a partir da consulta e compilação das informações presentes nas seguintes referências: LOBO (2015), PROJETO DE DECRETO LEGISLATIVO Nº 9/2009 (2015), MARQUES (2001).

Embora intermediasse fatos públicos e polêmicos no período da ditadura, Lobo não sofreu diretamente com a censura e vivenciou poucos dias de reclusão. Em 1970, quando trabalhava no *Correio da Manhã*, publicou um artigo intitulado “O regime não presta” e nele retratava a história de um cidadão que criticava o sistema político autoritário. Sem um motivo precedente, Luiz Lobo foi preso pela Operação Bandeirante (OBAN), um centro de informações e investigações, montado pelo Exército do Brasil em 1969, que coordenava e integrava as ações dos órgãos de combate às organizações armadas de esquerda durante o regime autoritário. Após três dias na prisão foi liberado e descobriu, posteriormente, que a causa de sua prisão teria sido a indisposição do irmão do então presidente da república Ernesto Geisel, ao tema do artigo.

Na TV Globo, foi diretor de criação do *Globo Repórter*, pauteiro do *Fantástico*, diretor de projetos especiais da Central Globo de Comunicação, criador do Programa *Criança Esperança*, coordenou-o por 10 anos, e um dos introdutores do *merchandising* social na televisão.

Aposentou-se, porém manteve-se ativo atuando como consultor de projetos sociais da Rede Globo e como consultor do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) para a América Latina e o Caribe e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), atividades que lhe renderam o título de Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro, em 2009. Segundo o próprio jornalista, suas paixões pela psicopedagogia e pela educação estimularam-no a escrever sobre a educação familiar e publicou mais de dez títulos nesta área, dentre os quais *Escola de Pais – para que seu filho cresça feliz* (Lacerda Editores, 1997), e *O sequestro das emoções: como desenvolver os sentimentos da criança e educar seu filho para controlar as emoções e ser feliz* (Lacerda Editores, 1999).

4.5.1.3.2. Tradutora: Luzia Regina Gomes dos Santos Alves

Os dados biográficos que foram possíveis de serem obtidos sobre Luzia Regina Gomes dos Santos Alves referem-se à sua biografia após a década de 1980. Eles foram encontrados no *site* da Biblioteca Carioca, enlaçado ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e do *site* Estante Virtual, sebo virtual que se converte em um banco de dados e no qual tivemos acesso à suas publicações.

Segundo o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (2015), Luzia Regina participou da Equipe de edição, revisão e editoração do Departamento de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Nesta equipe, colaborou nas

publicações da Coleção Biblioteca Carioca criada pelo professor Afonso Carlos Marques dos Santos, em 1986. O projeto, extinto em 2001, foi responsável pela publicação de 44 livros que abordavam estudos sobre a cidade do Rio de Janeiro. Deste acervo bibliográfico, constatamos a participação de Luzia Regina nas seguintes obras: *Rio de Janeiro: cidade e região* (LYSIA M. C. BERNARDES, MARIA THEREZINHA DE SEGADAS SOARES, 1987), *A alma encantadora das ruas* (JOÃO DO RIO, 1987), *Um Rio em 68* (1988), *As mulheres de mantilha* (JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, 1988) e *Diário do hospício: o cemitério dos vivos* (AFONSO HENRIQUE DE LIMA BARRETO, 1993).

Além de atuar como revisora, Luzia Regina publicou, em 1986, sob sua autoria, a coleção *Programa de português*, pela Editora CEDEG do Rio de Janeiro. Foram lançados dez volumes da obra, cujos conteúdos versavam tópicos gramaticais da língua portuguesa, sendo eles: 1. Introdução à acentuação gráfica, 2. Crase, 3. Ortografia, ortoépia, 4. Semântica, 5. Concordância verbal, concordância nominal, 6. Regência verbal, 7. Verbos, 8. Pronomes, 9. Dificuldades, 10. Redação, 11. Instrumento de apoio e 12. Instrumento de avaliação. Criado pelo paraibano Severino Felix da Silva, o Centro de Ensino e Desenvolvimento Gerencial (CEDEG) foi um programa pioneiro de treinamento e capacitação a distância. Inicialmente, o CEDEG era uma divisão da Editora de livros técnico-científicos (LTC) e, devido ao êxito de suas publicações, consagrou-se como uma empresa própria (INSTITUTO EMPREENDEADOR, 2005).

4.5.1.3.3. Tradutora: Anelise Pacheco¹⁴

Personalidade de caráter pluridisciplinar realizou graduação em bacharelado e licenciatura em Física pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1985), estrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Informática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1988) e doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999).

Aprimorou suas habilidades nas áreas de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguimentos da filosofia, globalização, redes de informação e comunicação, ética e comunicação; estudos que lhe renderam algumas publicações na área

¹⁴ Descrevemos a biografia de Anelise Pacheco a partir da consulta e compilação das informações presentes nas seguintes referências: MISSÃO DIPLOMÁTICA DOS ESTADOS UNIDOS (2015), JUNTA COMERCIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (2015), ESCAVADOR (2015), VEJA (2015), DANTAS (2015) e LAIGNIER (2002).

como, por exemplo, *Das estrelas móveis do pensamento: ética e verdade em um mundo digital* (Civilização Brasileira, 2001).

Entre 1993 a 2003, dirigiu o Museu da República localizado no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro; e incorporou-se à Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro, em 1994, como tradutora juramentada das línguas inglesa e francesa.

4.5.1.3.4. Tradutor: Álvaro dos Santos Pacheco Junior¹⁵

Traçou sua carreira nos setores do entretenimento e da tecnologia. Especializou-se nas áreas de administração, finanças, desenvolvimento de negócios e planejamento. Atualmente atua como diretor financeiro (*CFO - Chief Financial Officer*) do Grupo Newcomm, uma das principais redes de comunicação do Brasil e da América Latina, fundado por Roberto Justus, em 1998. Além disso, ocupou cargos expressivos na Brainers Participações, CIPASA Desenvolvimento Urbano e Tyco ADT Brasil, e participou do conselho executivo da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA).

4.5.2. A Editora Global¹⁶

A Editora Global foi fundada em 16 de outubro de 1973, por Luiz Alves Júnior e Raimundo Rios, na cidade de São Paulo. A parceria entre os fundadores teve início em 1967, quando Luiz Alves mudou-se da cidade de Santos para tornar-se vendedor de livros nas praças da capital para a empresa de Rios, a Distribuidora Catavento. Luiz Alves não tinha experiência anterior no mercado livreiro e adquiriu-a viajando pelo Brasil para realizar trabalhos para a Catavento, sob demanda da Editora Globo. Com o êxito atingido por meio desse ofício, Luiz passou a prestar serviços para a Catavento e para a Editora Globo como autônomo em sua própria empresa chamada Luiz & Luiz.

No início dos anos 1970, Rios se desliga da Catavento e propõe a parceria a Luiz para formarem a FarmaLivros, ideia pioneira, segundo Luiz Alves, que propunha a venda de livros em farmácias, expostos em *displays*, já que na época a comercialização de livros que era

¹⁵ Descrevemos a biografia de Álvaro dos Santos Pacheco Junior a partir da consulta e compilação das informações presentes nas seguintes referências: SACCHITIELLO (2007), CANAL EXECUTIVO (2003), LINKEDIN (2015), FERRARI; DEODATO; PEREIRA (2009) e PACHECO JUNIOR (2014).

¹⁶ Descrevemos a história da Editora Global a partir da consulta e compilação das informações presentes nas seguintes referências: SOBOTA (2014), GRUPO EDITORIAL GLOBAL (2013a, 2013b, 2014, 2015) e VENANCIO (2015).

realizada nas praças e nas livrarias. Porém, observamos que já havia registros deste tipo de negócio na década de 1910, incentivado por Monteiro Lobato.

Lobato logo se deu conta de que o mais sério problema que o livro enfrentava no Brasil era a falta de pontos de vendas: com pouco mais de trinta livrarias, em todo o país, dispostas a aceitar livros em consignação [...]. Seu primeiro passo foi aumentar os possíveis pontos de venda para perto de duzentos, utilizando a rede de distribuição da *Revista do Brasil*. [...] Isso proporcionou a Lobato uma rede de quase dois mil distribuidores espalhados pelo Brasil – em todo tipo de loja de varejo, de farmácias a padarias: “os únicos lugares em que não vendi foi nos açougues, por temor de que os livros ficassem sujos de sangue.” (HALLEWELL, 2012, p. 358)

De todo modo, o êxito do empreendimento permitiu que os sócios ampliassem a rede de distribuição de livros, passando a oferecê-los em cadeias de supermercados, postos de combustível, hotéis, salão de cabeleireiros e, inclusive, em taxis, como historiou Carlos Drummond de Andrade, na crônica *Compre livro no táxi*, publicada na década de 1970 no Caderno B do *Jornal do Brasil*.

Enquanto no Rio os motoristas de praça ainda cuidam de adaptar os taxímetros à nova tabela periódica de preços, os seus colegas de São Paulo já vão de primeira na corrida cultural, uma corrida diferente de qualquer outra. Junto à direção, os carros ostentam pequena e variada coleção de livros. Novidade de uma empresa de transportes coletivos.

— O senhor gosta de ler tanto assim nas horas de folga? — pergunta o passageiro, que nunca vira livro algum em táxi, salvo aquele que alguém esquecera, de propósito, para livrar-se de um poeta-processo.

— Gostar eu gosto, doutor, mas é que nunca tenho folga.

— Então por que carrega esses livros todos no carro?

— Para vender. (ANDRADE, 2013, p. 17-19)

O espírito inovador e empreendedor dos livreiros estimularam-nos a conceber uma editora vinculada à Farmalivros, a Editora Global. Luiz Alves relata que no entremeio da escolha das obras a serem publicadas pela nova editora, surge Adelaide Carraro (1936-1992), uma das mais famosas produtoras de subliteratura no Brasil. A autora propôs a Rios e Luiz Alves que o livro *Deus negro*, de Neimar de Barros (1943-2012), fosse distribuído pela Farmalivros e, em retribuição, ela publicaria um de seus trabalhos pela editora. Desse modo, *Submundo da sociedade* (1973), de Adelaide Carraro, foi o primeiro título publicado pela Editora Global e alcançou grande sucesso, tendo três tiragens seguidas de 20.000 exemplares.

“Percebemos que, com a Farmalivros, tínhamos que ter uma editora para atender a alguns segmentos. O primeiro livro da Global, por incrível que

pareça, foi um livro da Adelaide Carraro chamado *Submundo da sociedade*”, lembra Alves. Em 1976, a Global tinha um catálogo de cerca de 70 títulos, todos produzidos para a Farnalivros, e já tinha mais dois autores malditos – além de Adelaide Carraro –, Cassandra Rios e Plínio Marcos. (SILVA, 2007, p. 6)

Em 1976, a Global passa por transformações significativas. Luiz Alves e Raimundo Rios desfazem a sociedade, pois segundo Silva (2007, p. 6), a Farnalivros entrou em concordata, conduzindo Luiz Alves a tomar à frente da editora. Com toda sua experiência de livreiro e vendedor, ele sentiu a necessidade de direcionar as publicações da Global a um público que estava sedento de informações referentes a ideologias, independente de seu posicionamento político. Nessa ocasião, por intermédio de Waldir Martins Fontes, Luis Alves foi apresentado ao livreiro e editor moçambicano José Carlos Venâncio, e encontrou nele as características que comporiam seu editorial.

Com ele, a editora passa a ter uma linha marcadamente política e de esquerda. “Ele veio de Moçambique com idéias de publicar coisas que no Brasil seriam muito temerárias. Ele foi o introdutor dessa nova gestão de edições da Global, foi o ideólogo disso tudo”, conta Alves. “Juntou-se à editora uma pessoa que tinha uma cultura bem preparada, uma formação ideológica muito forte. Eu apostei no trabalho dele como funcionário da empresa”, completa. Cerca de um ano depois, Venâncio se tornou sócio da editora.

O moçambicano José Carlos Venâncio tinha menos de 30 anos quando chegou ao Brasil, em janeiro de 1976. Havia estudado direito em Portugal, onde trabalhara na editora D. Quixote. Em Moçambique fora dono de uma grande livraria e com o processo de independência nacional, em 1975, tornou-se secretário do Grupo Dinamizador da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) no ensino particular.

Veio para o Brasil com o convite de trabalhar com Valdir Martins Fontes, dono da Livraria e Editora Martins Fontes. Mas acabou, por indicação de Martins Fontes, indo trabalhar com o Washington Helou na editora Edart, experiência que não deu certo. Foi então, sempre por recomendação de Martins Fontes, trabalhar com Luiz Alves na Global. (SILVA, 2007, p. 6)

Segundo Luiz, tanto ele quanto Venâncio tinham a consciência de que poderiam publicar obras que trariam problemas com a censura, pois já haviam publicado Adelaide Carraro, Cassandra Rios e Plínio Marcos, os “autores malditos” da época. No entanto, a suspensão dos poderes especiais do Ato Institucional nº 5 e a transferência das responsabilidades da censura dos livros para o Ministério da Educação propiciou certo relaxamento do controle ainda no governo de Ernesto Geisel (1974-1979). Além disso, o novo Ministro da Educação Eduardo Portella, que já trabalhara como editor declarava-se publicamente contrário à ideia de censura em sua administração (HALLEWELL, 2012, p. 659).

Os efeitos econômicos da crise de 1973 logo tiveram repercussões políticas. Um grau preocupante de insatisfação popular com o governo, manifestado nas eleições de 1974, levou o presidente seguinte, Ernesto Geisel (que tomou posse em março de 1974), a anunciar um programa de cautelosa liberalização, a chamada “distensão”. A censura prévia dos *jornais* mais importantes já fora abolida em 4 de janeiro de 1975, antes mesmo de sua extensão a materiais importados, em 17 de maio de 1977; e foi abolida com relação a outros jornais, em 9 de junho de 1978. No tocante à censura de livros, uma das primeiras manifestações da “distensão” foi a publicação, em agosto de 1976, de *A ilha: Um Reporter Brasileiro no País de Fidel Castro*, de Fernando Moraes, editada pela Alfa-Ômega (numa tiragem de três mil exemplares). [...] A Alfa-Ômega, que nos anos de 1980 editaria a revista *Socialismo e Democracia*, tipifica as várias editoras pequenas de esquerda, muitas delas da chamada “imprensa nanica” por sua escala amadora, que apareceram nesse tempo, algumas como a Global e a Graal, editoras de Marx, Engels e Lênin, destinadas a sobreviver e crescer. (HALLEWELL, 2012, p. 652, grifo do autor)

Em meados da década de 1970, a proposta para alavancar a Global no mercado foi apostar, inicialmente, nas publicações de três títulos chave, que foram lançados numa só vez, na Coleção Bases: *Dez dias que abalaram o mundo*, de John Reed; *A origem do capital: a acumulação primitiva*, de Karl Marx; *Poética: como fazer versos*, de Vladimir Maiakóvsky. Os direitos autorais desses títulos, segundo José Carlos Venâncio¹⁷, foram concedidos pela dona da editora portuguesa Dom Quixote, Ebba Merete Seidenfaden – conhecida como Snu –, com quem solidificou grande amizade quando lá trabalhou. A Editora Global se dedicou à publicação de muitos clássicos do pensamento socialista – autores como Marx, Engels, Lenin, Stalin, Plakhanov, Mao Tsetung, Marta Harnecker etc. – “todos derivados de traduções portuguesas já existentes, adaptadas ao português do Brasil” (VENÂNCIO, 2015); e num segundo momento, se envolveu na edição de obras de autores brasileiros, mantendo sempre a linha de títulos de cunho político de esquerda e de oposição ao regime militar (SILVA, 2007, p. 7). A editora inclusive “publicou o *Dossiê Herzog: Prisão, tortura e morte no Brasil*, de Fernando Jordão, sobre a prisão do jornalista oposicionista Wladimir Herzog e a simulação de seu “suicídio” pela Polícia Militar de São Paulo” (HALLEWELL, 2012, p. 660).

“A Global era uma editora de apoio para uma distribuidora de livros, a Farmalivros. Quando assumi, já haviam sido publicados alguns títulos de apelo popular dirigidos para o mercado de bancas e farmácias. Sugerí então fazer um projeto editorial para livrarias”, recorda Venâncio. “Alguns dos títulos iniciais eu já havia publicado em Moçambique ou trazido de Portugal. O Luiz Alves me deu apoio total e autonomia para desenvolver várias coleções, começando pela coleção Bases (com textos clássicos do marxismo)

¹⁷ Entrevista com José Carlos Venâncio, São Paulo, 13/01/2015. Todas as informações biográficas de Venâncio e da Editora Global foram fornecidas por ele na entrevista.

e pela *Passado&Presente* (de textos e reportagens da história recente do Brasil)”, completa.

De acordo com Venâncio, a nova linha da Global se ligava a um projeto político para o Brasil. “Eu tinha uma militância terceiro-mundista e sentia que aquele era o momento não só para testar a anunciada abertura política, mas principalmente para franquear aos leitores a história verdadeira que lhes era até então sonhada”, lembra Venâncio.

No Brasil, Venâncio se vinculou ao brizolismo, mas ressalta que mantinha amplas relações com organizações políticas, entre eles o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), o PT e o PCB, mas também com movimentos populares (Anistia, Sem Terra, campanha das Diretas Já) etc. “A nossa política editorial era ampla, independente e não-sectária e garantíamos espaço e voz a todos os que tinham em comum a luta contra a ditadura”, diz Venâncio. (SILVA, 2007, p.7)

Com efeito, a Editora Global alcançou grande êxito comercial e político e se tornou uma das editoras mais atuantes do país, a despeito da censura e de algumas ocorrências de apreensão de livros. Em 1980, um de seus títulos publicados esteve entre os mais destacados do ano, segundo os levantamentos realizados pela Revista *IstoÉ* (HALLEWELL, 2012, p. 727). Nos anos de 1981 e 1982, conquistou o posto 12º entre as principais editoras de 1979 a 1985, tendo publicado, respectivamente, 112 e 177 títulos (HALLEWELL, 2012, p. 916) e, em 1987, seus 196 títulos novos editados, com tiragem média de 3724 por título, lhe concederam o 16º lugar. (HALLEWELL, 2012, p. 934-935)

No fim da década de 1980, a editora passou por novas reformulações: mudança de sua sede e a saída de José Carlos Venâncio. A editora adquire, em 1988, um dos imóveis tradicionais que marcam a arquitetura da cidade de São Paulo, o casarão de Ramos de Azevedo – projetado em 1891 e localizado na Rua Pirapitingui, número 111 no bairro paulistano da Liberdade – onde passou a funcionar como nova sede, após o desenvolvimento de um grande projeto de restauração que foi concluído em 2010. Com a saída de José Carlos Venâncio¹⁸ da sociedade – motivada pelo convite para participar da gestão da prefeita Luiza Erundina, como subprefeito de Pinheiros –, Luiz Alves fez uma parceria com seus filhos Jefferson Luiz Alves e Richard Ângelo Alves que tomaram a frente dos negócios da família como diretor presidente e diretor editorial e de produção, respectivamente. Segundo o fundador da editora, esse episódio foi um susto em sua carreira, porém estimulou-o a publicar outros autores brasileiros, uma vez que a Global já havia investido na edição de coleções de autores nacionais consagrados, e incorporou a seu catálogo nomes como Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Orígenes Lessa, Cora Coralina, Marina Colasanti, Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Câmara Cascudo,

¹⁸ Depois de passagens pela política, José Carlos Venâncio afastou-se dela e, no momento, continua atuando na área editorial, como proprietário das editoras Ground e Aquariana.

Florestan Fernandes, Gilberto Freyre, Ignácio de Loyola Brandão, Marcos Rey, Mario Quintana, Rubem Braga, João Carlos Marinho, Sidônio Muralha, Mary e Eliardo França, entre outros.

A história da Editora Global reflete uma história de crescimento empresarial que perdura até a atualidade. Ao longo de seus 40 anos de existência, a editora diversificou sua atuação no mercado. Criou três selos: *Global Editora*, voltado para leitores de várias faixas etárias; *Gaudí*, direcionado para o público infantil, e *Gaia*, para um público adulto, com títulos que abordam temas do desenvolvimento humano e sua relação com o universo. No momento, edita principalmente literatura, livros infanto-juvenis, obras destinadas às escolas públicas e é a segunda maior exportadora de autores brasileiros publicados em língua espanhola, atendendo a América Latina, ao Caribe e aos Estados Unidos. (GRUPO EDITORIAL GLOBAL, 2003).

Nós sempre partimos para as coisas mais concretas. Nós sempre partimos pra o que é o fundamental pra mim: é criar informação, dar informação. A quem? A seja quem for. A um bibliotecário, a um ajudante de biblioteca, a um professor, a um diretor, uma pedagoga... Enfim, esse é o trabalho de formiguinha que nossos livros nos têm dado, quer dizer, de procurar essas pessoas. De passar essa informação: existe esse material. Produzir livro é um bom negócio, mas você tem que estar com a consciência determinada pra quê você e pra quem você está fazendo esses livros. (GRUPO EDITORIAL GLOBAL, 2003)

4.5.2.1. As traduções de Mafalda na Global

Em 1982, *Mafalda* é lançada pela Editora Global. Como observamos anteriormente, a Editora Global não tinha – e não tem – uma tradição na publicação de histórias em quadrinhos. Nas décadas de 1970 e 1980, o catálogo da editora era constituído por livros de referência do pensamento socialista traduzidos e de autores nacionais, e a publicação das histórias em quadrinhos de Quino foi uma exceção. Anteriormente à *Mafalda*, a editora publicou apenas título do gênero cartum, chamado *A ovelha negra*, de Geandré (1975).

José Carlos Venâncio recorda que a ideia de publicar as tiras de *Mafalda* surgiu num feliz acaso. No fim da década de 1970, em uma viagem a Frankfurt, ele e sua esposa Dina Venâncio encontraram Quino e sua esposa e agente Alicia Lira Colombo. Na ocasião, o editor da Global apresentou-se ao quadrinista, contou-lhe que já havia publicado as tiras de *Mafalda* a partir de 1970 na Editora Dom Quixote, em Portugal, e propôs que as trouxessem para o Brasil. Segundo Venâncio, a Editora Martins Fontes já importava e comercializava os originais

de Mafalda na época, contudo partiu da Global o interesse pelas publicações integrais das traduções brasileiras.

Diferentemente da *Patota*, revista lançada dez anos antes pela Editora Artenova e na qual havia algumas tiras de Mafalda entre as de outros personagens, a publicação da Editora Global foi composta de cinco livretos horizontais, lançados entre os meses de fevereiro e julho de 1982. Com dimensões de 21 cm x 14 cm, encadernado tipo brochura, com capa mole e em cores, as 76 páginas do livreto continham duas tiras por página, em preto e branco.

Nas capas e folhas de rosto, os livretos já apresentavam algumas personagens das tiras de Quino. As informações do frontispício foram dadas dentro dos balões de fala e, de acordo com ele, as tiras que compuseram estes livretos apareceram originalmente nos jornais *El Mundo* (de Buenos Aires), *Córdoba* (de Córdoba), *Noticias* (de Tucumán), *El Litoral* (de Santa Fé), *BP-Color* (de Montevideu), além das 24 tiras finais do semanário *Siete Días Ilustrados*. Além disso, as folhas de rosto também informavam que os livretos foram traduzidos por Mouzar Benedito e editados por Henfil pela Global Editora e Distribuidora LTDA, localizada na Rua França Pinto, 836, São Paulo.

Figura 30 – Capas dos cinco livretos de Mafalda publicados pela Editora Global.

A escolha das tiras publicadas foi realizada por José Carlos Venâncio, editor da Global na época. Para Venâncio (2015), as tiras de Mafalda nos outros países do mundo tinham um caráter *cult*, isto é, seus consumidores pertenciam ao estereótipo dos eruditos da classe burguesa, e tendo isso em conta, optaram por direcionar as publicações de Mafalda a um público intelectualizado. Porém, a venda dos livretos nas prateleiras das bancas de jornais e revistas teve uma grande repercussão, e a primeira tiragem do livreto *Mafalda 1* foi em torno de 30 mil exemplares. Contudo, a distribuição dos livretos era precária e enfrentava problemas de concorrência com as publicações dos quadrinhos da Editora Abril.

Segundo o tradutor Mouzar Benedito, em algumas bancas, cujos jornaleiros gostavam da Mafalda, expunham bem os livretos e os vendiam todos em um ou dois dias; porém quando solicitavam mais produtos à editora não os recebiam.

Chegaram a recorrer a mim, eu falava diretamente com o dono da editora, mas ele não resolvia. O problema, acredito, é que a distribuição foi por uma

distribuidora da Editora Abril, que considerava a Mafalda concorrente de suas publicações infantis, como o Pato Donald, Mickey etc. (BENEDITO, 2012)

Mouzar comenta que a preferência das distribuidoras de livros por determinadas obras era evidente e relata uma situação análoga experienciada na distribuição do jornal *Versus* – um prestigiado jornal brasileiro de contracultura e resistência, lançado entre os anos de 1975 e 1979 – pela distribuidora da Editora Abril. Inicialmente, o *Jornal Versus* era vendido de mão em mão por seus colaboradores, dentre eles Mouzar Benedito, e aos poucos sua distribuição passou a ser feita pela Editora Abril em bancas de jornal de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre entre outras cidades. De acordo com Mouzar Benedito, essa mudança trouxe a vantagem do jornal abranger o território nacional, porém a negociação com as bancas realizou-se numa espécie de “venda casada”.

No início distribuíamos nós mesmos o jornal, de forma amadora, mas eficiente. Eu viajava muito e levava sempre uma mala de jornais. E contatava pessoas ou grupos de esquerda para assumir a distribuição em seus estados ou cidades, ficando com a porcentagem da distribuidora. Outras pessoas faziam isso também. Em minhas viagens (pesquisava cultura popular brasileira, para o SESC), arrumei distribuidores no Amazonas, Acre, Bahia, Minas e várias cidades paulistas.

Aí foi contratada a distribuidora da Abril, que tinha a vantagem de chegar a todo o território nacional. Só que ela colocava o *Versus* como parte de um pacote que não podia ser alterado. Por exemplo: num pacote vinha dez *Versus*, trinta revistas X da Abril, 30 Y... Se a banca quisesse 30 *Versus*, teria que pegar três pacotes com todas as outras.

Numa viagem a Joinville, resolvi perguntar na banca da estação rodoviária se não tinha *Mafalda*, o dono se lembrou de ter visto na nota fiscal de venda em consignação que tinha sim, mas não via a revista exposta. Procurou e havia algumas revistas *Mafalda*... Mas em cima delas uma pilha de *Pato Donald*.

Procurei ver em São Paulo e faziam isso direto em quase todas as bancas. Só naquelas que os donos conheciam bem a revista e gostavam dela, a revista ficava exposta. Mesmo assim, pelo que sei, não havia encalhe. (BENEDITO, 2012)

Mouzar relata que era uma prática comum entre os donos de bancas darem preferência a determinadas revistas em detrimento de outras, dispondo-as em evidência nas prateleiras, e percebe que isso também ocorreu com os livretos de Mafalda, não obstante, a venda de suas traduções alcançou uma tiragem expressiva. Apesar das interferências comerciais, os números seguintes dos livretos também obtiveram boas tiragens para a época. O *Mafalda 2* alcançou os 25 mil exemplares e os livretos 3 e 5 obtiveram 20 mil e 15 mil tiragens, respectivamente. Segundo Venâncio (2015), as vendas foram de fato um grande sucesso, principalmente por três motivos: a incorporação ao catálogo da Editora Global um título de peso como as tiras de

Mafalda; o próspero resultado das vendas, e as relações comerciais estabelecidas com Quino, permitindo que o autor abrisse seus horizontes para o mercado brasileiro. Atualmente, os livretos podem ser encontrados somente em sebos e em sites de vendas de livros usados.

Figura 31 – Capa do livreto Mafalda 1, publicado pela Editora Global.

As traduções de Mafalda publicadas pela Editora Global, segundo Mouzar Benedito, representaram, na época, uma arma de conscientização e tomada de posição política. Nesse ínterim, tanto a Argentina (1976-1983) quanto o Brasil (1964-1985) vivenciaram cenários de repressão e censura advindos dos anos de ditadura militar, e tal conjuntura norteou a postura da editora na realização dessas traduções. No entremeio das negociações para a publicação brasileira das tiras foi sugerido o nome do quadrinista Henrique de Sousa Filho, o Henfil, como tradutor. Por não dispor de tempo na época, as traduções ficaram a cargo Mouzar Benedito e Henfil seria o editor.

Paulo Schilling, que tinha voltado do exílio, estava escrevendo alguns livros a serem publicados pela Global e falava direto com o diretor, que lhe contou isso. Paulo Schilling propôs, então, que eu traduzisse e o Henfil desse uns toques finais no texto. Todos toparam. Quino veio aqui para fechar o contrato, fui almoçar com ele, Henfil e o dono da editora, para acertar os detalhes. Eu já tinha lido versões da Mafalda para outros países, vi que tentaram “nacionalizar” os personagens e as traduções perderam muito da graça. Mas foi Henfil, por acaso com o mesmo pensamento, propôs manter a Mafalda argentina, fazendo uma versão em portunhol. Como a ideia partiu do Henfil, em quem Quino confiava muito, ele topou. [...] E de repente me vi almoçando com o Quino (meu “ídolo” internacional) e o Henfil (meu “ídolo” nacional), além do dono da editora, para combinar a edição. (BENEDITO, 2012)

A partir dos pormenores negociados nesse encontro, as traduções das tiras de Mafalda publicadas pela Global adquiriram um caráter particular, elas seriam realizadas em português brasileiro e mesclariam elementos da língua espanhola, classificadas por Mouzar Benedito de

“portunhol”. Com efeito, não podemos considerar esse método de tradução (HURTADO ALBIR, 2007) como uma tradução para o “portunhol”, pois não se tratou exatamente de traduzir utilizando o português e o espanhol como línguas de contato, como é usual nas cidades que têm essas duas línguas como fronteiriças. O método escolhido para fazer a tradução foi manter deliberadamente alguns elementos da língua espanhola na tradução para o português, tais como os pontos de interrogação e exclamação invertidos, algumas palavras e interjeições.

Figura 32 – Tira 28 – Tradução de Mouzar Benedito.

Além disso, o tradutor acreditava que as traduções das tiras em outras línguas, tal como a italiana e a portuguesa, eram traduções “naturalizadas”; algo nelas lhe parecia “sem sentido” e fez com que Henfil e Mouzar intuíssem que se devia a um tratamento do texto-fonte que deixava as tiras geográfica e socialmente menos marcadas, afinal para eles a Mafalda “é argentina, não tem jeito”. Diferentemente dos outros projetos editoriais, a proposta da editora Global optou por marcar linguisticamente o caráter argentino das personagens em suas traduções, acreditando que proporcionariam, no decorrer da leitura das tiras, a construção da identidade delas como argentina.

4.5.2.2. Tradutor: Mouzar Benedito

Mouzar Benedito da Silva nasceu em Nova Resende, Minas Gerais, em 23 de novembro de 1946. Na década de 1970, graduou-se em Geografia pela Universidade de São Paulo e em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero. Segundo relatou Benedito (2012), sua atuação profissional é vasta, trabalhou como sociólogo, professor ginásial de Geografia, orientador social no Serviço Social de Comércio (Sesc Pompeia) e como jornalista em vários jornais alternativos do Brasil, tais como *Versus*, *Pasquim*, *Em Tempo*, *Movimento*, *Jornal dos Bairros* (MG) e *Brasil Mulher*. Como tradutor realizou trabalhos para matérias

jornalísticas e a partir das traduções da Mafalda, na década de 1980, iniciou sua carreira na tradução literária.

Em 1975, fundamos o jornal *Versus*, alternativo, mas um tanto pretensioso: era para circular, embora em pequeno número, na América Latina toda. Traduzíamos muitos textos do espanhol (tínhamos como colaboradores Gabriel García Márquez, Eduardo Ganeano, Ariel Dorfman, Benedetti, Cortázar...) e na nossa redação sempre havia “hermanos”. (BENEDITO, 2012)

Desde então, traduziu alguns verbetes da *Latinoamericana: Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*, de Emir Sader, Ivana Jinkings, Rodrigo Nobile e Carlos Eduardo Martins, além de livros pela Editora Boitempo, tais como *As novas ciências e as humanidades*, do mexicano Pablo Gonzáles Casanova; *A potência plebéia: ação coletiva e identidades indígenas, operárias e populares na Bolívia*, de Álvaro Linera García – vice-presidente da Bolívia desde 2006 –; e *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*, de Boaventura de Sousa Santos. Mouzar Benedito também traduziu as peças de teatro *O frio e o quente* e *Vincent e os corvos*, do argentino Pacho O'Donnell, e uma das peças do dramaturgo romano Tito Mácio Plauto, que foram anteriormente traduzidas para o espanhol.

Ainda que tenha realizado um número considerável de traduções, Mouzar Benedito afirma que não se dedica profissionalmente à tradução, e trata-se de um trabalho ocasional que ele só realiza quando o assunto do texto a ser traduzido lhe agrada. Em sua relação com a Editora Boitempo, por exemplo, na qual ele atua como autor e tradutor, a simbiose de interesses lhe proporciona a conveniência de receber propostas de traduções de temas que a editora entende que são atrativas para ele. Em geral, os temas relacionam-se à política e à ditadura.

Segundo o tradutor, a língua a qual traduz é essencialmente a espanhola que foi aprendida em viagens que fez pelos países da América Latina (Uruguai, Argentina, Cuba, Bolívia, Peru, Paraguai e Chile) e para a Espanha. O tradutor teve contato com outras línguas, como o francês, aprendido no colégio e recuperado no curso de Geografia, o chinês que estudou um pouco na década de 1970 e o tupi, que estudou na universidade e do qual se recorda por acreditar que “está no nosso cotidiano, do português-brasileiro” (BENEDITO, 2012).

Mafalda foi a única tradução realizada por Mouzar Benedito do hipergênero histórias em quadrinhos. Em seu modo de traduzir, o tradutor diz recorrer bastante a dicionários “procurando a exatidão da palavra no contexto”, realiza pesquisas na *internet* e, quando surge a necessidade, recorre a alguém que conheça bem o vocabulário do país de origem do texto. O procedimento de tradução das tiras de Mafalda se deu a partir de cópias fotocopiadas do texto-fonte fornecidas por Quino.

Era um tempo pré-computador. Vinham cópias xerocadas do original, eu numerava cada balão e, numa lauda, datilografava o texto traduzido, colocando à mão os pontos de interrogação e exclamação “de cabeça para baixo”, pois minha máquina de escrever não era espanhola. (BENEDITO, 2012)

Segundo Benedito (2012), em suas traduções de Mafalda procurou mantê-la argentina, mas inteligível por brasileiros. Dentre as principais dificuldades encontradas, relata que foi manter o mesmo estilo de humor, sem perder a graça, pois acreditava que realizar simplesmente uma tradução literal, as tiras perderiam o sentido. Apesar de ter estado algumas vezes em Buenos Aires e outras cidades argentinas, o tradutor desconhecia algumas gírias locais. O procedimento adotado por ele foi anotar todas as suas dúvidas – que não eram muitas segundo ele –, e esclarecê-las com uma amiga argentina. Para o tradutor, a experiência de traduzir a Mafalda foi prazerosa. Ele considerou esse trabalho como amador, apesar de remunerado, pois como leitor já gostava da personagem, era fã de Quino e pôde conhecê-lo pessoalmente, e estreitou a amizade com Henfil, que havia conhecido durante sua colaboração no jornal *O Pasquim*, na década de 1970.

4.5.3. A Editora Martins Fontes

Waldir Martins Fontes, fundador da Editora Martins Fontes nasceu na cidade de Santos, no litoral de São Paulo, em 1934. Trabalhava na Petrolífera Brasileira S.A. (Petrobras) quando, aos 22 anos, iniciou sua carreira como livreiro pela Editora Globo, de Porto Alegre, vendendo livros de porta em porta, tanto para livrarias quanto pessoas físicas. Segundo relata Alexandre Martins Fontes (WALDIR MARTINS FONTES, 2013), essa reviravolta na vida de Fontes deveu-se pelo conselho de um vendedor praticista de que o ramo livreiro seria financeiramente rentável.

Em janeiro de 1960, Fontes fundou a Livraria Martins Fontes na Praça da Independência, em Santos. Seu primeiro sócio foi Raimundo Rios – também vendedor de livros e fundador da Editora Global, como mencionado anteriormente –, e juntos também criaram a Distribuidora Catavento – na qual trabalhou Luis Alves Junior, fundador da Editora Global, em seu início de carreira como livreiro (LOPES, 2014). Outro sócio da livraria foi Waldemar Martins Fontes, irmão de Waldir, que trabalhava anteriormente no ramo farmacêutico. Com a

saída de Raimundo Rios da sociedade, a parte dele foi comprada pelo pai de Waldir para seu outro filho Walter Martins Fontes (WALDIR MARTINS FONTES, 2003).

Em 1967, Waldir Martins Fontes realizou uma viagem a Portugal na qual vislumbrou expandir os negócios da Livraria Martins Fontes para o mercado internacional. A partir de então, a livraria passou a importar e vender livros portugueses no Brasil tornando-se, entre os anos 1970 e meados dos 1980, a principal importadora e distribuidora de livros portugueses. As relações comerciais com Portugal foram fundamentais para a formação do catálogo da futura editora, pois foi por meio delas que Waldir Martins Fontes adquiriu informações e experiências do ramo editorial. Segundo Fontes (WALDIR MARTINS FONTES, 2009), Portugal e Brasil sempre mantiveram ao longo da história relações comerciais. Na década de 1960, Portugal ainda tinha o mercado literário brasileiro a sua disposição, que por ser incipiente era repellido pelos editores internacionais. Desse modo, importavam-se no Brasil muitos clássicos da literatura e da história portuguesa, as traduções literárias consumidas no país originavam-se das editoras portuguesas, porém Fontes acreditava que havia outras publicações na área de ciências humanas a serem exploradas.

O aparecimento da Martins Fontes trabalhando com a edição portuguesa, tornou possível a presença, trouxe livros portugueses mais modernos para nossas universidades. Portugal deixou de exportar para o Brasil somente aquela coisa ligada à cultura portuguesa, mas passou a exportar forte o livro que publicava principalmente nessa área das ciências humanas onde Portugal tem, sem duvidas, uma bibliografia bastante rica nessa área de ciências humanas [...] de tradução. (WALDIR MARTINS FONTES, 2009)

Em 1972, Luis Lorenzo Rivera, um assíduo frequentador da Livraria Martins Fontes, regressava da Europa e foi convidado por Fontes para assessorá-lo numa primeira tentativa de criar uma editora em São Paulo, projeto que se consolidou em 1975. Primeiramente, a Editora Martins Fontes viabilizava edições portuguesas que vinham para o Brasil, editava-as e incorporava o logo da editora na capa. Uma das editoras portuguesa com as quais a Martins Fontes se relacionou foi a Editora Presença – fundada por Francisco Espadinha, de quem Waldir Martins Fontes tornou-se amigo pessoal –, destacada por publicações de ensaios, livros práticos e de historiografia, como os de Oliveira Marques e Vitorino Magalhães Godinho (SANTO, 2010). Rivera descreve que

Naquela altura, a Martins Fontes era uma grande distribuidora de livros portugueses. Às vezes faziam-se em Portugal tiragens inteiras para o Brasil, só para a Martins Fontes, de modo que muitas pessoas pensavam que a Martins Fontes fosse uma editora portuguesa. A Martins Fontes, nessa época,

distribuía no Brasil as grandes editoras portuguesas. (LAUAND; HANANIA, 1999)

Inicialmente, a Editora Martins Fontes publicava livros da área da psicologia cujos direitos haviam sido adquiridos das edições portuguesas, como os do psicólogo norte-americano Carl Rogers que vendiam, inclusive, mais no Brasil do que em Portugal. Conforme a editora adquiria visibilidade no mercado brasileiro, ela passou a comprar os direitos de publicação e a editar títulos no próprio país, o primeiro deles foi *O corpo tem suas razões*, de Thérèse Bertherat, em 1976. “Este foi o início. E publicar grandes clássicos tornou-se uma preocupação da editora, graças à sensibilidade e à experiência de Waldir Martins Fontes.” (LAUAND; HANANIA, 1999). Luis Rivera relata que no decorrer do processo de crescimento do projeto editorial da Martins Fontes,

[...] aconteceu muitas vezes de livros importados pela Martins Fontes serem devolvidos para Portugal pela censura, sem argumentação. Só que a censura brasileira que cuidava dos livros importados não era a mesma que vigiava os livros publicados no Brasil. Então, estranhamente, muitos livros que não podiam ser importados podiam ser impressos aqui. (LAUAND, L. J.; HANANIA, A., 1999)

Na verdade, a restituição de obras importadas foi uma consequência da repressão imposta por Armando Falcão – ministro da justiça durante o governo do presidente Ernesto Geisel –, no final da década de 1970, às obras que fossem classificadas como crítica direta a política do governo brasileiro ou que se afastassem dos costumes sexuais tradicionais. Essa medida abafou até mesmo a proposta da “distensão” na censura, adotada pelo presidente Geisel, em relação a alguns jornais e best-sellers para conter a insatisfação popular manifestada em 1974.

[...] em relação a esses assuntos, Falcão tem sido acusado até mesmo de maior rigidez do que seus antecessores: o decreto-lei n.427, de 1977, por exemplo, ampliava ainda mais o campo de ação da censura prévia, estendendo-a a uma reação natural, embora bastante atrasada, à revolução portuguesa de 1974, que havia transformado as atividades editoriais daquele país, que passaram de um estado de perfeita inocuidade para um caldeirão de bruxas a preparar a mais perigosa subversão. Em fins de 1978, perto de quinhentos livros eram proibidos no Brasil. (HALLEWELL, 2012, p. 653)

O interesse de Waldir Martins Fontes em publicar livros censurados, segundo seu filho Evandro Martins Fontes (SOBOTA, 2014), não derivava de motivos ideológicos, e sim de seu tino comercial. Ao narrar sobre o nascimento da editora, Waldir relata que, diferentemente de

algumas editoras brasileiras que se formaram a partir de preceitos ideológicos, como a Editora Perspectiva, a Martins Fontes e a maioria das editoras brasileiras nasceu a partir da experiência profissional de seus fundadores como livreiros (WALDIR MARTINS FONTES, 2009). No fim da década de 1970, houve uma atenuação da censura por parte do governo,

[...] a “abertura”, no que se refere aos livros, começou realmente com a posse de João Figueiredo, em março de 1979. Não só foram suspensos os poderes especiais do Ato Institucional n. 5, como o sucessor de Armando Falcão, Petrônio Portela, procurou transferir as responsabilidades da censura para o Ministério da Educação, por se tratar mais de um problema de cultura do que de aplicação da lei. (HALLEWELL, 2012, p. 659)

Na década de 1980, a abertura política e a experiência adquirida por Fontes ao longo dos anos estimularam-no a explorar novos mercados. A partir disso, há uma cisão entre a livraria e a editora dos irmãos Martins Fontes: Waldemar e Walter responsabilizaram-se pela livraria em Santos, enquanto Waldir, ao lado dos filhos Alexandre e Evandro Martins Fontes, inaugurou duas novas livrarias, uma em São Paulo, localizada na Rua Doutor Vila Nova, e outra na cidade do Rio de Janeiro. Na época, a editora já dispunha de mil títulos em catálogo, entre eles *Deus e os Homens*, do filósofo francês Voltaire; *Formação social da mente*, do psicólogo bielorusso Lev Semenovitch Vygotsky; *Vocabulário de psicanálise*, do psicanalista francês Jean Laplanche, “além de vários títulos sobre agricultura, ecologia, medicina e ciências sociais” (HALLEWELL, 2012, p. 660). E ainda: “Nesse meio tempo, essa mudança de atitude do governo vinha provocando tremendo impacto sobre a política editorial, à medida que um número cada vez maior de assuntos deixava de ser tabu” (HALLEWELL, 2012, p.660).

Diante desse contexto, a Editora Martins Fontes explorou títulos da temática sexual, publicou *Os prazeres do sexo (Joy of Sex)* (HALLEWELL, 2012, p. 660), manual ilustrado escrito pelo médico norte-americano Alex Comfort, e a *Coleção Opera Erotica*, 24 volumes de histórias em quadrinhos adultas criadas por quadrinistas de renome internacional como Milo Manara – escolhido para a publicação inaugural da coleção com *O Clic, a rendição do Sexo (Il gioco no Playmen)* –, Guido Crepax, Martin Veyron, Georges Pichard, Alex Varenne, entre outros.

Outros clássicos das histórias em quadrinhos foram publicados pela editora na década de 1980. A maior parte dos títulos era composta de autores europeus e seguia a linha de publicação em formato de álbum (brochura, 21 cm x 28 cm), como os quadrinhos franco-belgas *Lucky Luke*, de Morris; *As aventuras de Boule e Bill*, de Jean Roba (ambos licenciados pela Editora Dargaud); *Os túnicas azuis*, de Louis Salvérius, Raoul Cauvin e Lambil e *História da*

música em quadrinhos, de Denys Lemery e Bernard Deyries; além das publicações *Os olhos do gato*, do francês Moebius; *New York: a grande cidade*, do estadunidense Will Eisner e *Saga do Terror*, do português Jayme Cortez – que mudou-se para São Paulo no fim dos anos 1940 e se tornou um dos maiores quadrinistas brasileiros (GUIA DOS QUADRINHOS, 2015).

Na *Coleção Arte e fantasia* foram publicados *Os imortais*, de Enki Bilal (Dargaud); *A concha de Ramor – Em busca do pássaro do tempo*, de Régis Loisel (Dargaud) e *Sonhar talvez...*, do italiano Milo Manara. E constituíram a *Coleção Orient Express* os quadrinhos *Torpedo*, do espanhol Enrique Sánchez Abulí e do norte-americano Alex Toth; *O detetive sem nome*, dos italianos Massimo Rotundo e Luigi Mignacco e *As Investigações de Sam Pezzo*, do italiano Vittorio Giardino (GUIA DOS QUADRINHOS, 2015).

Outro formato de publicação explorado pela editora foi o livro de bolso (brochura, 12 cm x 18 cm). Compunham a série as histórias em quadrinhos *Flash Gordon no Reino do Gelo*, de Alex Raymond; *Pafúncio*, de George McManus (ambos quadrinhos estadunidenses e licenciados pela King Features Syndicate) e cinco volumes de Mafalda, de Quino (GUIA DOS QUADRINHOS, 2015).

Desde o início, a editora buscou constituir seu catálogo com publicação de *long-sellers*, isto é, livros relevantes para certas áreas do conhecimento que mantêm uma regularidade de leitores ao longo das gerações e que tendem a transformar-se em clássicos da literatura. Para o editor Luis Rivera (LAUAND; HANANIA, 1999), a Martins Fontes conquistou sua tradição graças à sensibilidade e à experiência de Waldir Martins Fontes que se empenhou para que a editora se consolidasse no mercado editando relevantes obras do campo das ciências humanas, como literatura, psicologia, filosofia, sociologia, entre outras, e de autores consagrados como Roland Barthes, Henry Bergson, Michel Foucault, Hebert Read, Mircea Eliade.

Nos anos de 1990, a Martins Fontes inaugurou uma nova loja em São Paulo, localizada na Avenida Paulista, e “entrou no mercado com cinquenta títulos infantis já em 1993, entre eles as sete versões de *Onde está Wally?*, que venderam quinhentos mil exemplares” (HALLEWELL, 2012, p. 771). Outros títulos destacados como best-sellers foram *Olho Mágico* e *O Senhor dos Anéis*, do inglês John Ronald Reuel Tolkien.

Durante essa década, com “o crescimento do inglês como a nova língua franca do mundo moderno” (HALLEWELL, 2012, p. 780), a Livraria Martins Fontes passou também a importar publicações da Cambridge University Press, Oxford University Press e Addison-Wesley Longman. (WALDIR MARTINS FONTES, 2003).

Depois do falecimento de seu fundador, em novembro de 2000, aos 66 anos, a editora e as livrarias Martins Fontes passam por reformulações. Duas novas lojas são inauguradas em

São Paulo, uma na Alameda Jaú e outra na Praça do Patriarca, e a gestão dos negócios tornam-se responsabilidade da viúva Norma Mendonça Martins Fontes e de seus dois filhos Alexandre e Evandro Martins Fontes. Em 2006, os herdeiros optaram pela divisão do catálogo e das livrarias. A Martins Fontes desmembra-se em duas empresas e, consequentemente, dois selos são criados – 30% de cada selo passa a ser controlado por cada um dos filhos e 70% dos dois selos pertencem a sócia majoritária Norma M. Martins Fontes: o WMF Martins Fontes, de responsabilidade de Alexandre Martins Fontes que se encarregou de gerir as lojas situadas na Avenida Paulista e na Rua Dr. Vila Nova; e o selo Martins Martins Fontes, de Evandro Martins Fontes, responsável pelas livrarias do Rio de Janeiro, da Praça do Patriarca e da Alameda Jaú, em São Paulo (VIANA, 2013).

4.5.3.1. As traduções das tiras da Mafalda na Martins Fontes

Segundo o moçambicano José Carlos Venâncio, antigo editor da Global, a Martins Fontes importava e comercializava as tiras originais de Mafalda já na década de 1970, enquanto ainda era uma distribuidora. A partir da década de 1980, a Editora Martins Fontes passou a explorar o nicho das histórias em quadrinhos, publicou diversos clássicos de quadrinistas conhecidos mundialmente e, dentre eles, as tiras da personagem *Mafalda*, de Quino.

A partir de agosto de 1988, foram publicados nove volumes no formato livro de bolso (brochura, 12 cm x 18 cm) e eles continham em média 130 páginas. O primeiro volume da coleção se diferencia, pois foi publicado em cores e apresenta em seu frontispício que a coleção se trata de uma adaptação gráfica da editora francesa *J'ai Lu*. As traduções deles foram realizadas por Monica Stahel M. da Silva – apenas no primeiro volume, pois a partir dele a tradutora responsabilizou-se pela revisão das traduções –, Andre Stahel M. da Silva e Antonio de Pádua Danesi (no sexto volume).

Figura 33 – Capas dos livros de bolsa de Mafalda, publicados pela Martins Fontes, a partir de 1988.

O quadrinista Quino teve outro título publicado pela editora L&PM, *Quinoterapia*, em 1988; porém foi para a Martins Fontes que cedeu os direitos de publicações de Mafalda desde então.

Em junho de 1991 é lançada a 1ª edição do álbum *Toda Mafalda*. Ele foi publicado em preto e branco, brochura, nos tamanhos 21 cm x 28 cm, com 420 páginas. Sete tradutores participaram dessas traduções: Andréa Stahel M. da Silva, Monica Stahel, Pedro Luis do Carmo, Maria Thereza de Vasconcellos Linhares, Antonio de Pádua Danesi, Luis Carlos Borges e Luiz Lorenzo Rivera (QUINO, 1991). Curiosamente, consta no frontispício dessa publicação *Toda a Mafalda* como o título da obra original, apesar do *copyright* ser destinado a “Joaquin Salvador Lavado (Quino) 1978”, o que indica um possível erro de ortografia ou que a edição brasileira tenha partido da publicação portuguesa realizada em 1986, pela Editora Dom Quixote. Na pesquisa sobre as edições das tiras de Mafalda no *site* de Quino (2015), percebemos que o primeiro livro nesse formato foi *Toda a Mafalda*, lançada em Portugal (1986); em seguida, a editora espanhola Lumen publicou *Todo Mafalda*, em 1992; e a primeira edição do livro *Toda Mafalda* por uma editora argentina foi em 1993, pela Ediciones De La Flor. Apesar do título e de suas 420 páginas, o livro *Toda Mafalda* não contém todas as tiras de Quino.

Figura 34 – Capas das edições do livro *Toda Mafalda*, publicadas pela Martins Fontes.

Mafalda Inédita, o livro que apresenta o restante do todo que compõem as tiras de Quino, é lançado pela Martins Fontes em 1993, também em formato álbum, preto e branco, com 102 páginas traduzidas por Monica Stahel (LIVRARIA MARTINS FONTES).

Em 1999, a editora lança uma coletânea de onze volumes, com média de 45 páginas, produzidos em cores e originalmente publicados pela editora francesa Glénat “com autorização do autor, que forneceu as cópias dos filmes em quadricromia¹⁹ para a presente edição” (QUINO, 1999). Segundo consta no frontispício dos álbuns, a Editora Martins Fontes intitulou cada volume para ajudar o leitor a colecioná-las e identificá-las facilmente. Sendo assim, os respectivos títulos franceses e brasileiros foram:

Figura 35 – Capa do livro Mafalda inédita, publicado pela Martins Fontes.

¹⁹ Quadricromia é uma técnica de impressão que permite reproduzir qualquer cor ou tonalidade através de quatro cores transparentes, independentes e sobrepostas: amarelo, magenta, cyan e preto.

Mafalda (onze volumes)		
Número	Tradução francesa	Tradução brasileira
1	<i>Mafalda</i>	Mafalda no jardim-de-infância
2	<i>Encore Mafalda</i>	Mafalda aprende a ler
3	<i>Mafalda revient</i>	A volta da Mafalda
4	<i>La bande à Mafalda</i>	A turma da Mafalda
5	<i>Le monde de Mafalda</i>	O mundo da Mafalda
6	<i>Le petit frère de Mafalda</i>	O irmãozinho da Mafalda
7	<i>La famille de Mafalda</i>	A família da Mafalda
8	<i>Mafalda et ses amis</i>	Mafalda e seus amigos
9	<i>Les vacances de Mafalda</i>	As férias da Mafalda
10	<i>Mafalda s'en va</i>	O clube da Mafalda
11	<i>Le club de Mafalda</i>	Mafalda vai embora

Tabela 3 – Títulos dos livros lançados pela Martins Fontes, em 1999.

Figura 36 – Capa do livreto *Mafalda 2*, lançado pela Martins Fontes em 2002.

Em 2002, a editora lança uma coleção de dez volumes, em preto e branco, que recupera o formato livreto, editado em 1982 pela Global, porém com mais páginas, em média 120. Os livretos, traduzidos por Monica Stahel, apresentam os personagens das tiras em seu frontispício e balões de fala que indicam a origem das tiras publicadas, sendo essencialmente os jornais *El mundo*, *Cordoba*, *Noticias*, *El litoral*, *BP-Color* e o semanário *Siete Días Ilustrados*, publicadas em seguida nos jornais *Mendoza*, *El Patagónico*, *Rio Negro*, *La Arena*, *El popular* e *Ergami*.

Com a divisão da Editora Martins Fontes nos anos 2000, os direitos de publicação das tiras de Mafalda também se fragmentaram. A WMF Martins Fontes foi responsável pela publicação de alguns títulos de Quino, como *Quinoterapia*, *Deixe-me inventar*, *Sim, amor*, e do título *10 anos com Mafalda*, publicado em 2010, traduzido por Monica Stahel, em preto e branco, formato brochura (27,5 cm x 20 cm), com 192 páginas.

A Martins Fontes – Selo Martins (CATÁLOGO GERAL, 2013), por sua vez, compôs seu catálogo com alguns títulos de Quino (*Que gente má!*, *Quanta bondade!* e *Potentes*,

prepotentes e impotentes), os títulos de Mafalda mencionados anteriormente, publicados a partir de 1993; além da segunda edição do álbum *Toda Mafalda*, realizada em janeiro de 2005, e da coleção comemorativa dos 50 anos de Mafalda, intitulada *A pequena filosofia de Mafalda*. Foram publicados quatro volumes, formato brochura, com 36 páginas e traduzidos por Monica Stahel, à semelhança dos álbuns franceses *La petite philo de Mafalda*, editados pela Glénat, e dos espanhóis *La pequeña filosofía de Mafalda*, publicados pela Penguin Random House:

Mafalda (quatro volumes)			
Número	Tradução francesa	Tradução espanhola	Tradução brasileira
1	<i>La guerre et la paix</i>	<i>Guerra y paz</i>	Guerra e paz
2	<i>L'injustice</i>	<i>La injusticia</i>	Injustiça
3	<i>Ainsi va le monde!</i>	<i>¡Así va el mundo!</i>	Assim vai o mundo
4	<i>Comment va la planète?</i>	<i>¿Cómo va el planeta?</i>	Como vai o planeta?

Tabela 4 – Livros publicados pela Martins Fontes – Selo Martins, a partir de 2012.

De forma abrangente, as publicações da Editora Martins Fontes, segundo o crítico literário Ivan Prado Teixeira (WALDIR MARTINS FONTES, 2003, 40m13s), refletiam a personalidade de seu fundador, um profissional organizado, vibrante e apaixonado pelo que fazia. A editora mantinha grande preocupação quanto às seleções dos títulos, às linhas e os critérios editoriais, os projetos gráficos, às traduções e foi reconhecida no mercado editorial por essa coerência. O editor e tradutor Luiz Lorenzo Rivera afirmou ser

uma grande responsabilidade com o público editar um clássico. A tradução e a revisão têm de ser muito bem feitas. O clássico merece um tratamento que o faça chegar autêntico ao nosso tempo. [...] Um tradutor ou um revisor não deve, sob o pretexto de tornar o texto mais palatável, interpretar. Mas a minha obrigação como editor é oferecer ao público o autor tal qual ele é, para que o leitor, os estudiosos tenham a possibilidade de fazer as suas interpretações. Se o pensamento do autor está expresso em uma linguagem menos fluente (para o tradutor), será um risco muito grande interpretar o texto para transformar-lhe a expressão. Caberá aos leitores, aos estudiosos, buscar a sua compreensão, com base na tradução fiel, mesmo sendo um texto pesado. Essa é uma decisão editorial. E esse é um direito do leitor. (LAUAND; HANANIA, 1999)

Monica Stahel, principal tradutora e revisora das traduções das tiras de Mafalda da Editora Martins Fontes, compartilha da visão de Luiz Rivera sobre tradução. Para a tradutora,

o objetivo primeiro e primordial de qualquer tradução, seja ela de HQ ou qualquer outro gênero, é a fidelidade ao autor e o respeito pelo público. A

fidelidade ao autor implica você ter a humildade de se colocar em segundo plano e imbuir-se da sua função de porta-voz. O respeito ao público está muito ligado a essa postura, pois sua missão é levar **aquele** autor ao leitor que, por uma razão ou outra, não tem condições de ler o texto original (STAHEL, 2013, grifo da tradutora).

O conceito de fidelidade é posto como uma noção chave das reflexões sobre tradução no decorrer da história (HURTADO ALBIR, 2007, p. 202). Sob a perspectiva tradicional, a relação estabelecida entre o texto original e sua tradução implica na submissão desta ao original, tradução vista como literal, e na oposição à liberdade de interpretação, o que classifica uma tradução livre. Para Hurtado Albir (2007, p. 202), o termo fidelidade, de modo estrito, expressa somente a existência de um vínculo entre um texto original e sua tradução, mas não a natureza desse vínculo. Sendo assim, existem diversas maneiras de ser *fiel* em tradução e compartilhamos com a autora, sobretudo, a ideia de fidelidade ao sentido, isto é, à subjetividade presente na necessária intervenção do sujeito tradutor, à historicidade advinda das repercussões do contexto sócio-histórico e à funcionalidade observada nas implicações da tipologia textual, da língua, do meio de chegada, e da finalidade da tradução.

Ainda que os tradutores Rivera e Stahel afirmem serem fiéis, sob o viés tradicional de tradução, ao autor e ao texto original, observamos a presença da subjetividade na interpretação de suas escolhas tradutórias nos relatos de Monica Stahel sobre o processo das traduções de histórias em quadrinhos. Stahel afirma que a principal exigência por parte da editora é que o texto traduzido caiba no espaço reservado a ele, seja dentro de balão, janela, onomatopeia de fundo etc. No entanto, o problema do espaço, em sua opinião, tende a ser superestimado, pois a tradução de HQ não apresenta desafios maiores nem menores do que qualquer outra tradução. No caso da tradução das tiras de Mafalda, esse problema praticamente não existiu, pois o espanhol e o português são idiomas de sintaxes muito próximas. No caso da tradução de outras línguas, como a inglesa – na qual se sabe que as traduções para o português resultam em acréscimos de 30% nos textos – e a francesa – na qual há um decréscimo de palavras de 20% –, o problema do espaço dentro dos balões pode ser resolvido por meio da capacidade de síntese do tradutor. E nos casos em que se faz necessário excluir algumas palavras, basta o tradutor ter o bom senso de não cortar elementos fundamentais.

A tradutora acrescenta que o maior problema desse gênero é encontrar o registro adequado da linguagem. Quando se trata de jargões, dialetos, sotaques etc., muitos tradutores tendem a fazer adaptações esdrúxulas, criando situações absurdas como, por exemplo, um camponês francês falando como um caipira brasileiro caricato, desses típicos de festa junina. Para ela, o excesso de “inventividade” às vezes leva a tradução ao ridículo e há casos em que o

melhor caminho é utilizar uma linguagem convencional e deixar que o leitor, aliado à intuição dele, compreenda o texto a partir da enunciação das imagens.

Em nossa pesquisa, dentre os profissionais que realizaram as traduções de Mafalda para a Martins Fontes, encontramos somente informações biográficas sobre a principal tradutora, Monica Stahel que nos concedeu uma entrevista enviada a ela em forma de questionário por correio eletrônico. Os dados obtidos nesse questionário serão descritos a seguir. O primeiro contato com ela foi realizado por meio do *site* de relacionamento *Facebook* e, em seguida, por meio do correio eletrônico pessoal da tradutora.

4.5.3.2. Monica Stahel

Monica Stahel Monteiro da Silva nasceu em São Paulo, em 1945, e cursou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo entre os anos 1965 e 1968. Ingressou na área editorial nos anos 1970, atuando em funções ligadas à edição e produção de livros. Em 1986, lançou seu primeiro livro infantil *Tem uma história nas cartas da Marisa*, pela Editora Clube do Livro. Traduziu várias obras das línguas espanhola e francesa, principalmente, para muitas editoras. Trabalhou na Editora Martins Fontes na avaliação de traduções e na edição de textos durante doze anos, e lá aprimorou seu trabalho de tradutora, traduzindo obras de vários gêneros e áreas, como sociologia, filosofia, literatura, documentário, infantis, juvenis, HQ, entre outras.

Sua primeira experiência com tradução de histórias em quadrinhos foi na década de 1980, quando traduziu para a Editora Martins Fontes os títulos da coleção *Opera Erotica*, os álbuns das séries *Torpedo*, *Lucky Luke*, *Tuniques Bleues*, *Boule et Bill* e outros, citados anteriormente. Foi também nessa época que iniciou suas primeiras traduções dos álbuns de Mafalda. Monica Stahel relata que vários tradutores, inclusive ela, participaram da tradução de *Toda a Mafalda* e, no final do trabalho, ela fez uma revisão de todas as tiras, para garantir a maior unidade possível do texto. No caso de *10 anos com Mafalda*, publicação do selo WMF Martins Fontes, a tradução foi inteiramente refeita por ela, de maneira absolutamente independente, sem nenhuma consulta à edição anterior.

Ao relatar sua experiência como tradutora, Stahel afirma que existe muita fantasia em torno desse trabalho. O público, em geral, pensa que o tradutor lança mão de estratégias especiais, contatos extraordinários e grandes preparativos antes de iniciar um trabalho, que precisa corresponder-se com o autor ou simpatizar-se com ele etc., quando na verdade, todo o trabalho da escolha de títulos a serem traduzidos, do contato com a editora do texto original e da negociação de direitos autorais é realizado por outros profissionais. Às vezes, o tradutor pode

até participar da equipe editorial, como é caso dela, mas nada de extraordinário acontece, “não é um set de filmagem nem laboratório de teatro” (STAHEL, 2013).

Primeiramente, recrutaram-se os tradutores julgados competentes – e que aceitaram o trabalho –, viu-se a disponibilidade de cada um e houve a divisão entre eles das tiras a serem traduzidas. No final, uma só pessoa realizou a revisão, que no caso foi a própria Monica Stahel, para dar unidade ao trabalho.

O trabalho de tradução propriamente dito começa quando o profissional abre o livro e se vê diante do texto. É um trabalho solitário, de muita introspecção e, sobretudo, de muita intuição. Uma vez que a gente se imbuí da linguagem do autor e da linguagem que ele atribui a cada personagem, a tradução flui. Uma ou outra solução será discutida com o editor, mas depois de muita ruminação. [...] O tradutor precisa é conhecer muito bem a língua de partida e EXTRAORDINARIAMENTE BEM a língua de chegada. Não adianta eu entender muito bem o que está dito num original francês se não tenho recursos para expressar em português a mesma coisa, com as mesmas nuances. [...] É óbvio que o tradutor precisa cercar-se de bons dicionários, sobretudo monolíngues. Os bilíngues poderão servir de inspiração, mas serão sempre apenas coadjuvantes. Para algumas obras, e não apenas as técnicas, é necessário que se tenha acesso a dicionários especializados, a obras de referência sérias e confiáveis e que não se caia na armadilha de qualquer site da internet. (STAHEL, 2013, grifo da tradutora)

Para Monica Stahel, as curiosidades sobre as traduções são vividas muito solitariamente, em momentos costumeiros da vida. Algumas soluções para determinados problemas de tradução são encontradas quando se está debaixo do chuveiro, num sonho, na conversa com os netos, num bate-papo que se ouve no ônibus, numa matéria de jornal etc. No caso das traduções das tiras de Mafalda, as soluções foram encontradas em encontros “com muitas Susanitas, Felipes, Miguelitos, Manolitos, Liberdades e até Mafaldas... Eles estão nas ruas, nos supermercados, nas lojas, na escola dos meus netos. Provavelmente, sem eu perceber, me sopraram ao ouvido muitas soluções para problemas intrincados de tradução” (STAHEL, 2013).

Ao comentar sobre eventuais consultas a traduções anteriores, Monica Stahel afirma que, em geral, prefere não fazê-las para não se contaminar e não correr o risco do plágio, mesmo que involuntário. No caso de Mafalda, ela afirma que não gostava da tradução brasileira anterior, isto é, a tradução publicada pela Editora Global em 1982 realizada por Mouzar Benedito, pois “achava-a cheia de sotaque e artificial” (STAHEL, 2013), desse modo não a consultou em nenhum momento, mas recorreu a outras fontes de pesquisa.

Nos anos 2000, Monica Stahel compôs a lista de honra da *International Board on Books for Young People* (IBBY), organização sem fins lucrativos que promove livros infantis e

juvenis, por indicação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juventude, representante da IBBY no Brasil, pela tradução dos livros *A vida secreta das árvores*, texto de Gita Wolf e Sirish Rao e ilustrações de Bhajju Shyam, Durga Bai e Ram Singh Urveti; *A história do leão que não sabia escrever*, de Martin Blaltscheit, e *O que é uma criança?*, de Beatrice Alemagna, todos publicados pela WMF Martins Fontes.

Como autora, escreveu as obras *O leão que rugia flores* e *Um saci no meu quintal*, obras voltadas para o público infanto-juvenil, publicadas pela Editora Martins Fontes em 2002 e 2003, respectivamente. Atualmente trabalha como tradutora *freelancer* para várias editoras.

CAPÍTULO 5 – ASPECTOS GERAIS DA ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DAS TIRAS CÔMICAS DE MAFALDA

5.1. Metodologia de análise do *corpus*

Para uma análise de produto das traduções de Mafalda reunidas no *corpus* de estudo, escolhemos como ferramentas as *modalidades de tradução* propostas por Francis Henrik Aubert (1998) que reformula e propõe modificações na taxonomia de procedimentos técnicos da tradução categorizados pelos franceses Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet no livro *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, em 1958. Esses dois linguistas foram pioneiros na tentativa de categorizar e descrever, de uma perspectiva descritiva e de modo sistemático, os procedimentos utilizados por tradutores profissionais em sua prática tradutória, a fim de servir como uma referência didática. As técnicas de *empréstimo*, *decalque*, *tradução literal*, *transposição*, *modulação*, *equivalência* e *adaptação* foram organizadas em forma de uma escala que partia de um “grau zero” da tradução (o empréstimo) e atingia, no outro extremo, o procedimento considerado linguisticamente mais distante do texto-fonte (a adaptação). Esse estudo de fato contribuiu enquanto metodologia para marcar as distâncias e lacunas entre as línguas e, enquanto ciência, para fomentar o surgimento dos Estudos da Tradução como uma disciplina acadêmica.

O modelo taxonômico proposto por Vinay; Darbelnet (1958) pensa os procedimentos técnicos do ponto de vista do *processo* realizado pelo tradutor, segundo nos dizem os autores. Hurtado Albir (2007, p. 265) objeta que esses trabalhos não se referem de fato aos processos, ao menos não enquanto processos mentais, que não estavam sendo de fato observados, mas sim aos resultados obtidos, que estavam sendo observados a partir de textos, ou seja, dos produtos. O modelo proposto por Aubert (1998) também focaliza a descrição de *produtos*, “razão pela qual a designação ‘procedimentos de tradução’ foi substituída por ‘modalidades de tradução’” (AUBERT, 1998, p. 103). Entendemos essa diferença que Aubert pretende marcar com Vinay; Darbelnet da seguinte forma: já não se observam os produtos com a finalidade de distinguir e categorizar as técnicas; utilizam-se as técnicas para observar o funcionamento de diferentes produtos tradutórios, bem como medida de diferentes proximidades e distâncias tradutórias entre diferentes pares linguísticos.

De acordo com Hurtado Albir (2007, p. 264), “não existe um acordo terminológico, conceitual e nem classificatório em torno desta noção” de operações que os tradutores realizam nos microníveis da tradução, dentro dos limites linguísticos da oração. A própria autora

denomina tais operações “*técnicas de traducción*” e diz sobre elas: “um resultado que responde a uma opção do tradutor; sua validade será dada por questões diversas, derivadas do contexto, da finalidade da tradução, das expectativas dos leitores, etc.” (HURTADO ALBIR, 2007, p. 267). A nosso ver, o termo “modalidades” adotado por Aubert (1998) é adequadamente escolhido, pois considera a aplicabilidade dessas “modalidades de tradução” ao analisar estatisticamente os dados de produto, ou seja, trata-se de uma observação do texto traduzido em sua materialidade; ao passo que o termo “técnicas” utilizado por Hurtado Albir (2007), coloca o foco mais no tradutor realizando determinadas operações (um “processo”, no sentido de resgatar qual foi a *ação* do tradutor, embora não resgate o processamento mental que conduziu a aquela ação).

Assim, Aubert (1998, p. 103) propõe chegar, por meio das modalidades de tradução, a uma forma de descrição do *grau de diferenciação* entre um texto-fonte e seus textos-meta em outras línguas, focalizando a descrição de *produtos*. Essa metodologia conduz a pesquisa de forma a gerar dados quantificáveis apropriados para tratamento estatístico. Para isso, o autor se concentrou em responder à indagação “quantos % do texto original reaparecem no texto traduzido sob forma de determinada modalidade?” (AUBERT, 1998, p. 103). Em nosso caso, sob este mesmo questionamento, pretendemos identificar a ocorrência das principais modalidades presentes em cada uma das três traduções das tiras de Mafalda e, a partir desses dados, traçar o perfil de cada tradutor e relacioná-los aos contextos de produção dessas traduções.

Essa metodologia de análise nos pareceu adequada ao nosso interesse de pesquisa principalmente porque a linguagem verbal inserida na narrativa das histórias em quadrinhos é a matéria com a qual o tradutor trabalha, mesmo que para isso se paute também pelo contexto situacional das imagens em sua tradução. Além disso, a partir dessa metodologia de análise pudemos verificar algumas hipóteses iniciais, apresentadas a seguir, obtidas numa primeira observação exploratória do *corpus*, sobre as características das três editoras, seus tradutores, e pudemos observar diferenças entre as traduções eventualmente não detectadas nessas observações iniciais.

As traduções publicadas pela *Editora Arténova* aparentavam ser realizadas por mais de um tradutor, pois observamos algumas incongruências, como a alternância entre o nome da personagem *Susanita* e sua tradução para o português “*Susaninha*”, procedimento não seguido para os casos dos nomes dos personagens *Manolito* e *Miguelito*, cuja tradução dos nomes próprios permaneceram com os sufixos de diminutivo “-ito” próprios do espanhol. Havia ainda indicadores de que os tradutores não apresentavam um domínio fino da língua espanhola, pois

não mantiveram uma coerência interlinguística de registro, alternando entre registros formais e informais para a situação de diálogos informais no TF. Por vezes havia considerável aumento das palavras dentro dos balões, quando o esperado na tradução de quadrinhos costuma ser o contrário. Sendo assim, sob um aspecto linguístico, nossa hipótese era a de que as TA apresentariam um índice mais elevado de *interferências lexicais e sintáticas* e de *erros evidentes e erros encobertos*.

Quanto às traduções da *Editora Global*, por fazerem parte de um projeto de tradução que privilegia a incorporação de elementos da língua espanhola, nossa hipótese era a de que as TG teriam suas características específicas marcadas na distribuição das modalidades nos seguintes aspectos: apresentaria maior grau de literalidade (na modalidade de tradução literal) e teria mais empréstimos. Também percebemos certa falta de domínio fino do espanhol por parte do tradutor Mouzar Benedito, evidenciada no tratamento de falsos cognatos, e previmos que poderíamos observar esse aspecto em termos de ocorrências de *erros evidentes*. Havia, ainda, casos em que o tradutor abdicava da proposta da tradução em “portuñol” em favor do humor e possivelmente essas traduções apresentariam uma quantidade considerável de *adaptações* temporais e culturais, a despeito da proposta de incorporação de elementos da língua espanhola, ao lado de *interferências lexicais e sintáticas* conscientes motivadas pelo próprio projeto de tradução da editora.

A proposta de tradução da *Editora Martins Fontes* era notadamente a que operava dentro de uma proposta mais comunicativa. Os tradutores mostravam maior familiaridade com o espanhol, em termos de reconhecimento do registro na língua-fonte e trabalho sobre a língua-meta dirigido a conseguir maior naturalidade. A percepção dessas características nos fez supor uma incidência maior de *modulações* e menor de *erros encobertos*.

Anteriormente à análise, foi fundamental definir a unidade textual que serviria de base para a quantificação. Como Aubert (1998), optamos por fazer da *palavra* nossa *unidade de tradução*. O autor sustenta que a escolha da palavra como unidade não implica que a análise da tradução seja conduzida palavra por palavra, pois

cada palavra do texto original, necessita, inicialmente, ser situada no contexto do sintagma, da oração e do contexto mais amplo em que ocorre e, somente depois, ser buscada no texto traduzido, em que pode re-ocorrer, de forma explícita, como palavra isolada, como sintagma nominal ou verbal, como morfema ou como paráfrase ou, ainda de forma implícita, condensada, sugerida por uma ou mais soluções na versão oferecida pelo tradutor. (AUBERT, 1998, p. 104)

O autor também ressalta que a escolha da palavra como unidade de tradução – salvo os casos de tradução que envolve nomes próprios e o uso de apóstrofes e hifens – pode proporcionar uma unidade de contagem com pouca ou nenhuma ambiguidade de interpretação, e ao permitir que haja pouca ou nenhuma variação entre diferentes pesquisadores, a pesquisa, baseada em *corpus*, torna-se mais sistemática, favorece a comparabilidade entre diferentes estudos e permite que os procedimentos sejam adaptados às necessidades de cada trabalho específico.

As modalidades de tradução de Aubert (1998) dividem-se em dois grupos: as modalidades de tradução direta (transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal e transposição) e as de tradução indireta (explicitação/implicação, omissão, modulação, adaptação e tradução intersemiótica). As treze modalidades recategorizadas por Aubert (1998) a partir dos procedimentos técnicos de Vinay e Darbelnet são definidas como segue²⁰:

1. Omissão

Segmento suprimido do TF cuja informação não pode ser recuperada no TM na ausência desse segmento. Na tira a seguir, na qual Mafalda passa por uma chaleira, vê sua imagem nela refletida e pensa “*Dios mío,... lo que deve ser la política reflejada en esta tetera*”, consideramos haver uma omissão da locução interjetiva “*Dios mío*” na TA “Imagino o que não seria o reflexo da política neste bule!”. Embora “*Dios mío*” não tenha um valor referencial, seu valor comunicativo expressivo não é recuperável na tradução (o de uma reação valorativa fortemente negativa diante de uma experiência ou informação, neste caso, tanto diante da visão da feiura do próprio reflexo distorcido quanto do imaginar a política, já tão feia naturalmente, sendo refletida de forma análoga).

²⁰ Optamos por exemplificar as modalidades de Aubert (1998) a partir das tiras do texto-fonte de Mafalda presentes nos nossos *sub-corpora* de estudo; salvo os casos em que não houve nenhum elemento dos *sub-corpora* que se enquadrassem nas modalidades de Aubert (1998), tais como casos de tradução tabuladas como *correção e tradução intersemiótica*. Salientamos as abreviações utilizadas no decorrer do capítulo: tradução ou traduções da Editora Artanova (TA), da Editora Global (TG) e da Editora Martins Fontes (TMF).

Figura 37 - Tira 40 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade omissão.

2. Transcrição

Segmentos de texto pertencentes ao acervo de ambas as línguas envolvidas no TF e no TM (como algarismos, fórmulas algébricas e similares) ou não pertencentes a nenhuma das duas línguas, mas a uma terceira língua (como frases e aforismos latinos).

Figura 38 - Tira 21 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transcrição.

No exemplo acima, no terceiro quadro, o pai de Mafalda responde à pergunta sobre quantos países há no mundo dizendo “*No sé muy bien,... pero habrá unos 150, más o menos*”. O numeral “150” manteve-se nas traduções das três editoras e foi classificado como transcrição.

3. Empréstimo

Segmentos de texto do TF reproduzido no TM com ou sem marcadores específicos de empréstimo (como itálico, aspas ou negrito). Nomes próprios (inclusive topônimos), termos e expressões que tenham como referentes realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas têm alta probabilidade de serem traduzidos nesta modalidade. No quarto quadro da tira a seguir, podemos observar novamente a locução interjetiva “*Dios mío*” na fala de Felipe “*¡Dios mío!... ¿y si no me gusta?*”:

Figura 39 - Tira 54 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade empréstimo.

Na TG, ela foi reproduzida conforme o texto-fonte “¡Dios mío!... ¿e se eu não me gostar?” e classificada como empréstimo.

4. Decalque

Palavra ou expressão emprestada da LF que foi submetida a adaptações gráficas e/ou morfológicas para conformar-se às convenções da LF e que não se encontra registrada nos principais dicionários recentes da LM.

Na tira a seguir, Mafalda parabeniza seu pai pela data comemorativa do Dia dos Pais dizendo “¡Feliz día, che!”. A interjeição “che” é comumente usada em alguns países hispano-falantes da América do Sul²¹ para chamar alguém, pedir-lhe a atenção ou para denotar assombro ou surpresa. Para que a interjeição reproduzisse foneticamente o mesmo som fechado da vogal tônica “e” na língua espanhola, o tradutor da Editora Global optou por realizar a inserção do acento circunflexo sobre a palavra “chê” em sua tradução “¡Feliz dia dos pais, chê!”, ajustando-a ao sistema ortográfico (de normas de acentuação) da língua-fonte.

²¹ O *Diccionario de la Lengua Española*, da Real Academia Española aponta o uso de “che” como dialetal para Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai. No entanto, no imaginário coletivo, talvez sinalize especialmente o falante da Argentina, especialmente da região do *Río de la Plata*, onde se localiza a capital, Buenos Aires, que concentra dois terços da população do país. Ou seja, “che” talvez seja uma das marcas dialetais que mais fortemente localizam Mafalda como uma criança argentina, para um leitor.

Figura 40 - Tira 52 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade decalque.

"Chê" é uma palavra que aparece, por exemplo, no dicionário *Aulete* da língua portuguesa, que a aponta como de uso localizado no Rio Grande do Sul. Por que então optamos por marcar essa tradução como decalque? Entendemos que seu uso em zonas do Rio Grande do Sul se deve à posição fronteira desse Estado, que faz com que palavras do espanhol, como "*bueno*" e "*gracias*", utilizadas nos países vizinhos, sejam incorporadas ao português, por contato linguístico nessa região, mas não no restante do Brasil. Reconhecemos a dificuldade de classificação deste caso, envolvendo variação de dialeto geográfico na língua-meta, e assumimos o seguinte componente interpretativo na classificação da modalidade: o uso da palavra "chê" na TG não se deve a uma opção tradutória de marcar dialeto gaúcho ao longo de toda a tradução, mas de deixar nela marcas da língua-fonte (espanhol argentino), sendo portanto mais propriamente uma operação de decalque, nesta situação de tradução específica. Consideramos a atribuição da modalidade decalque à operação que se realiza com "*che*">"chê" nessa tira suficientemente respaldada pela explicitação do tradutor, Mouzar Benedito, da decisão de fazer a tradução em "portunhol", em combinação com a falta de evidências de uma opção geral pelo dialeto gaúcho no restante da TG²².

²² Não deixa de ser interessante se perguntar, em face deste caso, se as modalidades propostas por Aubert dariam conta de tratar da questão de tradução de dialetos, especialmente os geográficos. Como lidar com dialetos geográficos continua sendo talvez uma das questões mais problemáticas e polêmicas nos Estudos da Tradução, dada a grande dificuldade de falar em "equivalência" entre dialetos geográficos em diferentes línguas. Não nos pareceu ser uma questão que se colocava como relevante e problemática para o caso da tradução das tiras da Mafalda, mas poderia ser na tradução de obras literárias específicas, por exemplo, regionalistas. Se nossa interpretação tivesse sido que, nesta operação que Mouzar Benedito realiza com "*che*", tratava-se de traduzir dialeto argentino por dialeto gaúcho, como deveria ser a tabulação? Adaptação cultural? E quando essa marca dialetal é neutralizada na tradução, ou seja, traduzida por uma interjeição com o mesmo valor funcional, mas utilizada mais amplamente no Brasil, como acontece nas traduções propostas pelos tradutores das demais editoras? É mesmo simplesmente tradução literal? Ou é uma operação inevitavelmente dialetal, por estar envolvida uma marca de dialeto geográfico presente no texto-fonte, e portanto seria interessante ter disponível uma modalidade que sinalizasse diferentes opções para tratamento de dialeto, diferenciando traduzir marca dialetal geográfica por outra marca dialetal geográfica vs. neutralizá-la na tradução, selecionando dialeto padrão? Nisto se vê o quanto o método das modalidades pertence a abordagens linguísticas da tradução, sem incluir uma discussão mais característica das abordagens comunicativas, que se preocupam com marcas de contexto nas línguas, dando grande relevo às dimensões de dialeto e registro.

5. Tradução Literal

Tradução palavra-por-palavra. Segmentos de texto, que ao serem comparados entre a LF e a LM, cumprem com todas as seguintes condições: mesmo número de palavras, mesma ordem sintática, mesmas categorias gramaticais e contendo opções lexicais que sejam sinônimos interlinguísticos, num contexto específico.

Figura 41 - Tira 24 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade tradução literal.

No exemplo da tira acima, na qual Mafalda pede em sua oração “...y *que nunca, nunca seamos el jamón del sándwich internacional*”, todas as condições foram cumpridas na tradução “e que nunca nunca sejamos o presunto do sanduíche internacional”, da Editora Martins Fontes, para que a oração fosse classificada como uma tradução literal, de acordo com Aubert (1998).

6. Transposição

Ocorre sempre que pelo menos um dos três primeiros critérios da “tradução literal” não é cumprido e há algum rearranjo morfosintático, por exemplo, se uma palavra é desdobrada em mais de uma unidade lexical (ou vice-versa), se a ordem das palavras é alterada (inversões e deslocamentos sintáticos), se há uma alteração de classe gramatical, ou qualquer combinação dos itens anteriores. As transposições podem ser obrigatórias, dada a estrutura morfosintática da LM, ou facultativas, o que caracteriza o estilo do tradutor.

O caso a seguir se aplica como exemplo dessa modalidade de tradução, em nossas tabulações do *corpus*.

Figura 42 - Tira 49 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transposição.

No primeiro quadro da tira, a TMF apresenta como tradução a frase “mas... as cores deste mapa-múndi estão mal!”. A oração em destaque “as cores deste mapa-múndi” é classificada como transposição obrigatória, pois 1) há alteração obrigatória da classe gramatical do artigo masculino plural “los” (esp.) e do substantivo masculino plural que o acompanha, “colores” (esp.), traduzidos pelo artigo feminino plural “as” (port.) e pelo substantivo feminino plural “cores” (port.), do português; 2) há contração obrigatória da preposição “de” e do pronome demonstrativo “este” do espanhol na língua portuguesa, traduzidos por “deste”; e 3) adotamos o entendimento de que o desdobramento do substantivo “mapamundi”, é numa unidade separada por hífen entraria entre as operações morfossintáticas próprias da transposição “mapa-múndi”, inclusive por uma marcada diferença de funcionamento da composição de palavras por hifenização entre o espanhol e o português.

Um exemplo de transposição facultativa pode ser observado no segundo quadro dessa mesma tira. O verbo “tendría” (verbo “tener” conjugado na terceira pessoa do singular do tempo *condicional simple* em espanhol), numa tradução literal, seria mais propriamente um sinônimo interlinguístico de “teria”, em português, ou seja, do futuro do pretérito do modo indicativo, não por questões de significados referenciais de superfície, mas considerando uma comparação sistêmica da morfologia verbal entre as duas línguas em relação de tradução²³. Os tradutores optaram pela tradução “tinha”, sendo que é aceitável no português brasileiro a alternância entre as formas de futuro do pretérito (“teria”) e de pretérito imperfeito do indicativo (“tinha”) em contextos informais de fala e esse fator envolve tanto fatores sociais quanto linguísticos (OLIVEIRA; SILVA; PAULA, 2013, p. 258).

²³ A alternância “tendría”/“tênia” é possível em espanhol de forma bastante similar ao funcionamento de “teria”/“tinha” em português. Daí considerarmos que, tendo havido uma operação em que modo e tempo verbal mais diretamente comparáveis entre os sistemas morfológicos das duas línguas não foi o escolhido, sem que haja uma diferença contrastiva de uso (registro) entre o espanhol e o português que condicione essa escolha, houve um rearranjo morfossintático da natureza da transposição e que é facultativo.

7. Explicitação

Informações implícitas contidas no TF que se tornam explícitas no TM, por meio de aposto explicativo ou parentético, paráfrase, nota de rodapé etc. Como exemplo, podemos observar o caso do segundo quadro da seguinte tira, em que Mafalda observa seu pai ouvindo a transmissão de um jogo no rádio:

Figura 43 - Tira 05 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade explicitação.

O segundo quadro apresenta termos do campo semântico do futebol – “*area*”, “*pelota dominada*” - em conjunto com a informação situacional dada pela imagem - narração por rádio -, que evoca o conhecimento de mundo de que as pessoas na Argentina, tanto quanto no Brasil, especialmente numa época em que a televisão não era um bem de consumo amplamente acessível, acompanhavam partidas de futebol pelo rádio. Isso leva a inferir que se trata de um jogo de futebol e que esse jogo está num momento decisivo, situação que se confirma também pela expressão de aflição do pai de Mafalda. O jogador detentor da bola já se encontra na área do gol do adversário (“...*¡entra al área con pelota dominada!*”), dribla o jogador que quis marcá-lo (“*¡Sale a marcarlo un hombre! ¡Lo elude!*”) e essa jogada representa, para o time adversário, o perigo de levar um gol (“*¡Peligro!*”). Na TA, a frase foi traduzida como “Entra na área completamente livre! Um adversário o persegue! Perigo na área! Dribla o inimigo! Vai atirar!!” e o segmento “na área!” pode ser classificado como explicitação, pois acrescenta uma informação que detalha mais a oração “Perigo”, relevante para situar o ouvinte sobre o local do campo no qual se desenrola o jogo, mas que não estava ausente no TF, na ausência desse segmento. A operação apenas recupera e reitera uma informação já dada no contexto imediatamente anterior, sobre onde a jogada está acontecendo (“Entra na área”).

8. Implicação

Um segmento do TF em que se apresenta determinada informação é suprimido no TM, sem que a informação enunciada nele se perca na ausência do segmento suprimido, já que poderá ser previsivelmente recuperada pelo novo público leitor a partir de um conhecimento de mundo compartilhado no novo contexto, no qual pareceria evidente e redundante. Um exemplo de implicação pode ser observado no caso da tradução do segundo quadro da tira a seguir. Os personagens Miguelito e Mafalda estão diante de uma poça d'água na rua e Miguelito diz: “*Si fuéramos hormigas este charquito sería para nosotros como el Canal de la Mancha*”. A informação contida no complemento circunstancial “*para nosotros*” do texto-fonte foi implicada na TA “Se fôssemos formigas, essa poça seria como o Canal da Mancha!”, pois, embora tenha sido suprimida da superfície textual, pode perfeitamente ser recuperada, por sintaxe e coerência, a partir da desinência do verbo “ser” conjugado na primeira pessoa do plural “fôssemos”.

Figura 44 - Tira 29 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade implicação.

9. Modulação

Acontece quando a tradução de um segmento de texto impõe um “deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido no contexto e no co-texto específicos” (AUBERT, 1998, p. 108). Trata-se de uma operação descrita em termos de disjunções possíveis entre *significados* de cada palavra considerada separadamente e o *sentido* geral dado pelo conjunto de uma combinação de palavras. É bastante típica, portanto, da tradução de frases feitas ou expressões de natureza figurada ou metafórica, como “a vaca foi para o brejo”, em que o sentido global (deu tudo errado) não deriva diretamente da soma dos significados referenciais das palavras de superfície, nem pode ser inferido diretamente dessa somatória. Mas pode acontecer em outros casos, por exemplo, quando uma negação é traduzida pela afirmação do antônimo (deu tudo certo > nada

deu errado). A modulação, assim como a transposição, pode ser *obrigatória* ou *facultativa*. Observamos a ocorrência de cada uma delas nos casos a seguir.

Figura 45 - Tira 67 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade modulação

Na TG, no balão de fala do terceiro quadro, no qual o personagem Felipe conta uma piada “E vem outro e diz: ‘¡Mas hombre! ¿Como pode ouvir esse disco *todo riscado*?’”, o trecho “*todo riscado*” para o segmento “*no oye que está rayado*” foi considerado em nossas tabulações como um caso de *modulação facultativa*, pois o tradutor optou por um rearranjo das palavras do enunciado do texto-fonte, tornando-o mais sintético, provavelmente a fim de manter a fluidez do humor na piada que Felipe contava, mas sem alterar sentido global desse enunciado. Mas seria perfeitamente possível seguir sequencialmente as palavras do enunciado do espanhol, como, por exemplo: “... esse disco, não está percebendo/não vê que está riscado?”.

Observamos um caso de *modulação obrigatória* no quarto quadro, na tradução da expressão fixa da língua espanhola “¿Y a usted qué le importa,...”, convencionalmente usada para repreender o interlocutor quando se considera que está se intrometendo em algo que não lhe diz respeito. Em português, o enunciado “e ao senhor o que lhe importa?” talvez até tivesse seu sentido recuperável no contexto²⁴, mas convencionalmente não soaria natural, no sentido de que não é uma formulação que um falante do português usa espontaneamente com função similar; assim a expressão foi traduzida pelo enunciado “Então o cara responde: “E você, o que tem com isso... com isso... com isso... ¡Rá-rá!””, no qual o tradutor da Editora Global optou por uma expressão que se usa situacionalmente com função similar na língua portuguesa.

10. Adaptação

Segmentos de texto cuja solução tradutória “estabelece uma equivalência parcial de sentido” (Aubert, 1998, p. 108) por meio da intersecção de traços de sentido relevantes para a

²⁴ Mas tem potencial inclusive para ser de difícil interpretação para um falante do português, gerando uma não compreensão ou um mal-entendido.

situação de tradução específica, porém renunciando à equivalência perfeita. Situações em que a própria possibilidade de haver uma equivalência interlinguística é muito problemática são casos em que a adaptação é mais provável (ou alternativamente o empréstimo). Por exemplo, aqueles casos em que o referente tem forte ancoragem no local e/ou na cultura em que a língua é usada: um prato típico daquela cultura, um ser imaginário do folclore de certo país, uma instituição social peculiar daquela sociedade, são todos casos em que a própria realidade representada por certa palavra na língua não tem contrapartida na realidade em que a outra língua é utilizada. “Saci-pererê”, por exemplo, seria uma palavra que dificilmente teria correspondência em outra língua. Numa situação de tradução específica, num texto em que “Saci-pererê” apareça apenas como exemplo para representar funcionalmente um ser imaginário, folclórico, travesso, que gosta de importunar as pessoas, selecionar essas características mencionadas para propor sua tradução como “*hobgoblin*” (também ser imaginário, folclórico, travesso etc.) poderia funcionar suficientemente para a tradução daquele texto em particular, mas certamente são muitos mais os pontos de não correspondência entre os referentes (imaginários) designados pelas palavras “Saci-pererê” e “*hobgoblin*”. A operação realizada na modalidade adaptação é fortemente fundamentada em analogias culturais (Aubert chega a falar de “falsos cognatos culturais”).

No primeiro quadro da tira seguinte, Susanita oferece algo a Mafalda. Ao lermos seu balão de fala, percebemos que se trata de um “*turrón*”, um doce em forma de barra ou tablete típico da Espanha, feito com frutas secas torradas misturadas com mel e açúcar.

Figura 46 - Tira 46 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade adaptação

Em português brasileiro, o sinônimo interlinguístico do nome desse doce é “*torrone*”; porém na TG optou-se por generalizar o nome do doce para “*tablete*”, como pode ser visto na

tradução “Toma, Mafalda, meio *tablete* para mim e meio para você”. Nesse caso, “*tablete*”²⁵ foi classificado como *adaptação*.

11. Tradução intersemiótica

Acontece em casos específicos de tradução, como a juramentada, em que figuras, ilustrações, logomarcas, selos e brasões são reproduzidos no TM como material textual. Como em nossos *subcorpora* não houve nenhum caso de tradução intersemiótica, exemplificamos essa modalidade a partir do exemplo apresentado por Aubert (1998). Em traduções jurídicas, alguns elementos visuais são traduzidos em forma de elementos linguísticos, como em: “[No canto superior esquerdo, brasão da Província de Ontário.], ou [À página 4, foto e firma do titular deste passaporte, bem como carimbo e assinatura ilegível da autoridade emitente.]” (AUBERT, 1988. p. 109).

12. Erro

Segundo Aubert (1998), esta modalidade não compreende soluções tradutórias estilisticamente inadequadas ou inconsistentes²⁶, mas são considerados como *erro* “apenas os casos que transponham, injustificadamente, os limites da adaptação” (AUBERT, 2006, p. 68-69). Em nossas tabulações, classificamos como erro a tradução do pronome “*una*”, localizado no primeiro quadro da tira a seguir.

²⁵ Talvez pretenda-se remeter a um *tablete* de chocolate, aproveitando a similaridade visual que o pedaço de torrão pode ter com um *tablete* de algum outro doce no desenho. Seja como for, torrones não têm um formato em “*tabletes*”, de modo que a operação aqui vai além da mera implicitação. Entendemos que a operação tradutória realizada consiste em resgatar o aspecto mais relevante para essa tira, que é o de que Susanita oferece a Mafalda um pedaço de algum doce gostoso e desejável para ambas (e depois se arrepende), já que não é crucial para a situação e o humor da tira qual é o doce específico que está sendo oferecido.

²⁶ Mais uma vez vemos aqui a limitação que a proposta das treze modalidades tem para lidar com aspectos considerados relevantes por abordagens comunicativas da tradução: registro, dialeto e gênero textual. As “inadequações estilísticas” seriam, por exemplo, consideradas “erros encobertos” na proposta de Juliane House, que dá relevo a “dimensões situacionais” estreitamente vinculadas ao que se entende por “estilo”. Alguns dos ajustes feitos na proposta para este estudo procuram dar conta dessa limitação, especialmente para nos permitir lidar com adequação de registro e gênero nas traduções do *corpus*.

Figura 47 - Tira 18 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro

Na sintaxe da língua espanhola, o *pronombre indeterminante* “uno (a)” é usado com a função de indeterminar o sujeito da frase, que pode incluir-se nessa indeterminação ou não. Na TA “Agente vai comprar qualquer coisa e é uma tragédia! Não há dinheiro que chegue!”, o pronome foi traduzido por “agente”, um substantivo, ao invés da partícula “a gente”, que cumpre a função de sujeito indeterminado na linguagem coloquial do português brasileiro. Trata-se de um erro de ortografia na língua-meta, ou seja, uma confusão relativa à forma de escrever “a gente” e “agente”.

13. Correção

Melhorias feitas pelo tradutor, em relação ao TF, na forma de retificações de erros factuais, linguísticos, inadequações e gafes cometidos pelo autor. Como em nossos *subcorpora* não houve nenhum caso de tradução intersemiótica, exemplificaremos essa modalidade a partir de Aubert (1998, p. 109). Na seguinte frase “*The current US deficit amounts to several **hundred million** dollars*”, a quantia “hundred million” (cem milhões) foi traduzida na frase “O déficit atual dos EUA monta a *centenas de bilhões* de dólares”, como “bilhões”.

14. Acréscimo

Inserções realizadas pelo tradutor no TM sem qualquer motivação, seja de ordem explícita ou implícita, contida no TF. Esta modalidade pode ocorrer na forma de comentários (velados ou não) do tradutor, notas do tradutor e paráfrase explicativa.

Figura 48 - Tira 10 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade acréscimo

Para o primeiro quadro da tira acima, a TA propõe “Já me vejo dirigindo uma cadeia de *supermercados gigantes*! Você já me imaginou como um executivo completo, Miguelito?”. Com relação ao adjetivo “gigantescos”, entendemos que vai além da operação de explicitação, já que não é necessariamente inferível da rede de supermercados que Manolito imagina que cada um deles seja gigantesco ou não, mas apenas a extensão do negócio, que só está dada pela ideia de “rede” (cadeia) de supermercados (estabelecimentos que já se imaginam como sendo consideravelmente grandes mesmo quando não são “gigantescos”). Entendemos, assim, que se trata de uma ênfase hiperbólica da tradução, não derivável diretamente do TF, por isso foi tabulada como acréscimo.

5.2. Modificações da ferramenta

Nosso estudo considerou todas as modalidades propostas por Aubert (1998), com alguns acréscimos e modificações, que tiveram em vista atender às características que foram se mostrando relevantes para diferenciar nossos três *subcorpora* de traduções, e que derivaram basicamente de dois fatores: serem histórias em quadrinhos e serem traduções no par linguístico português-espanhol. Assim, obtivemos uma ferramenta que poderia ser mais sensível à diversidade dos projetos de tradução, no que se refere aos métodos de tradução²⁷ escolhidos pelos tradutores, que apontavam ora para uma tradução fluente, ora para uma tradução que deixasse entrever o original em espanhol.

À medida que fomos apresentando as definições das treze modalidades na proposta de Aubert, fomos apontando aspectos em que elas parecem não estar pensadas para lidar com

²⁷ Hurtado Albir (2007, p. 249, tradução nossa) entende como “método de tradução” o “desenvolvimento de um processo de tradução determinado, regulado por certos princípios, em função do objetivo do tradutor; o método tem, consequentemente, um caráter supraindividual e consciente (ainda que, às vezes, possa ser inconsciente) e corresponde a uma opção global que percorre todo o texto”.

dimensões das traduções mais focalizadas por abordagens comunicativo-funcionais dos Estudos da Tradução. Mais especificamente, não pareciam ser suficientes para fazer diferenciações entre registros, dialetos, opções de tradução mais ou menos adequadas ao gênero textual específico. Como algumas das “dimensões situacionais” propostas para observação de traduções por Juliane House (2001) nos pareciam de especial utilidade para diferenciar as três traduções que estávamos examinando, procuramos incorporá-las por meio de algumas reconfigurações nas modalidades utilizadas no estudo.

Com base na linguística sistêmico-funcional de Halliday (1989), House (2001, p. 247) considera que a análise e a comparação entre um texto-fonte e suas traduções deva ser estabelecida em três níveis diferentes: linguagem/texto (*Language/Text*), registro – meio, modo e relação (*Register – Field, Mode and Tenor*) e gênero (*Genre*). Além disso, a autora pontua a equivalência como um conceito constitutivo da tradução e um critério fundamental em sua proposta para a avaliação de qualidade de traduções. Ainda que nosso estudo não tenha objetivado especificamente a avaliação comparativa de qualidade dos três subcorpora de tradução conforme o modelo proposto por House (1997, 2001), mas a descrição da porcentagem do texto-fonte que emerge nas traduções sob a forma de determinadas modalidades de tradução, a apropriação desses conceitos presentes em House (2001) contribuiu para a pesquisa preenchendo algumas lacunas que observamos ao fundamentar nossa metodologia numa perspectiva estritamente de base linguística.

House (2001) vê a tradução como “a recontextualização de um texto na L1 por um texto semântica e pragmaticamente equivalente na L2²⁸” e atribuir à tradução a condição de equivalência com o texto-fonte significa estabelecer uma *função* (*function*) equivalente, na qual a função é definida pragmaticamente conforme o uso do texto num “contexto de situação” particular, isto é, por meio de “uma sistemática relação entre o ambiente social de um lado e a função organizacional da linguagem de outro” (HOUSE, 2001, p. 248). A relação entre a função do texto e seu contexto se faz por meio do *registro* (*Register*), uma “categoria contextual que correlaciona agrupamentos de características linguísticas com características situacionais recorrentes”²⁹ (HOUSE, 1997, p. 105).

Para determinar o registro de um texto, três subcategorias devem ser observadas:

²⁸ “translation is viewed as the recontextualization of a text in L1 by a semantically and pragmatically equivalent text in L2” (HOUSE, 2001, p. 247).

²⁹ “contextual category correlating grouping of linguistic features with recurrent situational features” (HOUSE, 1997, p. 105).

- O *campo* (*Field*), que diz respeito à atividade social, assunto ou tema do texto, seu conteúdo principal, e inclui diferenciações de graus de generalidade e especificidade presente nos itens lexicais (especializada, geral e popular).
- A *relação* (*Tenor*), que se refere à natureza dos participantes (o remetente e os destinatários), à relação estabelecida entre eles em termos de poder e distância social e ao grau de carga emocional do produtor do texto, isto é, a sua proveniência temporal, geográfica e social, bem como sua postura intelectual, emocional ou afetiva (o seu “ponto de vista pessoal”), tendo em vista o conteúdo a que ela está retratando. Além disso, essa subcategoria contempla a “atitude social”, ou seja, diferentes estilos (formais, consultivos e informais).
- E o *modo* (*Mode*), que se refere tanto ao canal (*channel*) ou *meio* (*medium*) – falado ou escrito – quanto ao grau de *participação* permitida pelo escritor ao leitor, que pode ser “simples”, por exemplo um monólogo sem participação do destinatário incorporada no texto, ou “complexa”, com vários mecanismos linguísticos que envolvem no texto os destinatários aos quais está dirigido.

Com base nas subcategorias propostas por House (2001), que se associam de modo complementar na construção da categoria registro, identificamos em nosso *corpus* de pesquisa que o *campo*, no que se refere às temáticas mais recorrentes nas tiras de Mafalda, reflete claramente a conjuntura histórico-política vivenciada na Argentina e no mundo e o *status quo* da sociedade na época, principalmente da população argentina entre as décadas de 1960 e 1970. Devido à dinamicidade características dos veículos nos quais as tiras foram publicadas (jornais e revistas argentinos), Quino “tratou de refletir as inquietudes da época. As referências à China, à África, à América Latina e à condição feminina, que são feitas nas tiras, têm a ver com que, naquele momento, acreditava-se fortemente que o Terceiro Mundo e a mulher conseguiriam rever sua situação de submissão.”³⁰ (WALGER, 1988, p. 11, tradução nossa). Desse modo, a relação estabelecida entre o autor, os veículos de publicação e os leitores para os quais as tiras eram escritas, pertencentes à classe média argentina, dimensionou o *registro* predominantemente informal, porém não menos culto, sinalizando para uma orientação política mais social e ideológica.

As descrições do registro (*campo*, *relação*, *modo*), segundo House (2001, p. 248), são úteis para acessar a relação entre o texto e o contexto num processo de análise e avaliação,

³⁰ “Quino trató de reflejar las inquietudes de la época. Las referencias que se hacen en las tiras a China, Africa, America Latina y la condición femenina tienen que ver con que, por entonces, se creía firmemente en que el Tercer Mundo y la mujer lograrían su situación de sumergidos.” (WALGER, 1988, p. 11).

porém elas se limitam a capturar características individuais na superfície linguística. Assim, a fim de caracterizar estruturas textuais mais “profundas”, dirigindo o olhar à função individual do texto, a autora incorpora o conceito de *gênero* (*Genre*) no esquema de análise, “uma categoria estabelecida socialmente e caracterizada em termos e circunstância de uso, fonte e propósito comunicativo ou quaisquer combinações desses elementos”³¹ (HOUSE, 1997, p. 107, tradução nossa).

O gênero, portanto, permite correlacionar qualquer exemplar textual único à categoria de textos com os quais ele compartilha um objetivo comum. [...] Enquanto o registro capta a conexão entre textos e seus “microcontextos”, o gênero conecta textos aos “macrocontextos” da comunidade linguística e cultural na qual os textos estão inseridos.³² (HOUSE, 2001, p. 248, tradução nossa)

A definição de gênero e a delimitação de nossa pesquisa ao estudo do gênero “tiras cômicas” já havia sido considerada anteriormente (capítulo 3), por se tratar de um aspecto essencial e inerente aos estudos do hipergênero histórias em quadrinhos, dada a abrangência de gêneros existentes nele. A tira cômica é um gênero que é dotado de características particulares, tais como o seu formato “tão presente na composição da tira que foi incorporado no nome do gênero” (RAMOS, 2010a, p. 24) e a sua temática associada ao humor; e ainda compartilha convenções gerais com outros gêneros das histórias em quadrinhos, o que confere a eles uma linguagem própria: “O espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma cena única. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto” (RAMOS, 2010a, p. 18)

As modificações descritas a seguir procuraram tornar o método das modalidades de tradução (AUBERT, 1998) mais adequado à necessidade de identificar o registro num gênero para o qual se tem a expectativa de um método de tradução comunicativo – em que a tradução não pareça ser tradução, mas soe natural na língua-meta – e em que a representação escrita da oralidade cumpra importante papel. Esses pontos foram percebidos como fatores de diferenciação relevantes entre as três traduções, numa primeira observação exploratória do *corpus*.

³¹ “Genre is a socially established category characterized in terms of occurrence of use, source and communicative purpose or any combination of these.” (HOUSE, 1997, p. 107).

³² “Genre thus enables one to refer any single textual exemplar to the class of texts with which it shares a common purpose. [...] While register captures the connection between texts and their “microcontext,” Genre connects texts with the “macrocontext” of the linguistic and cultural community in which texts are embedded.” (HOUSE, 2001, p. 248).

Observamos, portanto, a necessidade de realizar modificações nas próprias modalidades de tradução propostas por Aubert (1998). Algumas delas já haviam sido propostas, em sua maioria, por Heloísa Cintrão para três estudos sob sua orientação, que se valeram de *corpora* de tradução entre o espanhol e o português e foram realizados por Oliveira (2008), Urrutia (2008) e Santos (2008). Indicaremos quais as alterações que não haviam sido já propostas naqueles estudos, quando for o caso. As que já haviam sido propostas neles serão descritas a partir de Oliveira (2008).

A modalidade *tradução literal*, ou palavra-por-palavra (AUBERT, 1998), foi desmembrada em *literal próxima* e *literal distante*. A primeira abrange os casos em que existe proximidade gráfica³³ (na forma escrita) entre os sinônimos interlinguísticos, isto é, quando a palavra em espanhol pode ser facilmente reconhecida por aqueles que não têm conhecimento da LF como, por exemplo, no caso da tradução do artigo feminino singular “*la*” (espanhol) e “*a*” (português) ou do substantivo “*ejecutivo*” (esp.) e “*executivo*” (port.). Na modalidade *literal distante* consideramos os casos em que os sinônimos interlinguísticos não são transparentes entre a LF e a LM, ou seja, os equivalentes tradutórios mais frequentes em nossa variedade da língua portuguesa, ou não têm similitude gráfica com seus correspondentes na língua espanhola e, portanto, não seriam facilmente identificados por sujeitos não familiarizados com o espanhol, ou suscitariam, para esses sujeitos, mais provavelmente outra associação interlinguística com a qual mantêm maior similitude gráfica, como, respectivamente, no caso da tradução do substantivo “*albañil*” (esp.) e “*pedreiro*” (port.) e do artigo masculino singular “*el*” (esp.) e “*o*” (port.), sendo que, neste último caso, a associação interlinguística mais provável por proximidade gráfica é a do artigo masculino singular “*o*” (port.) com o artigo neutro do espanhol “*lo*”, inclusive por analogia com os pares interlinguísticos “*a*”, “*as*”, “*os*” (port.) e “*la*”, “*las*”, “*los*” (esp.), no paradigma dos artigos definidos.

A modalidade *transposição* já havia sido dividida em *transposição obrigatória* e *facultativa* por Aubert (1998), entretanto essa distinção não foi operacionalizada para tabulação e contagem final dos dados nos estudos descritos por Aubert (1998). Consideramos vantajoso fazer essa distinção nas tabulações para nosso estudo, já que as transposições facultativas, nas palavras de Aubert, podem caracterizar o estilo do tradutor, ao passo que as obrigatórias marcam mais fortemente as distâncias morfossintáticas entre o par linguístico traduzido. As transposições são *obrigatórias* quando o tradutor não tem a opção de realizar uma tradução literal sem cometer erros gramaticais, como no seguinte exemplo.

³³ Por se tratar de uma tradução escrita, privilegiamos a similitude ou diferença gráfica, e não a fonética.

Figura 49 - Tira 11 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transposição obrigatória

No segundo quadro da Tira 11, a mãe de Mafalda lhe pergunta o que está fazendo e a menina responde “*Nada, mamá, estoy mirando a la humanidad*” (esp.). Segundo o *Diccionario panhispánico de dudas* (RAE, 2005), na sintaxe do verbo “*mirar*” (sinônimo interlinguístico de “olhar”, em português), em construções transitivas, o complemento direto de pessoa é precedido da preposição “*a*”³⁴, embora não se use a preposição quando o complemento direto não é uma pessoa, mas uma coisa. Em português, a sentença traduzida pela Editora Global foi “Nada, mamá, estou olhando a humanidade”, na qual o verbo “olhar” é transitivo e portanto não é seguido da preposição “a”, já que a sintaxe dos verbos transitivos no português não funciona com os “complementos diretos com preposição” quando tais complementos têm o traço semântico + pessoa (e + determinado), como acontece obrigatoriamente na sintaxe do espanhol. A tradução da preposição “a” mais o artigo definido feminino “la” (esp.) apenas pelo artigo definido “a” (port.) foi realizada conforme a sintaxe do português demandaria: suprimindo a preposição “a”. Como duas unidades lexicais do espanhol foram traduzidas por apenas uma unidade em português, classificamos essa tradução como transposição obrigatória.

Já, as transposições *facultativas* estão relacionadas às questões de estilo do tradutor, casos em que ele poderia optar por uma tradução literal, mas opta por estruturas morfossintáticas mais distantes, sem recair em erro gramatical, como no exemplo da tira a seguir.

³⁴ Trata-se do “complemento direto com preposição” do espanhol, que funciona da mesma forma para toda uma série de verbos transitivos que admitem tanto complemento de pessoa como de coisa.

Figura 50 - Tira 22 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade transcrição facultativa

Tanto a língua espanhola quanto a portuguesa apresentam apresentariam certa flexibilidade no posicionamento dos componentes da oração do quarto quadro da Tira 22, “*En viaje de negocios **parte un importante ejecutivo***” – sujeito: *un importante ejecutivo* (SN), *parte* (V), *en viaje de negocios* (complemento circunstancial). Embora o espanhol tenha características diferentes do português quando à colocação do sujeito após o verbo e embora neste enunciado tenhamos uma ordem sintática que focaliza “*en viaje de negocios*”, não há obrigatoriedade de modificação de ordem sintática dos termos da oração em português, de modo que seria possível a tradução “em viagem de negócios parte um importante executivo”. No entanto, o tradutor opta por inverter o período marcando seu estilo, e a oração inicia com o sintagma verbal.

La permutabilidad de sujeto y verbo refleja una relación de codificación no arbitraria, ofrece un recurso estratégico que explota la relación icónica entre la alternancia lineal y el funcionamiento cognoscitivo. La configuración lineal corresponde, pues, a un esquema mental en el que cada orden es un hecho estructural que revela una función semiótica distinta. (DELBECQUE, 2005, p. 65)

A tradução da editora Martins Fontes “*Importante executivo parte em viagem de negócios*” realizou o deslocamento da estrutura sintática em relação ao texto-fonte (SN mais SV), enquadrando-se na classificação de transposição facultativa. Essa separação entre transposição facultativa e obrigatória é útil particularmente neste estudo, por seu interesse contrastivo. A quantidade de ocorrências da modalidade “transposição facultativa” permitiu que observássemos padrões diferentes entre os diferentes tradutores

Como as transposições – obrigatória e facultativa –, as *modulações* também foram assim divididas por Aubert (1998). Como dissemos anteriormente, a *modulação* compreende casos em que há um “deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido no contexto e no co-texto específicos” (AUBERT, 1998, p.

108). Por meio desta modalidade, pudemos observar como os tradutores optaram pela idiomatidade na LM, em casos como o apresentado a seguir.

Figura 51 - Tira 13 - Texto Fonte (TF) - Exemplo das modalidades modulação obrigatória e facultativa

No segundo quadro da Tira 13, Mafalda diz “*No te amargués, bicho, la humanidad también se las ve en figurillas para salir adelante y ser libre*” e usa a expressão idiomática “*vérselas en figurillas*” para consolar o inseto de que a humanidade também passa, como ele, por situações de apuro e aperto e não consegue sair delas facilmente. No dicionário *Clarín*, o verbete “*figurilla*” apresenta como primeiro significado o de estátua pequena de bronze, barro ou outro material e, em seguida menciona o uso da expressão “*vérselas en figurillas*”. O que caracteriza essa expressão como idiomática é o fato de o significado dela não ser *transparente*, isto é, “o significado da expressão toda não corresponde à somatória do significado de cada um de seus elementos” (TAGNIN, 2005, p. 16). Traduzi-la palavra por palavra “se as vê em estatuetas” resultaria numa expressão sem sentido para os usuários da língua portuguesa.

A fim de conseguir o mesmo sentido da expressão, a tradução da editora Global alterou as palavras de superfície e considerou o sentido da expressão em seu conjunto, traduzindo-a por outra de valor semelhante no português “A humanidade também *se vê em palpos de aranha*”, que significa estar em uma situação difícil ou perigosa, ou ainda muito confusa, tumultuada, segundo o dicionário *Aulete digital*. Diante da obrigatoriedade de alterar os significados de superfície para que o enunciado faça sentido em português, a tradução dessa expressão foi classificada como modulação obrigatória.

Na *modulação facultativa* foram tabulados os casos em que há uma intervenção opcional do tradutor nos significados de superfície dos enunciados. Um exemplo dessa modalidade pode ser observado na oração da Tira 13, mencionada acima, “*No te amargués, bicho*” (esp.) traduzida pela editora Artanova como “*Deixa pra lá, bichinho*” (port.), em lugar de “*Não se amargure*”, que é possível com o mesmo sentido na língua portuguesa, mas

contudo tem um tom menos informal e corrente na língua falada. A opção tradutória da Artenova manteve a convencionalidade da expressão do texto-fonte na língua-meta.

Desmembramos a modalidade *adaptação* em *estilística* e *cultural*, uma distinção não efetuada nas modalidades propostas por Aubert (1998), mas já proposta nos referidos estudos orientados por Heloísa Cintrão. A *adaptação estilística* ocorre quando o tradutor tem a preocupação de reconfigurar no TM elementos de estilo presentes no TF, como recuperar uma rima na tradução de versos rimados, devido, por exemplo, à importância daquele elemento de estilo do ponto de vista do público leitor e/ou da organização característica daquele gênero textual (ter rimas, ter métrica regular, em gêneros poéticos, por exemplo), colocando, assim, a finalidade da tradução acima da precisão de correspondência com os aos significados denotativos do texto. Em nosso *corpus*, não tivemos casos de adaptação estilística.

A *adaptação cultural* é fundamentalmente a considerada na definição de adaptação por Aubert, e pode ser vista como resultado da preocupação do tradutor em substituir um elemento exclusivo da cultura-fonte por um elemento da cultura-meta, valendo-se de uma interseção parcial de sentido ou função suficiente para o caso de tradução específico, renunciando a uma equivalência de referente, para conseguir assim maior adequação ao conhecimento de mundo de determinado público ou para direcionar a tradução para uma finalidade específica. É o que entendemos motivar a tradução das três editoras do sobrenome Pérez, extremamente comum nos países de cultura espanhola, por Silva, sobrenome igualmente dos mais comuns no Brasil, no exemplo seguinte:

Figura 52 - Tira 16 - Texto Fonte (TF) - Exemplo das modalidades adaptação cultural

Incluímos a modalidade *interferência*, por meio da qual buscamos reconhecer traduções que recorrem a palavras ou estruturas pouco usuais (de muito baixa frequência), quando isso não corresponde à escolha do texto-fonte, e que foram provavelmente escolhidas pelos tradutores por manterem uma proximidade de superfície com a grafia da palavra ou a estruturas sintática do texto da LF. Ela se desmembra em duas: *interferência lexical* e *interferência*

sintática. Consideramos haver *interferência lexical* quando a operação é realizada com relação a uma palavra de conteúdo lexical (não gramatical, como as preposições) e foi uma escolha provavelmente motivada por essa semelhança gráfica entre as palavras do TF e do TM, como no exemplo seguinte:

Figura 53 - Tira 10 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade interferência lexical

No primeiro quadro da Tira 10, Manolito diz a Miguelito “*¡Ya me veo al frente de mi cadena de supermercados!*”. Nas traduções da Artenova e da Global, o substantivo feminino “*cadena*” (esp.) foi traduzido pelo substantivo “*cadeia de supermercados*” (port.), quando, na verdade, seu sinônimo interlinguístico mais usual e de mais alta frequência é “*rede de supermercados*” (port.), opção de tradução da Martins Fontes.

Tabulamos um evento como *interferência morfossintática* quando a tradução segue uma estrutura gramatical usual na LF, mas incomum na LM.

Figura 54 - Tira 48 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade interferência morfossintática

Observamos em exemplo dessa modalidade na tradução da expressão “*que nada tienen que ver con*” (esp.), no terceiro quadro da tira acima. A opção tradutória dos tradutores da Artenova foi “que nada têm a ver com” e da editora Global foi “que nada têm que ver com”, quando a estrutura mais frequente em português é a estrutura “que não têm nada a ver com”, opção de tradução da Martins Fontes.

Com base na inclusão das modalidades de interferência lexical e sintática, pudemos, como fez Oliveira (2008), observar se as ocorrências da interferência morfossintática (em estruturas e em palavras gramaticais) foram mais frequentes no par linguístico português <> espanhol do que a interferência lexical (em palavras de conteúdo) também em nosso *corpus*, assim como verificar nossa intuição inicial de que as interferências lexicais seriam mais recorrentes nas traduções das editoras Art Nova e da Global do que na da Martins Fontes, sugerindo uma proficiência menos fina em espanhol (percepção contrastiva menos precisa de correspondências de registro e de colocações próprias das línguas, por exemplo) por parte dos tradutores na LF naqueles dois primeiros casos.

Aubert considera *erro* “somente os casos evidentes de ‘gato por lebre’” (AUBERT, 1998, p.109) ou que “transponham injustificadamente os limites da adaptação” (AUBERT, 2006). Para o autor, essa modalidade não contempla opções tradutórias “percebidas como ‘inadequadas’, estilisticamente inconsistentes, etc., visto que, em tais casos, torna-se inevitável um viés subjetivo, que poderia redundar em fortes distorções” (AUBERT, 1998, p.109).

De fato, a noção de *erro* é dotada de considerável complexidade nos Estudos de Tradução e, para que as análises não incorram em descrições meramente subjetivas, faz-se necessário precisar suas acepções. Em nosso cotejo inicial das três traduções, observamos que seria bastante útil ampliar a abrangência dessa modalidade, pois a definição de Aubert (1998, 2006) não se mostrou suficiente para precaver as análises de “fortes distorções” (AUBERT, 1998, p. 109).

Segundo Hurtado Albir (2007, p. 290), a noção de erro está intimamente relacionada à noção de problemas de tradução. A nosso ver, essa relação se estabelece quando os problemas de tradução não são identificados e solucionados e as escolhas tradutórias podem facultar o erro. Nessa pesquisa, buscamos uma definição de erro mais detalhada e ampla que contemplasse aspectos que julgamos importantes para a tradução das tiras de Mafalda, observados, como dito anteriormente, numa análise exploratória do *corpus*: os erros de língua resultantes do uso agramatical da língua-meta (o português), tais como erros de ortografia e de sintaxe, diferenciáveis dos erros de tradução, como de lexemas idiomáticos, de equivalentes linguísticos menos usuais na língua-meta do que na língua-fonte e principalmente, de registro, que envolvem as dimensões de uso da língua. Assim, adotamos a definição mais ampla de House (2001) para erro e, de acordo com a proposta dessa autora, desmembramos a modalidade de erro em duas: *erro evidente (overt)* e *erro encoberto (covert)*.

De acordo com a proposta de House (2001), há ocorrência de *erro encoberto (covert erroneous error)* quando há falta de equivalência funcional entre as dimensões do TF e do TM,

que dependem de três fatores: “1) que as normas socioculturais do texto-fonte e as expectativas relacionadas com essas normas sejam comparáveis com as do meio de chegada; 2) que possam superar as diferenças entre as duas línguas; e 3) que a tradução não tenha nenhuma função embutida” (HOUSE, 1997 apud HURTADO ALBIR, 2007, p. 297, tradução nossa). Identificamos a modalidade *erro encoberto* na tradução da editora Global do terceiro quadro da tira a seguir:

Figura 55 - Tira 14 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro encoberto

Mafalda mostra a Susanita um inseto que está do lado de dentro do cômodo de janela fechada e debate-se contra ela tentado sair. Susanita apresenta como solução para o problema matar o inseto e diz: “¿y si **lo** matamos?” (esp.). O tradutor da Global apresenta como tradução da frase “¿e se **o** matamos?” (port.) incorrendo em uma falha de correspondência de registro que se deve aos diferentes valores entre o uso do pronome átono de complemento direto (no caso, “**lo**”) em espanhol e o uso desses pronomes (no caso, “**o**”) em português, amplamente descrito por González (1994) e sintetizado com segue por Fanjul (2015, p. 40):

Enquanto no E [espanhol] os pronomes átonos com função de objeto direto (*me, te, lo/la/-s, nos, os*) ocorrem em qualquer registro de língua, **desde os mais formais até os mais informais ou mais vulgares**, e na fala de **todos** os setores sociais, **qualquer que seja seu grau de escolaridade**, no PB [português brasileiro], alguns dos equivalentes desses pronomes, sobretudo os de 3ª pessoa (*o, a, os, as* e seus alomorfes), ocorrem apenas em enunciados com fortes requisitos de formalidade, predominantemente escritos, e o “acerto” no seu uso parece requerer, mesmo para brasileiros escolarizados, um tipo de especulação reflexiva mais própria do emprego de estruturas de uma língua não materna. (FANJUL, 2015, p. 40, grifos do autor)

O *erro evidente* (*overt erroneous error*), por sua vez, ocorre tipicamente quando há casos de falta de correspondência do significado denotativo referencial entre o TF e o TM, que corresponde ao que Aubert usa para definir a modalidade de erro, assim como problemas no domínio das normas gramaticais da língua-meta. Como exemplo, retomamos a tradução do

primeiro quadro da Tira 18, usado para exemplificar a modalidade erro segundo Aubert (1998), na qual houve um erro no nível ortográfico do pronome *indeterminante* “*una*” do espanhol, traduzido pela Artanova pelo substantivo “agente”.

Outro exemplo de erro evidente, neste caso um erro de tradução e não no uso das normas da LM, ocorre no terceiro quadro da tira seguinte:

Figura 56 - Tira 02 - Texto Fonte (TF) - Exemplo da modalidade erro evidente

A tradução da Artanova da frase “*sacar a pasear un poco el instinto*” (esp.) foi “dar uma voltinha no velho instinto”. No sintagma nominal do TF o substantivo “instinto” exerce a função de sujeito (o que se leva para passear), já na tradução ele converte-se em complemento de lugar do sintagma verbal, não realizando, assim, a mesma função que cumpre no TF. No TF, Mafalda dá a entender a Felipe que está “levando o instinto (materno) para passear” (ao brincar de levar a boneca para passear), sentido que não se recupera em “dar uma volta no instinto”, em que “o velho instinto” é sintaticamente o lugar pelo qual Mafalda “da uma volta”, de modo que o elo entre a ação vista nos quadrinhos (levar a boneca para passear) e a interpretação psicológica que Mafalda dá a essa ação não se realiza.

As modalidades de tradução utilizadas nas tabulações em nossas análises dos *corpora* podem ser visualizadas integralmente a seguir:

MODALIDADES DE TRADUÇÃO	DESCRIÇÃO DAS MODALIDADES
Omissão	Segmento suprimido do TF cuja informação não pode ser recuperada no TM.
Transcrição	Segmento de texto pertencente ao acervo de ambas as línguas envolvidas no TF e no TM ou não pertencentes a nenhuma das duas línguas, mas, sim, a uma terceira língua.
Empréstimo	Segmento de texto do TF reproduzido no TM com ou sem marcadores específicos de empréstimo (como aspas, itálico ou negrito). São objetos privilegiados de empréstimo:

	nomes próprios (inclusive topônimos), termos e expressões que tenham como referentes realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas.
Decalque	Palavra ou expressão emprestada da LF que foi submetida a adaptações gráficas e/ou morfológicas para conformar-se às convenções da LF, e que não se encontra registrada nos principais dicionários recentes da LF.
Tradução literal próxima	Segmentos de texto que, ao comparar o TF e o TM, cumprem com todas as seguintes condições: mesmo número de palavras, mesma ordem sintática, mesma categorias gramaticais e contendo opções lexicais que sejam sinônimos interlinguísticos, num contexto específico. A tradução literal próxima se distingue da distante em que, nela, a palavra do TF, em comparação com a utilizada como correspondente no TM, são graficamente muito similares e facilmente identificáveis por falantes do português sem nenhuma familiaridade com o espanhol.
Tradução literal Distante	Define-se da mesma forma que a literal próxima, exceto pela peculiaridade de que, nesta modalidade, as palavras do TF e do TM, não apresentam similitude gráfica suficiente para que falantes do português sem familiaridade com o espanhol as identifique facilmente como sinônimos interlinguísticos com base em similitude ortográfica.
Transposição Facultativa	Segmentos de texto que não cumprem os três primeiros critérios de tradução literal, ou seja, em que o TM tem algum rearranjo morfossintático com relação ao TF. Esse rearranjo morfossintático deve ser obrigatório, ou seja, o tradutor não tem a opção de realizar uma tradução literal sem incorrer em erros gramaticais ou descompasso de registro (neste último caso, incorrendo em erro encoberto).
Transposição obrigatória	Segmentos de texto que não cumprem os três primeiros critérios da tradução literal, ou seja, em que o TM tem algum rearranjo morfossintático com relação ao TF. Esse rearranjo deve ser facultativo, ou seja, o tradutor poderia não efetuar-lo sem incorrer em erro gramatical nem em descompasso de registro (erro encoberto).
Implicação	Segmento do TF em que se apresenta determinada informação é suprimido no TM, sem que a informação enunciada nele se perca, já que poderá ser recuperada pelo novo público leitor a partir de um conhecimento de mundo compartilhado no novo contexto, no qual pareceria evidente e redundante.

Explicitação	Informações implícitas contidas no TF que se tornam explícitas no TM, por meio de aposto explicativo ou parentético, paráfrase, nota de rodapé.
Modulação facultativa e Modulação Obrigatória	Segmento de texto que impõe um “deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido no contexto e no co-texto específicos” (AUBERT, 1998: 108). A modulação, assim como a transposição, pode ser <i>obrigatória</i> ou <i>facultativa</i> . Na obrigatória, o tradutor não teria como traduzir os significados de superfície nas modalidades de tradução literal ou transposição sem produzir um erro de tradução (falso-sentido) ou um segmento não interpretável na LM (sem sentido). Na <i>modulação facultativa</i> , haveria a possibilidade de traduzir os significados de superfície nas modalidades de tradução literal ou transposição sem produzir um erro de tradução (falso-sentido) ou um segmento não interpretável na LM (sem sentido).
Adaptação Estilística	Segmento em que, na tradução, opta-se por recompor traços de estilo do TF (rima, métrica regular, por exemplo), colocando esse nível de retextualização hierarquicamente acima da precisão semântica com relação aos significados denotativo-referenciais do segmento.
Adaptação Cultural	Segmento em que, na tradução, substitui-se um referente próprio da cultura-fonte por outro referente da cultura-meta, que tangencia o primeiro apenas em alguns de seus componentes de sentido ou funcionalmente, renunciando à equivalência referencial precisa, ou porque esta não existe, ou em prol da adequação ao conhecimento de mundo de determinado público ou a uma finalidade específica.
Tradução intersemiótica	Um segmento icônico do TF aparece no TM como material textual, ou vice-versa, como pode acontecer na tradução juramentada, em que figuras, ilustrações, logomarcas, selos e brasões são reproduzidos no TM como material textual.
Interferência Lexical	Palavras de conteúdo (lexicais) do TM são selecionadas por sua semelhança gráfica com palavras do TF, sem ser as que lhe correspondem em sentido denotativo-referencial (falsos cognatos) ou situacionalmente (por diferenças de situação de uso, de frequência de uso, de distribuição no sistema como marcadas ou não marcadas). No caso de não correspondência referencial, a interferência lexical produz um erro evidente, e é também tabulada nesta outra modalidade.

Interferência Sintática	Estruturas sintáticas ou palavras gramaticais do TM que seguem a forma gramatical do TF, sendo consideradas como agramaticais ou não correspondentes situacionalmente (por diferenças de situação de uso, de frequência de uso, de distribuição no sistema como marcadas ou não marcadas). No caso de produzir estruturas agramaticais na língua-meta, a interferência sintática é também tabulada como erro evidente.
Erro Encoberto	Segmentos em que a escolha de tradução não tem correspondência (<i>matching</i>) com o segmento-fonte em dimensões situacionais, como situação de uso, frequência de uso, distribuição no sistema como marcadas ou não marcadas, ou seja, não correspondências de dialeto ou registro do TM com o TF.
Erro Evidente	Segmentos de textos traduzidos cujo significado denotativo-referencial não corresponde aquele do TM (erro de tradução) ou em que há problemas no domínio das normas gramaticais da LM (erro na LM, como erro de acentuação, ortografia, regência verbal).
Correção	Melhorias realizadas pelo tradutor no TM que detecta no TF a presença de erros factuais, linguísticos, inadequações e gafes cometidos pelo autor e os retifica na tradução.
Acréscimo	Inserções realizadas pelo tradutor no TM sem qualquer motivação identificável no TF, seja de ordem explícita ou implícita. Esta modalidade pode ocorrer por meio de comentários (velados ou não) do tradutor, notas do tradutor e paráfrase explicativa.

Tabela 5 – Descrição das modalidades de tradução utilizadas na pesquisa

5.3. Operacionalização da tabulação de dados das modalidades

Quanto à aplicação das modalidades à tabulação de um *corpus* de traduções, entendemos e assumimos, com base em Aubert (1998), os seguintes pontos de partida:

1. A unidade de contagem é a palavra.
2. A contagem e identificação das modalidades parte das palavras do texto-fonte.
3. Pode haver ocorrência simultânea de mais de uma modalidade na tradução da mesma unidade lexical, um caso frequente, por exemplo, é o de transposição com modulação. E nesses casos, entrará na contagem final da tabulação apenas uma

delas, que será a mais distante do “grau zero” da tradução, isto é, a unidade lexical mais distante da modalidade transcrição³⁵.

Para realizar a tabulação dos dados, propriamente dita, utilizamos uma metodologia operacional em planilhas do Excel organizada e elaborada por Heloisa Cintrão para observar a ocorrência das modalidades de tradução num *corpus* de traduções, em 2007. Essa organização permitiu automatizar os cálculos finais e facilitou revisões e correções em tabulações já feitas. Posteriormente, essa metodologia foi aplicada nos estudos de Oliveira (2008), Urrutia (2008) e Santos (2008) e foi adotada para este estudo, com ajustes que consideramos adequados ao nosso *corpus* e a nosso interesse de estudo, como já apresentado nas modificações das ferramentas de análise.

A seguir descrevemos a preparação de uma planilha do Excel para tabular modalidades num *corpus* de traduções, de acordo com a organização proposta por Heloisa Cintrão (2007), num passo-a-passo, a fim de que possa facilitar sua utilização em outros estudos³⁶.

5.3.1. Disposição do texto-fonte na planilha e cálculo do número de palavras

1. Abrir uma nova planilha do Excel.
2. Formatar a largura da coluna A para 3 e a largura da coluna B para 15, ou uma largura suficiente para conter a palavra mais longa do texto-fonte (Figura 1).
3. Deixar três linhas em branco no início da planilha e inserir o texto-fonte, digitando a primeira palavra dele na célula B4.
4. O texto-fonte a ser tabulado é digitado na coluna B, com cada palavra ocupando uma das células da coluna, verticalmente, de cima para baixo (ver Figura 57).

³⁵ A sequenciação de menor a maior distanciamento proposta por Aubert (1998) é: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção, acréscimo.

³⁶ A descrição da metodologia operacional de tabulação das modalidades apresentada foi redigida em coautoria com Heloisa Pezza Cintrão, orientadora dessa dissertação de mestrado, e compõe parte de um artigo em preparação para publicação de autoria de Cintrão, Oliveira, Santos, Silva e Urrutia. (mimeo).

Figura 57 – Inserção das palavras do texto-fonte na coluna B.

5. Uma vez inseridas as palavras do texto-fonte, passa-se a organizar a coluna A, digitando o número 1 na célula ao lado esquerdo da primeira palavra do texto-fonte, como no exemplo da célula A4, Figura 57.
6. Copiar a célula A4 contendo o número 1 (acionando o comando Ctrl+C), iluminar as demais células da coluna A, de A4 até a célula à esquerda da última palavra do texto-fonte (A875, no exemplo), e colar (Ctrl+V) o número 1 em todas essas células, de modo que cada palavra do texto-fonte tenha a seu lado esquerdo um número 1 na coluna A.
7. Ao final da coluna A, pedir a soma de todos os números 1 das células anteriores, para que seja exibido o número total de palavras do texto-fonte. Isso pode ser feito clicando sobre a célula em branco logo após a última célula que estiver marcada com o número 1, e usando a barra de fórmulas para inserir nessa célula a fórmula de soma de todas as anteriores da coluna A. No exemplo da Figura 57, a célula que contém a soma é A876, e a fórmula inserida é =SOMA (A4:A875), na qual A4 remete à primeira célula marcada com número 1 e A875 remete à última, com os dois pontos indicando que todos os valores de A4 até A875 devem ser somados. No exemplo, essa célula final A876 mostra que o total de palavras do texto-fonte é 872 (Figura

58). Esse total será utilizado mais adiante na fórmula para cálculo de porcentagem de ocorrências das modalidades.

Figura 58 – Contagem das palavras do texto-fonte.

5.3.2. Disposição das modalidades na planilha

As modalidades serão indicadas na planilha por um cabeçalho. A cada modalidade atribuiu-se um código, para poder reduzir a largura das colunas em que serão tabuladas, de forma a manter toda a extensão de colunas da tabulação visível dentro de uma mesma tela. No exemplo da Figura 59, as treze modalidades propostas por Aubert (1998) estão dispostas sequencialmente na terceira linha da planilha, entre a célula C3 e a O3.

Figura 59 – Disposição dos códigos que representam as modalidades de tradução.

O exemplo da Figura 59 supõe um estudo em que se queira trabalhar exatamente com as treze modalidades propostas por Aubert (1998). Na planilha considera-se o distanciamento progressivo da esquerda para a direita, conforme os códigos atribuídos às modalidades na Tabela 6. Na sequência de códigos da linha 3, de acordo com o progressivo distanciamento com respeito ao texto-fonte representado por cada uma das modalidades.

CÓDIGOS	MODALIDADES
1	Omissão
2	Transcrição
3	Empréstimo
4	Decalque
5	Tradução literal
6	Transposição
7	Implicitação/Explicitação
8	Modulação
9	Adaptação
10	Tradução intersemiótica
11	Erro
12	Correção
13	Acréscimo

Tabela 6 – As modalidades de tradução propostas por Aubert (1998) e seus respectivos códigos

Uma tabela como a Tabela 7, que mostre a relação entre números/códigos e modalidades usada na planilha, é elaborada para consultas durante a tabulação.

A depender da natureza do *corpus* e/ou do interesse específico do estudo, podem ser introduzidas modificações nessa proposta inicial de organização das modalidades feita a partir de Aubert (1998), como nos casos a seguir.

a. Pareceria útil diferenciar *implicitação* de *explicitação* nas tabulações, separando uma coluna para cada uma dessas modalidades, ao invés de tabulá-las numa mesma coluna. Nesse caso, haveria que considerar qual delas se distancia mais do grau zero, para estabelecer sua sequenciação. Optamos por fazer essa separação em nosso estudo, considerando a explicitação como mais distanciada, por envolver mais elementos de autoria do tradutor, que nela define a redação de um novo segmento, em contraste sua decisão de suprimir um segmento, na implicitação. Esse entendimento também parece o mais coerente por analogia da relação implicitação-explicação com a relação omissão-acréscimo.

b. *Tradução intersemiótica* é uma modalidade dispensável para um bom número de estudos em que já se sabe que não haverá conversão de imagens em texto e vice-versa, e, portanto, ela pode não ser incorporada na planilha.

c. Num *corpus* de traduções de aprendizes, como o analisado por Heloisa Cintrão em 2007, no qual se queira observar diferentes tipos de erros, por exemplo, pode ser interessante desdobrar a modalidade *erro* em subtipos, destinando uma coluna a cada um deles. No caso da análise das traduções de Mafalda, a modalidade erro foi desmembrada em duas colunas: o código 11 correspondeu ao *erro encoberto* e o código 12 ao *erro evidente*.

Nos três estudos orientados por Heloisa Cintrão em 2008, interesses de observação específicos levaram a modificações na proposta inicial das modalidades de Aubert (1998). Os ajustes feitos podem ser observados na Tabela 7, nas linhas destacadas com sombreado. A organização na linha 3 da planilha, ou seja, a linha com os códigos que representam as modalidades dessa tabela, pode ser vista na Figura 60.

Ressaltamos que as modalidades que efetivamente serão colocadas na planilha serão aquelas definidas para o estudo em questão. No entanto, os ajustes na proposta de Aubert podem surgir somente no decorrer da tabulação. Nesse caso, o uso da ferramenta Excel permite alterar facilmente a planilha, com a inserção de novas colunas e renumerando os códigos correspondentes às novas modalidades, que também devem ser ajustados na tabela de apoio.

CÓDIGO	COLUNA	MODALIDADES
1	C	Omissão
2	D	Transcrição
3	E	Empréstimo
4A	F	Decalque lexical
4B	G	Decalque sintático
5A	H	Literal próxima
5B	I	Literal distante
6A	J	Transposição obrigatória
6B	K	Transposição facultativa
7	L	Implicitação
8	M	Explicitação
9A	N	Modulação obrigatória
9B	O	Modulação facultativa
10A	P	Adaptação estilística
10B	Q	Adaptação cultural
11	R	Correção
12	S	Acréscimo
13	T	Erro

Tabela 7 – Inserção de novas modalidades de tradução, conforme estudo orientado por Heloisa Cintrão, em 2008.

Figura 60 – Organização dos códigos das modalidades inseridas na tabulação.

5.3.3. Marcação das modalidades na tabulação

A organização da planilha dessa metodologia operacional previu que a tabulação fosse feita a partir da inserção de um número 1 no eixo de intersecção entre cada unidade do texto-fonte (linhas) e a modalidade de tradução (colunas). Isso permitiu automatizar o cálculo final de ocorrências das modalidades, inserindo fórmulas de soma ao final na planilha do Excel.

A Figura 61 mostra o caso em que o segmento "*historia de una princesa*" no texto-fonte foi traduzido na modalidade "literal próxima" (coluna 5A, na planilha). Cada unidade (palavra) desse segmento foi, portanto, marcada com o número 1 na coluna 5A, na célula em que essa coluna se cruza com a palavra correspondente (célula H4, no caso da palavra *historia*).

The screenshot shows an Excel spreadsheet titled 'Tradução 1 [Modo de Compatibilidade] - Microsoft Excel'. The spreadsheet is organized with columns for modalities (e.g., 4A, 4B, 5A, 5B, 6A, 6B, 7, 8, 9A, 9B, 10A, 10B, 11, 12, 13) and rows for different translation units. The unit 'historia' is highlighted in row 4, column A. The counts for each modality are as follows:

Modalidade	4A	4B	5A	5B	6A	6B	7	8	9A	9B	10A	10B	11	12	13
historia	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
de	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
una	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
princesa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
su	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
papá	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
una	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
mariposa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
y	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
el	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
príncipe	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
kinoto	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
fukasuka	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
sukimuki	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
era	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
una	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
princesa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
japonesa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
vivia	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
en	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
la	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
ciudad	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
de	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Figura 61 – Tabulação da unidade “historia”, classificada como tradução literal próxima.

Assim, a largura das colunas em que é feita a tabulação precisará ser suficiente apenas para conter um número de uma cifra (1) e para conter, no cabeçalho, o código atribuído à modalidade correspondente (de um a três dígitos, como 4 e 10A). Uma largura de coluna 4 é suficiente, no caso da planilha da Figura 61, em que a fonte utilizada foi Arial, tamanho 8.

No caso da ocorrência simultânea de mais de uma modalidade na tradução da palavra, usou-se o número 1 para a modalidade que queríamos que fosse considerada na contagem final e o número 0 para a outra modalidade. Assim, a modalidade que não entrará nos cálculos finais pôde ficar também registrada na planilha para ser recuperada posteriormente, por exemplo, numa observação qualitativa dos dados, sem interferir na contagem final.

Seguindo nosso entendimento da proposta de Aubert (1998), a modalidade considerada no cômputo final, em casos de ocorrência de mais de uma, deveria ser a mais distante do grau zero, ou seja, sempre aquela que estiver mais à direita na planilha. É o que mostra a Figura 61 na unidade “el” (linha 13), para a qual ocorreram simultaneamente as modalidades *literal distante* (5B) e *erro* (13), respectivamente marcadas com 0 e 1, sendo que *erro*, a que está mais à direita, é a que prevalecerá na contagem final.

No entanto, o interesse específico do estudo pode levar a uma marcação feita de outra forma no caso de mais de uma modalidade ocorrendo simultaneamente, de modo a destacar certa modalidade que interesse especialmente ao estudo, mesmo quando ela não for a que estiver mais à direita na planilha (a mais distante do grau zero).

5.3.4. Para facilitar a visualização: fixação do cabeçalho e uso de cores

Conforme se corre a barra de rolagem pela planilha do programa Excel durante a tabulação, o cabeçalho deixa de estar visível, o que pode tornar a identificação da coluna correspondente a cada modalidade mais trabalhosa e lenta para fazer as marcações. Por isso, observamos ser útil fixar esse cabeçalho no topo da planilha que exibe os códigos das modalidades e pôde ser aplicado no comando “Exibição > Congelar painéis”, iluminando a linha imediatamente abaixo daquela cuja exibição se quer fixar, e clicando na opção “Manter as linhas e as colunas visíveis enquanto se rola pelo resto da planilha [com base na seleção atual]” (ver Figura 62).

Figura 62 – Fixação do cabeçalho no programa Excel.

Atribuir uma cor diferente a cada código/coluna também é uma forma de facilitar a visualização durante a tabulação. No estudo utilizado como exemplo neste passo-a-passo, bem como no presente estudo, considerou-se útil atribuir uma cor diferente a cada modalidade, em sua coluna correspondente na planilha, além de fixar o cabeçalho.

Para atribuir uma cor específica a uma coluna, ilumina-se a toda a extensão a ser utilizada daquela coluna (incluindo o seu código no cabeçalho) e clica-se sobre a cor de fonte

escolhida. A Figura 63 mostra a cor verde sendo atribuída à coluna P, correspondente às ocorrências da modalidade 10A - adaptação cultural.

Figura 63 – Inserção de cores nas colunas correspondente ao código das modalidades.

Adicionalmente, alguma coluna na qual se espere maior ocorrência de tabulações pode ser sombreada. Nos vários estudos relatados por Aubert (1998), as modalidades *tradução literal*, *transposição* e *modulação*, nessa ordem, foram as que mais ocorreram, independente do par linguístico ou do gênero textual do estudo. Somadas, perfaziam entre 81 e 98% das ocorrências de modalidades, raramente ficando abaixo de 90%. A coluna correspondente à tradução literal, por exemplo – modalidade da qual se espera maior ocorrência –, pode ser sombreada, para facilitar ainda mais sua localização visual no momento da tabulação.

A Figura 64 exemplifica a planilha final utilizada nos estudos orientados por Heloisa Cintrão em 2008, já com as tabulações inseridas para uma das traduções do *corpus*. As colunas H e P, que correspondem respectivamente às modalidades definidas para aqueles estudos como *tradução literal próxima* e *adaptação cultural*, receberam sombreamento, além da cor específica da coluna, também para tornar mais cômoda a visualização de cores que ficam apagadas ao estar sobre fundo branco (verde claro e amarelo). Ainda, para identificar mais facilmente se a marcação da modalidade está sendo feita na coluna correta durante a tabulação, é melhor que as cores imediatamente contíguas ofereçam contraste visual nítido entre elas. Na Figura 64, por exemplo, a cor verde atribuída à coluna *literal próxima* (5A) oferece um bom

contraste visual com a cor laranja utilizada na coluna *literal distante* (5B), que fica imediatamente à direita.

Figura 64 – Destaques de sombreados nos códigos/colunas correspondentes às modalidades tradução literal próxima e adaptação cultural.

Para a planilha da Figura 64, a tabela de códigos correspondente foi a Tabela 8.

CÓDIGO	COLUNA	MODALIDADES
1	C	Omissão
2	D	Transcrição
3	E	Empréstimo
4A	F	Decalque lexical
4B	G	Decalque sintático
5A	H	Literal próxima
5B	I	Literal distante
6A	J	Transposição obrigatória
6B	K	Transposição facultativa
7	L	Implicitação
8	M	Explicitação
9A	N	Modulação obrigatória
9B	O	Modulação facultativa
10A	P	Adaptação estilística
10B	Q	Adaptação cultural
11	R	Correção
12	S	Acréscimo
13	T	Erro

Tabela 8 – Códigos, colunas e modalidades correspondentes à análise orientada por Heloisa Cintrão, em 2008.

Ainda na planilha da Figura 64, a coluna TOTAIS, facilita checar se para cada unidade do texto-fonte há apenas uma modalidade marcada para entrar no cômputo final e se nenhuma palavra ficou sem marcação. Ao longo das células da coluna TOTAIS, insere-se uma fórmula de soma dos valores da linha correspondente. Para a célula U4, destacada na Figura 64, a fórmula é a que aparece na barra de fórmulas, =SOMA(C4:T4), e significa que o valor exibido em U4 (1) corresponde à soma de todos valores da linha 4, iniciando na célula C4 e terminando na célula T4. Dado que apenas uma modalidade deve ser computada para cada uma das palavras do texto-fonte, o valor de cada linha na coluna TOTAIS deverá ser sempre 1. Caso não seja, a marcação naquela linha precisará ser revisada. Uma vez inserida a fórmula para a primeira linha, basta selecionar a célula correspondente (U4, no exemplo), copiar seu conteúdo (Ctrl+C), iluminar todas as demais células da coluna e colar a fórmula copiada em todas elas (Ctrl+V). O Excel adaptará a fórmula de soma do conteúdo dessa linha automaticamente: na célula U5, a fórmula será =SOMA(C5:T5); na célula U6, =SOMA(C6:T6), e assim sucessivamente.

5.3.5. Preparação das planilhas para automatização dos cálculos finais

Para cada modalidade, serão dois os cálculos finais na tabulação: o *número absoluto* e a *porcentagem* de ocorrências.

Na Figura 65, ao final da coluna correspondente a cada modalidade está exibido primeiramente o *número absoluto* de ocorrências, ao longo da linha 878. Imediatamente abaixo, aparece a *porcentagem* de ocorrências para a modalidade de cada coluna, ao longo da linha 879. As cores das colunas continuaram a ser utilizadas nessas células de cálculo. O cabeçalho com os códigos foi copiado e colado abaixo dessas linhas, apenas para tornar a identificação visual mais cômoda.

Figura 65 – Resultado do número absoluto e da percentagem de ocorrências totais tabuladas.

A fórmula para a soma total de ocorrências das modalidades é uma fórmula simples de soma de todos os valores ao longo da coluna correspondente. No exemplo, essa fórmula está inserida em cada célula da linha 878, de C878 a T878. No caso da soma da primeira coluna, que aparece na célula C878 (selecionada na Figura 65), a fórmula é aquela exibida na barra de fórmulas na figura, `=SOMA(C4:C876)`, na qual 4 corresponde à linha da primeira palavra do texto-fonte (*historia*) e 876 corresponde à linha da última palavra da tabulação (*japonés*). Assim, todas as vezes em que o número 1 for marcado nas colunas para uma unidade traduzida nessa modalidade (como o caso da coluna C que corresponde à modalidade omissão), esse número será incluído na soma final de ocorrências dessa modalidade na linha 878. No exemplo, há 12 casos de omissão ao longo de toda a tradução tabulada.

Uma vez inserida a fórmula, seleciona-se a célula que a contém (C878, no exemplo), copia-se a fórmula inserida nela com o comando `Ctrl+C`, iluminam-se as demais células da linha 878 nas quais se quer realizar a soma das colunas (no exemplo, de D878 até T878) e cola-se a fórmula (comando `Ctrl+V`). O Excel adaptará automaticamente a fórmula copiada a cada célula, para que seja feita a soma final do conteúdo de sua coluna correspondente. Assim, para a coluna D, a fórmula na célula D878 será `=SOMA(D4:D876)`; para a coluna E, na célula E878, será `=SOMA(E4:E876)`, e assim sucessivamente.

Ainda tendo em conta que para cada unidade (palavra) do texto-fonte deve-se considerar apenas uma modalidade no cômputo final, a soma de todos os valores da linha de total de ocorrências (linha 878, no exemplo) deve ser igual ao número total de palavras do texto-fonte (872, conforme o exemplo). Para fazer essa verificação automaticamente, insere-se uma fórmula de soma de todos os valores da linha na célula final (U878, no exemplo). Na Figura 65, a fórmula na célula U878 é =SOMA(C878:T878), e ela exibe o total esperado para essa soma, no caso de as tabulações estarem corretas: 872.

A fórmula para cálculo automático da *porcentagem* de ocorrências de cada modalidade na tabulação é obtida por uma regra de três simples. Na Figura 65, o texto-fonte tabulado tem 872 palavras e a modalidade *omissão* ocorreu 12 vezes na tradução: sua porcentagem de ocorrências para esse número total de palavras se calcula com a fórmula $12 \times 100 / 872$, o que equivale a dividir 12 (o número total de ocorrências) por 8,72 (o número total de palavras do texto dividido por 100).

Na Figura 65, os cálculos de porcentagem estão ao longo da linha 879. Cada célula de cálculo nessa linha contém uma fórmula na qual se toma automaticamente o valor total de ocorrências calculado na célula acima e se divide por 8,72. Na Figura 65, que mostra uma planilha com a tabulação já concluída e os valores finais dos cálculos, a célula C879 exibe a porcentagem de ocorrências da modalidade *omissão*. A fórmula inserida para essa célula C879 na barra de fórmulas foi =(C878/8,72), na qual C878 indica que deve-se tomar o valor da célula acima, a C878 (que contém o número total absoluto de ocorrências da modalidade *omissão*), e dividir esse valor por 8,72 (o número total de palavras do texto dividido por 100). A porcentagem de ocorrências da modalidade *omissão* no texto tabulado, exibida na célula C878 como resultado da aplicação da fórmula, é de 1,4%.

Uma vez inserida a fórmula =(C878/8,72) na primeira célula da linha (C879, no exemplo), seleciona-se essa célula, copia-se a fórmula com o comando Ctrl+C, iluminam-se todas as demais células da linha onde se quer calcular as porcentagens de ocorrências (células D879 a T879, no exemplo) e cola-se a fórmula com o comando Ctrl+V. O Excel adaptará automaticamente a fórmula de cada célula para sua coluna correspondente. Assim, para a coluna D, a fórmula na célula D879 será =(D878/8,72); para a coluna E, a fórmula na célula E879 será =(E878/8,72), e assim sucessivamente.

A soma das porcentagens de ocorrências de cada modalidade deverá corresponder a 100%, uma vez concluída a tabulação. Para fazer essa verificação automaticamente, insere-se uma fórmula para somar todos os valores das células na linha em que constam as porcentagens (linha 879, no exemplo) na célula final dessa linha (U879, no exemplo). Na Figura 65, a fórmula

inserida na célula U879 é =SOMA(C879:T879), e ela exibe o total esperado para essa soma, se as tabulações seguiram corretamente o critério de uma modalidade para cada palavra que é de 100%.

5.3.6. Utilização da planilha na tabulação

No caso de um *corpus* que pretenda tabular várias traduções do mesmo texto-fonte, recomendamos que para cada tradução seja elaborada uma planilha e que elas sejam salvas separadamente. Uma primeira planilha pode ser preparada como modelo, antes do início da primeira tabulação. A ferramenta Excel, inclusive, permite que cada planilha seja aberta e salva com um novo nome (por exemplo, Tradução 1, Tradução 2, etc.), por meio do comando “Salvar como”. Assim, para iniciar cada uma das tabulações não é necessário refazê-la a cada tabulação iniciada, nem reformatar as larguras das colunas (o que precisa ser feito quando seu conteúdo é copiado e colado numa nova planilha), nem apagar tabulações anteriores já feitas para iniciar uma nova.

Ao trabalhar numa planilha assim preparada, todos os cálculos finais serão exibidos automaticamente uma vez concluída a tabulação de cada tradução e, a cada correção ou alteração feita numa tabulação, os cálculos finais serão automaticamente refeitos de acordo com essas alterações. Essa metodologia operacional, realizada por meio da ferramenta Excel, acelera o cômputo dos cálculos e reduz consideravelmente os riscos de erro, se compararmos a uma tabulação feita manualmente, como as descritas por Aubert (1998).

5.4. Aplicação ao *corpus* deste estudo

Nos encontros iniciais de orientação, buscávamos uma metodologia que permitisse dedicar parte do estudo a uma análise de produto das traduções do *corpus*, bem como tratar as três traduções comparativamente, para observar se encontraríamos relações entre as características de produto e os dados de contexto levantados sobre elas.

Como expusemos anteriormente, a observação preliminar do *corpus* já nos havia levado a algumas percepções iniciais: a tradução da Artenova parecia apresentar mais problemas de tradução cuja natureza indicava que eles ocorressem devido a um domínio menos proficiente da língua-fonte, o espanhol, por parte dos tradutores; as traduções da Editora Martins Fontes apresentaram características mais comunicativo-informativas, pautada pela naturalidade na língua-meta; e a tradução da Global tinha uma proposta

mais estrangeirizadora, ao menos no sentido de deixar transparecer intencionalmente algumas características da língua-fonte. Fizemos uso desse método, pois pensamos no potencial de tabularmos as traduções pelo método das modalidades, a fim de averiguar se (e quanto) essas percepções iniciais seriam objetiváveis estatisticamente, além de podermos explorar outros aspectos linguísticos diferenciais entre as três traduções que possivelmente se tornassem visíveis.

O *corpus* de traduções de nosso estudo foi composto por duzentas e dezesseis tiras traduzidas, posto que analisamos três traduções diferentes para as mesmas setenta e duas tiras do texto-fonte. Diante da extensão desse *corpus*, o uso das planilhas na ferramenta Excel foi de extrema utilidade para organizar as tabulações e as análises.

5.4.1. Organização do texto-fonte na planilha

Com base na metodologia operacional desenvolvida por Heloisa Cintrão, em 2007, organizamos nossas planilhas do seguinte modo: primeiramente, inserimos na coluna C da planilha, intitulada “Palavras do *corpus*”, todas as palavras das tiras do texto-fonte e na coluna B, intitulada “Pontuação”, os signos de pontuação de exclamação e interrogação. A separação entre as palavras e a pontuação nos pareceu necessária, pois, apesar da decisão de não incluir as pontuações na tabulação, elas foram um elemento relevante no *corpus*, não apenas por se tratarem de um recurso expressivo do gênero histórias em quadrinhos, mas especialmente porque a tradução da Global reproduz, nos textos em português, os pontos de exclamação e interrogação iniciais próprios da língua espanhola. Além disso, a inclusão da pontuação dos textos-fonte numa coluna separada da planilha facilitou a observação e o tratamento delas nas análises.

Na coluna A, inserimos o número 1 ao lado de cada palavra dos textos-fonte (sem incluir as pontuações nessa marcação), para realizar a soma automática do total de palavras do *corpus* e utilizá-la na inserção das fórmulas finais de cálculo de porcentagem de ocorrências das modalidades.

5.4.2. Organização das modalidades na planilha

Conforme as modificações da ferramenta descritas a partir das treze modalidades de Aubert (1998), estabelecemos uma sequência de códigos para as modalidades utilizadas nesse estudo, que podem ser observados na Tabela 9, a seguir, e os dispusemos na linha 1 das

planilhas, conforme se vê na imagem de uma das planilhas na Figura 66. Foram aplicadas diferentes cores às colunas destinadas à tabulação de cada modalidade.

CÓDIGO	MODALIDADES	COLUNA
0	Omissão	D
1	Transcrição	E
2	Empréstimo	F
3	Decalque	G
4A	Literal próxima	H
4B	Literal distante	I
5A	Transposição não obrigatória	J
5B	Transposição obrigatória	K
6A	Implicitação	L
6B	Explicitação	M
7A	Modulação não obrigatória	N
7B	Modulação obrigatória	O
8A	Adaptação estilística	P
8B	Adaptação cultural	Q
9	Tradução intersemiótica	R
10A	Interferência lexical	S
10B	Interferência sintática	T
11	Erro encoberto	U
12	Erro evidente	V
13	Correção	W
14	Acréscimo	X

Tabela 9 – Identificação dos códigos, modalidades de tradução e colunas utilizadas na pesquisa.

Nº		Pontuação	Palavras do Corpus	0	1	2	3	4A	4B	5A	5B	6A	6B	7A	7B	8A	8B	9	10A	10B	11	12	13	14
			TIRA 01																					
1	1	SEGUIS									1													
1	1	SIEMPRE									0				1									
1	1	COM									1													
1	1	LA									1													
1	1	IDEA						1																
1	1	DE						1																
1	1	TENER						0																
1	1	UNA						1														1		
1	1	CADENA																	1					
1	1	DE						1																
1	1	SUPERMERCADOS						1																
1	1	CUANDO						1																
1	1	SEAS														1								
1	1	GRANDE														1								
1	1	MANOLITO				0																		1
1	1	?																						
1	1	POR									0					1								
1	1	SUPUESTO									0					1								
1	1	!																						
1	1	i																						
1	1	UNA						0																1
1	1	CADENA																	1					

Figura 66 – Organização das modalidades de tradução, seus códigos e cores conforme utilizado na pesquisa.

A sequenciação das modalidades desdobradas ou acrescentadas seguiu a ordem de menor a maior distanciamento do grau zero da tradução (a modalidade transcrição). Nesse aspecto, revimos sequenciações utilizadas nos estudos de Oliveira (2008), Urrutia (2008) e Santos (2008), consideramos que, se uma transposição é obrigatória, ou seja, imposta por diferenças morfossintáticas entre o par linguístico da tradução, ela representa maior distanciamento do que no caso de uma transposição não obrigatória. O mesmo raciocínio valeu para a disposição da modulação não obrigatória com relação a modulação obrigatória.

Cada uma das modalidades desdobradas (tradução literal, transposição, implicitação/explicitação, modulação, adaptação e interferência) recebeu o mesmo número com uma diferenciação pelas letras A e B, e elas foram dispostas em colunas separadas, para serem diferenciadas na tabulação. Optamos por manter a modalidade *tradução intersemiótica*, dada a natureza multimodal do *corpus*. No entanto, não houve ocorrências de tradução intersemiótica.

As fórmulas de cálculo foram inseridas ao final de cada coluna das modalidades. Utilizamos três planilhas, uma para cada tradução tabulada. Foram dispostas no mesmo arquivo do Excel, cada uma numa folha diferente, com os nomes Artenova, Global e Martins Fontes, sequenciadas de acordo com esta ordem cronológica de publicação das três traduções (ver Figura 66). Numa outra folha do mesmo arquivo, organizamos os códigos, como na Tabela 9, a fim de otimizar nossas consultas durante as tabulações.

5.4.3. Marcação das modalidades na tabulação

A ocorrência de uma modalidade na tradução foi marcada com número 1 (um) na célula de intersecção entre a linha da palavra e a coluna daquela modalidade. No caso de ocorrência simultânea de mais de uma modalidade na tradução da mesma palavra, a modalidade mais próxima do grau zero (mais à esquerda) foi marcada com o número 0 (zero) e a modalidade mais distante (mais à direita), com o número 1 (um), de modo que esta prevalecesse nas somas finais, conforme descrito anteriormente na proposta de utilização do Excel nesse tipo de tabulação.

5.4.4. Decisões gerais sobre critérios de tabulação das modalidades

Destinamos um bom tempo a essa fase de tabulação, principalmente às discussões que nos levariam a garantir uniformidade na aplicação dos critérios. Em conjunto com a orientadora desta pesquisa, procuramos, num primeiro momento, decidir como tabularíamos alguns casos

frequentes e mais difíceis, por exemplo, como seriam tabulados os diversos tratamentos dados aos nomes próprios nas traduções. Discutimos como descrever as modalidades acrescentadas ou alteradas com relação à proposta de Aubert (1998) e à proposta dos estudos de Oliveira (2008), Urrutia (2008) e Santos (2008). Um importante objetivo nessa fase inicial foi verificar as necessidades de ajustes nas modalidades utilizadas e evitar incongruências e variações internas na tabulação de casos similares nas diferentes traduções e tiras. Numa fase final, toda a tabulação foi revisada em reuniões com a orientadora e as pequenas divergências entre nosso entendimento sobre as modalidades atribuídas a cada unidade, a partir das definições e critérios de diferenciação estabelecidos inicialmente foram reparadas.

Apresentamos as decisões iniciais gerais sobre critérios nas tabulações a seguir.

Observamos que havia casos em que a escolha entre as modalidades *transposição* e *modulação* era mais difícil. Estabelecemos que as operações de natureza mais gramatical (morfossintática), sem mudança de ponto de vista, seriam tabuladas como transposição, enquanto que as operações de natureza mais semântica seriam tabuladas como modulação (co-ocorrendo com transposição, quando envolvessem ao mesmo tempo operações morfossintáticas, por exemplo, numa afirmação que foi traduzida a partir da negação de um antônimo).

Acreditamos ter apoio para esse critério na própria proposta de Aubert (1998), que define a transposição a partir do não cumprimento de ao menos uma das três primeiras condições da tradução literal, sendo estas: o mesmo número de palavras, na mesma ordem sequencial e na mesma categoria gramatical. Além desses três critérios, para que a tradução seja tabulada como uma tradução literal, as palavras em relação de tradução têm de ser sinônimos interlinguísticos mais prováveis. Esse quarto critério é de natureza semântica e não foi incluído por Aubert (1998) como um parâmetro de diferenciação entre tradução literal e transposição, apontando assim para o aspecto semântico como o principal critério que diferencia transposição de modulação e caracterizando a modulação como uma operação em que os *significados* de superfície não se correspondem diretamente (não são os sinônimos linguísticos mais prováveis), mas correspondem ao *sentido global* do segmento (no caso de uma tradução em que se altera o ponto de vista, por exemplo, de uma negação por uma afirmação, além da operação morfossintática que pode ser tabulada como transposição, há também uma operação semântica que pode ser tabulada como modulação). Caso a ausência de relação de sinonímia interlinguística entre os significados de superfície do segmento se caracterize por operar apenas com uma intersecção semântica parcial por analogia entre as funções culturais que diferentes referentes cumprem em seus respectivos sistemas culturais, teremos uma operação de

adaptação, mas que igualmente leva ao não cumprimento da quarta condição da tradução literal, que é semântica.

Optamos por tabular as mudanças de gênero (feminino ou masculino ou neutro) como *transposição* (*los colores* > as cores), por se tratar de uma categoria gramatical, e uma mudança de gênero como a do exemplo se insere, assim, na definição de transposição obrigatória. Consideramos relevante diferenciar essa operação da tradução literal, uma vez que marca um aspecto de distância linguística e é um fenômeno frequente na tradução entre o português e o espanhol, dada a frequência de uso dos vários heterogênicos entre essas línguas. A mesma decisão foi tomada com relação à tradução de um plural por um singular e vice-versa, considerando inclusive que são sistêmicas as diferentes formas como em português e em espanhol se fazem generalizações valendo-se de singular ou plural (*vide* o caso “*brasileiro é assim mesmo*” vs. “*los argentinos somos así*”, tomado como ponto de partida para a discussão desse aspecto contrastivo a partir de Celada e González (2001)³⁷.

Uma forma utilizada para verificar se determinada opção de tradução era usual ou não na língua-meta, ou mais precisamente, para poder considerar frequências de uso comparativamente durante as tabulações, foi utilizar a ferramenta de busca do Google, pois as buscas de palavras ou segmentos entre aspas informam também o número de ocorrências encontradas na Internet. Esse dado permite tratar comparativamente a frequência entre duas opções de estruturas ou palavras de uso alternativo dentro de cada língua, e a partir daí estabelecer uma comparação interlinguística, quando os dados de frequência mostram diferenças nítidas, embora não seja possível fazer dessa forma uma comparação interlinguística numérica direta. Um exemplo desse uso do Google aparece em Heloisa Cintrão (2006), para comparar interlinguisticamente os pares “doença-enfermidade” (português) vs. “*dolencia-enfermedad*” (espanhol). As buscas utilizando a Internet como *corpus*, mostraram que, para o português, “doença” correspondia a aproximadamente 90% da soma entre as ocorrências de “doença-enfermidade”, enquanto que em espanhol era “*enfermedad*” a palavra que correspondia a aproximadamente 90% das ocorrências somadas do par “*dolencia-enfermedad*”. Um resultado de frequência tão nítido como esse permite aproximar com bastante segurança “doença-enfermedad” e “enfermidade-dolencia”, em termos de sinonímia interlinguística geral pautada em critérios de frequência de uso real, e considerar que, na maioria dos contextos de tradução comunicativo-informativa, traduzir “*enfermedad*” por “enfermidade” caracteriza o que chamamos neste estudo de interferência lexical.

³⁷ CELADA, María Teresa; GONZÁLEZ, Neide Teresinha Maia. El contrapunto de dos lenguas: Los argentinos somos así. Brasileiro é assim mesmo. *Revista Eletrônica E Le* da Editora Espasa Calpe, Madri, v. 1, 2001.

Com base na tabulação das três traduções, pretendemos, enfim, identificar principalmente as ocorrências de modalidades que mais marcadamente diferenciaram as três traduções entre si, delineando, assim, distinguindo o perfil do método de cada tradução e tradutor. A descrição das análises será abordada no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE MAFALDA

Ao longo dos capítulos anteriores desta dissertação, procuramos descrever a trajetória de publicação das tiras de Mafalda na Argentina, o suporte no qual as tiras foram publicadas, o contexto sócio-histórico daquela época que se relacionaram à temática abordada nas tiras. Além disso, levantamos aspectos intrínsecos à narrativa das histórias em quadrinhos, a fim de traçar uma caracterização geral dessa linguagem e reconhecer elementos que nos permitiram fazer uma leitura mais atenta do gênero tiras cômicas e, portanto, realizar análises que englobassem o contexto situacional das tiras.

No princípio do capítulo 5, que trata dos aspectos gerais da análise das tiras, apresentamos algumas hipóteses iniciais formuladas com base numa primeira observação exploratória do *corpus* e nos dados do contexto de produção das traduções brasileiras das tiras de Mafalda. Algumas análises parciais puderam ser observadas nos subitens do capítulo 5, referente à definição das modalidades de tradução, com exemplos extraídos de nosso *corpus*. Essas análises já apontaram alguns elementos relevantes para este estudo. Neste capítulo, pretendemos focalizar os aspectos convergentes entre os dados de contextos investigados e as características linguísticas das traduções, a fim de inquirir sob as relações reconhecíveis entre eles, bem como apresentar as diferenças entre as traduções manifestadas sobre a forma de determinada modalidade de tradução. Consideraremos se nossas hipóteses iniciais se confirmaram ou não, nos dados estatísticos obtidos nas análises linguísticas feitas a partir da metodologia das modalidades de tradução propostas por Aubert (1998), da operacionalização desse método proposta por Heloisa Cintrão (2007), com as adaptações que realizamos no método conforme as necessidades de nosso *corpus* de estudo, como exposto anteriormente.

6.1. Resultados das tabulações das três traduções das tiras de Mafalda

Nas tabulações das traduções das editoras Artévia, Global e Martins Fontes (abreviadas em alguns momentos como *TA*, *TG* e *TMF*, respectivamente) para as tiras do *corpus* de estudo, realizadas a partir das 72 tiras do texto-fonte, os resultados em porcentagens (coluna clara) e em números de palavras (coluna cinza) foram os seguintes:

Códigos	MODALIDADES	Artenova		Global		Martins Fontes	
		%	Nº/Pal.	%	Nº/Pal.	%	Nº/Pal.
0	Omissão	0,7	16	0,2	4	1	22
1	Transcrição	2,4	55	2,5	56	2,3	51
2	Empréstimo	0,9	21	2,6	59	1	22
3	Decalque	0,4	10	0,2	4	0,7	15
4A	Tradução literal próxima	33	746	42	933	32	729
4B	Tradução literal distante	18	397	20	444	17	385
5A	Transposição facultativa	6,1	138	1,7	39	7,8	176
5B	Transposição obrigatória	12	269	14	319	15	328
6A	Implicitação	0,4	9	0,3	6	0,9	20
6B	Explicitação	0,7	15	0,2	4	0,2	4
7A	Modulação facultativa	12	259	3	67	12	260
7B	Modulação obrigatória	4,5	102	3,8	86	5,3	120
8A	Adaptação estilística	0	0	0	0	0	0
8B	Adaptação cultural	3,5	79	3,6	82	3,5	78
9	Tradução intersemiótica	0	0	0	0	0	0
10A	Interferência lexical	1,2	26	1,4	32	0,3	6
10B	Interferência sintática	1,2	28	2,9	66	0,4	8
11	Erro encoberto	1,5	34	1,5	33	0,9	20
12	Erro evidente	1,6	37	0,6	14	0,2	4
13	Correção	0	0	0	0	0	0
14	Acréscimo	0,3	7	0	0	0	0
TOTAL		100%	2248	100%	2248	100%	2248

Tabela 10 – Resultado da tabulação das modalidades de tradução em porcentagens e número de palavras.

Destacaremos as diferenças existentes entre as três traduções e as porcentagens que mais fortemente caracterizam umas em comparação com as outras. O primeiro comentário será, no entanto, sobre aqueles pontos em que elas praticamente não se diferenciam, os quais, em consequência, não serão comentados nas análises a seguir. Não há diferença significativa entre elas na modalidade transcrição. Não há ocorrências das modalidades correção, tradução intersemiótica e adaptação estilística em nenhuma delas. Elas também não se diferenciam na modalidade de adaptação cultural, mas observaremos dedicaremos algum espaço a essa modalidade nas análises, especialmente porque nos chama a atenção que a tradução da Global se iguale às demais nas ocorrências de adaptação cultural, apesar de o tradutor ter explicitado que ela foi feita a partir de um projeto de tradução estrangeirizante, e para uma tradução dessa natureza, contrariou nossas expectativas iniciais que ela apresentasse um índice de adaptação cultural equiparável ao das traduções feitas segundo uma proposta de tradução comunicativa.

A princípio, estabelecemos uma relação de nossos resultados com os estudos já relatados por Aubert (1998) a partir das modalidades. Em seguida passamos às análises dos *subcorpora* propriamente ditas.

6.2. Modalidades predominantes: tradução literal, transposição e modulação

Em 1998, Aubert apontou que até o momento da publicação de seu estudo, na Revista *Tradterm*³⁸, os trabalhos pelo método das modalidades de tradução haviam se concentrado, em sua maioria, na relação tradutória entre os pares linguísticos inglês > português. Os exemplos desses trabalhos relatados naquele artigo eram os realizados por Alves (1983), Camargo (1993) e Zanotto (1993) (AUBERT, 1998). Em geral, as amostras apresentaram como resultados, em termos da distribuição das modalidades, uma elevada predominância das porcentagens de *tradução literal* e *transposição*. Segundo o autor, os valores relativamente elevados para essas modalidades procedem da própria opção pela *palavra* como unidade de contagem, pois “quanto maior a unidade de contagem escolhida (sintagma, oração, período), menor a incidência dos procedimentos de tradução direta³⁹” (AUBERT, 1998, p.113). Além da tradução literal e da transposição, em terceiro lugar tendia a predominar a *modulação*. As ocorrências desta modalidade eram especialmente elevadas em estudos que tiveram como *corpus* textos literários, que levou Aubert a apontar a modulação como caracterizadora das traduções literárias.

Esses resultados foram análogos aos que obtivemos. Os dados das três tabulações das tiras da Mafalda corroboram as observações de Aubert (1998) sobre a acentuada predominância das modalidades de tradução literal e transposição, como a modulação num terceiro lugar de quantidade de ocorrências, nessa mesma ordem. Por isso, inicialmente separamos as ocorrências dessas três modalidades em nosso *corpus*, na Tabela 11.

Modalidades	Tradução literal			Transposição			Modulação		
	Próxima	Distante	Total	Facultativa	Obrigatória	Total	Facultativa	Obrigatória	Total
TA	746	397	1143	138	269	407	259	102	361

³⁸ A Revista *Tradterm* é uma publicação do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia (CITRAT) da Universidade de São Paulo, que reúne artigos dedicados aos estudos da tradução e de terminologia, desde 1994.

³⁹ Segundo Aubert (1998, p. 110), as modalidades transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal e transposição são denominadas de tradução direta; já, as modalidades explicitação, implicação, modulação, adaptação e tradução intersemiótica são as modalidades de tradução indireta.

TG	933	444	1377	39	319	358	67	86	152
TMF	729	385	1114	176	328	504	260	120	380

Tabela 11 – Modalidades de maior ocorrência em números absolutos (total de palavras: 2248)

Modalidade	Tradução literal			Transposição			Modulação		
s									
Traduções	Próxim	Distant	Tota	Facultativ	Obrigatóri	Tota	Facultativ	Obrigatóri	Tota
	a	e	l	a	a	l	a	a	l
TA	33	18	51	6,1	12	18,1	12	4,5	16,5
TG	42	20	62	1,7	14	15,7	3	3,8	6,7
TMF	32	17	49	7,8	15	22,8	12	5,3	17,3

Tabela 12 – Modalidades de maior ocorrência em porcentagens (%).

A modalidade de *tradução literal* é a que predomina percentualmente nas três traduções. Já havíamos visto, pelos estudos relatados por Aubert, que isso segue o esperado e não se deve a que o espanhol e o português sejam línguas especialmente próximas: o mesmo se observou todos os estudos no par linguístico inglês-português. A soma de tradução literal com transposições em cada tradução é: 69,1% na TA, 77,7% na TG; 71,8 % na TMF. Nenhuma delas atinge 80% de “literalidade”, portanto, quando se somam as duas modalidades que tipificam a noção mais ampla de literalidade em tradução. Esse dado parece interessante, posto que os quadrinhos simulam a oralidade na escrita e, na oralidade informal, o português e o espanhol se distanciam mais do que no registro escrito culto. Poderia ser esse registro oral informal envolvido na tradução de quadrinhos o que aparece marcado em termos das porcentagens somadas de tradução literal com transposição apresentando, nas três traduções tabuladas, uma ocorrência inferior à observada em vários dos estudos entre o par mais distante português-inglês no artigo de Aubert (1998).

Considerando a diferenciação que propusemos entre tradução literal próxima e distante, a incidência de *traduções literais próximas* prevalece nas três traduções, o que propomos explicar em termos da proximidade linguística entre o espanhol e o português, que confere a um número considerável de palavras das duas línguas, que são sinônimos interlinguísticos proximidades etimológicas e morfológicas, portanto gráficas. No entanto, vale notar também que porcentagens de *traduções literais distantes* ultrapassam os 50% das literais próximas, exceto na TG. A modalidade literal distante, tal qual a definimos neste estudo, corresponde

àqueles casos em que os tradutores utilizaram sinônimos interlinguísticos do português distantes graficamente das palavras na língua espanhola. Esse resultado parece justificar uma separação, como a que propusemos, de tradução literal entre distante e próxima que permita afinar a observação da relação de distância e proximidade tradutória entre o português e o espanhol, e talvez ainda mais no caso de pares linguísticos mais distantes, como inglês-português, ainda que esse desdobramento pareça introduzir um componente interpretativo sobre a transparência interlinguística que pode aumentar o risco de maior variação intersubjetiva nas tabulações. Como observa Heloisa Cintrão (2006), embora exista um estudo que, comparando graficamente as palavras do espanhol-português fora de situação real de uso, aponte para 90 a 95% de cognatos homossemânticos entre as palavras do repertório lexical dessas duas línguas, nem sempre as palavras adequadas em situação comunicativas, ou seja, em situação de uso real, são os sinônimos interlinguísticos que mais se assemelham graficamente, ou seja, “cognatos homossemânticos”. Os resultados das escolhas dos tradutores em nosso *corpus* fariam baixar consideravelmente aquela estimativa de proximidade de 90%.

Nesse sentido, consideramos importante apresentar na Tabela 13 exemplos de unidades de tradução que são palavras gramaticais bastante recorrentes, tabuladas como traduções literais distantes, e que poderiam suscitar divergências ou questionamentos. Foram tabuladas como distantes porque concluímos que não têm transparência automática para pessoas que desconheçam o espanhol, fundamentando-nos em considerações como as que seguem: “*no*” (esp., advérbio de negação) se assemelha mais a “no” (port., preposição “em” + artigo “o”) do que a “não”; “*más*” (esp., advérbio comparativo) se assemelha mais a “mas” (port., conjunção adversativa) do que a “mais”; “*es*” (esp. verbo *ser*, presente, 3ª. pessoa sing.) se assemelha mais a “és” (port. verbo *ser*, presente, 2ª pessoa sing.) do que a “é”. Tratam-se de casos, inclusive, problemáticos na aprendizagem do espanhol por falantes de português.

Traduções Literais Distantes	Texto-fonte (Espanhol)	Texto-meta (Português)
Adjetivo	Bueno (a)	Bom, boa
Advérbio	Ya	Já
Advérbio	Más	Mais
Advérbio de afirmação	Sí	Sim
Advérbio de negação	No	Não
Advérbio, conjunção	Ni	Nem
Artigo masculino singular	El	O
Conjugação da primeira pessoa do verbo SER	Es	É
Conjunção	Y	E
Conjunção	Pero	Mas
Conjunção subordinativa	Si	Se
Contração da preposição	Del	Do
Pronome indefinido	Nadie	Ninguém
Pronome pessoal de primeira pessoa	Yo	Eu

Tabela 13 – Exemplos de traduções classificadas como literal distante.

Substantivos e verbos como “*hablar*” (esp.) > “falar” (port.); “*empezar*” (esp.) > “começar” (port.); “*viejito*” (esp.) > “velhinho” (port.); “*mamá*” (esp.) > “mãe” (port.) também foram classificados como *traduções literais distantes* e podem ser facilmente identificados nas tabelas das *Tabulações* presentes no Anexo (em CD).

Nas três traduções, as ocorrências totais de *modulação* foram inferiores às ocorrências totais de transposição e a modulação foi a terceira modalidade que mais ocorreu, também em conformidade com as tendências gerais apontadas nos estudos relatados por Aubert (1998). No entanto, a TG tem três vezes menos modulações do que as outras duas traduções, e a diferença se marca principalmente no uso das modulações facultativas, que são 3% na TG, e 12% na TA e na TMF.

A despeito da similaridade na ordem em que ocorrem as modalidades predominantes, as três traduções apresentam diferenças consideráveis. Ao compararmos as porcentagens de ocorrências de tradução literal e transposição nas três traduções, a partir da Tabela 12, percebemos que as porcentagens de tradução literal (próxima e distante) e transposição (obrigatória e facultativa) nas traduções da Artenova e da Martins Fontes mantêm próximas; as *traduções literais* representam 51% das ocorrências da TA e 49% das ocorrências TMF, já as *transposições* apresentam 18,1% das ocorrências da TA e 22,8% das ocorrências da TMF.

Entretanto, nas traduções da Global, os dados mostraram uma predominância da modalidade *tradução literal* (62%) sobre as outras editoras, e menor ocorrência de *transposição* (15,7%), principalmente de *transposições facultativas* (1,7%). Essa diferença é um dos pontos em que se marca o projeto de traduzir a Mafalda em “portunhol” e manter uma proximidade linguística intencional declarada com o TF em espanhol, conforme explicitou Mouzar Benedito, tradutor da Editora Global. Outra diferença coerente com esse projeto é a maior quantidade de *empréstimos* na tradução da Global: 2,6 %, contra 0,9% e 1,0% nas outras duas, ou seja, a proporção de empréstimos é quase três vezes maior na tradução da Global. Segundo relata Mouzar Benedito, em entrevista concedida para esta pesquisa,

A proposta do portunhol foi do Henfil. As traduções em que a Mafalda foi “naturalizada” que vimos, deixaram a revista meio sem sentido. Ela é argentina, não tem jeito. A tradução portuguesa e a italiana, por exemplo, nós achamos bem ruizinhas na época. O Zé Carlos, dono da Global Editora, entrou em contato com o Quino, que morava meio ano na Itália e meio ano na Argentina, propondo a edição brasileira da Mafalda. Ele topou desde que o tradutor fosse o Henfil. Só que o Henfil não tinha tempo. O Paulo Schilling, pai da Flávia Schilling, tinha voltado do exílio e escrevia uns livros a serem publicados pela Global, e propôs como solução que eu traduzisse e o Henfil desse uns “tapas” no texto. Todo mundo topou. E de repente me vi almoçando com o Quino (meu “ídolo” internacional) e o Henfil (meu “ídolo” nacional), além do dono da editora, para combinar a edição. (BENEDITO, 2012)

Na Figura 68, a seguir, apresentamos uma tira traduzida por Mouzar Benedito na qual encontramos casos de ocorrência das modalidades tradução literal (próxima e distante), transposição (obrigatória e facultativa) e empréstimo.

Figura 67 – Tira 54 – Texto-fonte (TF).

Figura 68 – Tira 54 – Tradução da Global (TG).

Na tira acima, estão presentes os personagens Mafalda e Felipe. Por meio dos signos visuais icônicos, observamos na primeira vinheta que Mafalda segura um livro e lê algum trecho que considera importante para Felipe. Isso pode ser percebido devido à feição séria dela e ao gesto de sua mão esquerda, que aponta o dedo indicador para cima. Felipe ouve atentamente o que está sendo dito, seus olhos estão fixos no horizonte e sua mão direita está entre seu queixo e sua boca, num gesto tipicamente reflexivo. Ao observarmos os signos visuais linguísticos, presentes num balão de fala, lemos a frase traduzida (Figura 68) “¿Que acha desta frase Felipe? ‘Conhece-te a ti mesmo’”. Conforme nossos critérios de análises, os elementos verbais dessa vinheta foram tabulados, em relação ao texto-fonte, da seguinte maneira:

Texto fonte	Tradução da Global	Modalidades de tradução
QUÉ	QUE	Interferência sintática (em vez de “o que”)
TE	Ø	Transposição obrigatória
PARECE	ACHA	Tradução literal distante
ESTA	DESTA	Interferência sintática (em vez de “dessa”)
FRASE	FRASE	Tradução literal próxima
FELIPE	FELIPE	Transcrição
CONÓCETE	CONHECE-TE	Transposição obrigatória (separação com hífen)
A	A	Tradução literal próxima
TI	TI	Tradução literal próxima
MISMO	MESMO	Tradução literal próxima

Tabela 14 – Tabulação da tradução da editora Global da Tira 54.

Na Tira 54, a pergunta introduzida pelo pronome interrogativo “*Qué*” (esp.) foi traduzida pelo pronome indefinido “Que” (port.). Na língua portuguesa, esse pronome é usado isoladamente quando antecede um substantivo, e quando antecede um verbo torna-se opcional o uso de “Que” ou “O que”, sendo esse último apontado como de uso mais frequente (AULETE). A opção tradutória de Mouzar Benedito foi o uso individual do pronome e, por assemelhar-se à grafia e ao uso do pronome na língua-fonte sem corresponder ao uso mais frequente e mais provável para esse registro no português (embora não configure um erro evidente), a opção de tradução “que acha” em lugar de “o que você acha” foi tabulada como uma interferência sintática do espanhol sobre a tradução em português.

A unidade de tradução “*te*” (esp.) foi analisada em conjunto com o verbo “*parecer*” (esp.) e o sintagma nominal subsequente “*esta frase*” (esp.), que são o complemento (*te*) e o sujeito (*esta frase*) do verbo “*parecer*”, utilizado aqui na acepção de “*opinar, creer*”. Trata-se de uma estrutura do espanhol em que o sujeito lógico projetado pelo sentido do verbo⁴⁰ entra na sintaxe como complemento e não como sujeito sintático. Na tradução para a língua portuguesa usou-se o verbo “achar”, que de fato seria o sinônimo interlinguístico mais próximo de “*parecer*” no caso, inclusive em termos de registro. Mas, na sintaxe de “achar”, o interlocutor (Felipe) precisa ser o sujeito sintático (não o complemento verbal) e “essa frase” deve ser o complemento verbal (não o sujeito, como em espanhol). A obrigatoriedade da mudança nos

⁴⁰ O sujeito de uma opinião deve ser animado e humano e, neste episódio, seria Felipe, o interlocutor de Mafalda, um “*tú/vos*”, que, no entanto, não é sintaticamente o sujeito de “*parecer*”, mas seu complemento indireto (*te, a ti*). O sujeito sintático é a frase sobre a qual Mafalda pede que Felipe dê sua opinião (*esta frase*).

papéis sintáticos dos argumentos verbais entre “*parecer*” e “*achar*” foi marcada como transposição obrigatória uma única vez, no pronome do texto-fonte “*te*” (o pronome sujeito que lhe corresponderia, “você”, não está explicitado⁴¹, por isso foi simbolizado pela marca de categoria vazia na Tabela 14); e o verbo “*parece*” foi tabulado como tradução literal distante, por não haver semelhanças gráficas entre a palavra do texto-meta (*achar*) e a palavra do texto-fonte.

No caso dos pronomes demonstrativos, Moreira (2014, p. 99) aponta que “apesar dos demonstrativos serem geralmente descritos como formas relacionadas às três pessoas do discurso, tem se visto que, no PB e no E atuais, há fortes deslocamentos entre as séries”). No português brasileiro (PB), há uma tendência à “neutralização” marcada entre os pronomes da primeira série (*este, esta, estes, isto*) e da segunda série (*esse, essa, esses, isso*) do discurso. “Para a primeira, em uma localização espacial caracterizada pelo “aqui” e correspondente ao lugar onde se situa o falante, ‘ESTE e ESSE podem alternar-se’” (MOREIRA, 2014, p.100). Jungbluth (2004/05, p 87-88) aponta que o uso do pronome demonstrativo “*este*” se restringe à ênfase, ao contraste, à precisão e à designação de uma região próxima num sentido delimitado; e os outros usos exofóricos, o uso anafórico e dêitico em geral, são marcados na fala e retomados por meio dos demonstrativos “*esse*” e “*aquele*”, enriquecidos com advérbios como “*aqui*”, “*ai*” e “*lá*”. Tivemos em conta esse contraste nos usos dos demonstrativos entre o espanhol e o português para assumir que a “*esta*” (esp.), na situação da tira, corresponderia “*essa*”, no português. Sendo assim, a tradução de “*esta*” como “*desta*” – formada pela união da preposição “*de*” com o pronome “*esta*” (port.) – foi marcada com zero (0) e classificada como *transposição obrigatória* (pela alteração de função sintática – de sujeito para complemento verbal – e pela correspondência de um demonstrativo no texto-fonte com uma ‘preposição mais demonstrativo’ na tradução: uma palavra traduzida por duas palavras, ainda que em contração), e marcada com (0) e (1) e classificada, respectivamente, como *interferência lexical* e *interferência sintática*, que foi a dupla marcação adotada para interferência na tradução de palavras gramaticais, como preposições, demonstrativos... Prevaleceu, portanto, a tabulação da tradução “*esta*” > “*desta*” como interferência sintática, para a contagem final das modalidades.

⁴¹ Na operação tradutória realizada neste caso, entra em jogo também a não explicitação do pronome sujeito “você”, que – à diferença do que aconteceria em espanhol com a categoria vazia no lugar de pronome sujeito – marca um registro mais culto, não neutro, especialmente na oralidade. Trata-se, no entanto, de um caso mais delicado de avaliar na totalidade da situação de interação representada na tira, que não seria incoerente com uma elevação do registro, dada a gravidade trazida pelo aforismo “conhece-te a ti mesmo”, combinada com o gesto solene de Mafalda ao enunciá-lo. Por isso, nesta tira, decidimos não marcar a ausência do pronome “você” como interferência sintática e erro encoberto, ou seja, como não correspondência de registro entre a enunciação de registro neutro no sintagma “*te parece*” e o registro marcado como mais culto da não explicitação do pronome pessoal com função de sujeito em português brasileiro.

A palavra “frase” foi tabulada como tradução literal próxima, pois foi traduzida por uma palavra que, além de ser seu sinônimo interlinguístico, também apresentava similitude gráfica com a palavra no texto-fonte. E o nome Felipe foi tabulado como transcrição, pois se trata de um segmento pertencente ao acervo tanto da língua espanhola quanto da língua portuguesa. A decisão de como tabular nas traduções os nomes próprios presentes nas tiras do *corpus* serão apresentadas separadamente mais adiante.

Nessa mesma tira, observamos na quarta vinheta da tradução da expressão em língua espanhola “*Dios mío*”, uma locução interjetiva usada pelo enunciador para denotar admiração, estranhamento, dor ou sobressalto. Conforme as modalidades de tradução, a não-tradução dessa expressão para a língua portuguesa exemplifica um caso de empréstimo.

Em todas as tiras conduzimos as análises desse modo. Observamos o contexto situacional da tira, composto pela junção dos signos linguísticos visuais icônicos e verbais, e tabulamos as unidades de tradução (palavras) interpretando as operações tradutórias que incidiam sobre a palavra tabulada tendo em conta os sintagmas mais amplos necessários para essa interpretação, além de relações contrastivas entre o português e o espanhol, em diferentes níveis (semântico, morfossintático, funcional, pragmático).

6.3. Casos de transposição

Nas tabulações da modalidade *transposição*, observamos alguns exemplos bastante expressivos para uma análise descritiva entre os pares interlinguísticos entre o espanhol e o português. Apresentaremos a seguir, os casos mais relevantes.

6.3.1. A tradução do tratamento “vos”

A forma de tratamento “vos” (esp.), para designar o interlocutor, portanto relacionada à segunda pessoa (singular) da situação de comunicação, é usada amplamente na Argentina como forma de tratamento informal, e seu paradigma tem formas verbais e pronominais que são, algumas derivadas historicamente de uma segunda pessoa plural, outras coincidentes com o paradigma de segunda pessoa “tu”. No que se refere a graus de formalidade, o tratamento “vos” tem uma relação de oposição com o tratamento formal “usted”, que também designa o interlocutor na situação comunicativa, mas cujo paradigma morfológico verbal e pronominal cujo paradigma morfológico e pronominal é de terceira pessoa. O uso do tratamento “vos” implica em uma relação social de igualdade (nãohierárquica) com o interlocutor e é utilizado

em contextos familiares, informais ou de confiança. Identificamos nas três traduções que esse pronome foi traduzido como “você”, tratamento informal do português brasileiro que funciona com um paradigma verbal de terceira pessoa do singular e um paradigma pronominal híbrido, que, especialmente na oralidade, se vale de algumas formas de segunda do singular (tu). Nos casos em que a tradução operou a passagem do paradigma verbal ou pronominal de segunda (do “vos”) para um paradigma verbal ou pronominal de terceira pessoa (com formas de terceira do “você”), classificamos o procedimento como *transposição obrigatória*, por entendermos que se trata de uma mudança de categoria gramatical e que, dadas as situações de uso dos tratamentos, ela seria obrigatória. Alguns exemplos podem ser observado nas Tiras 02, 33, das *TG* e das *TMF*, e na Tira 33 da *TA*, ilustradas a seguir (Ver Figura 70 e Tabela 15). Além dessas tiras, outros exemplos podem ser observados nas tiras 46 e 60 das *TA*, *TG* e *TMF*.

Figura 69 – Tira 33 – Texto-fonte.

Tira 33	
TF	Qué son para vos todas las otras cosas lindas e importantes de la vida?
TA	Que são para você as outras coisas lindas e importantes da vida?
TG	O que são para você todas as outras coisas lindas e importantes da vida?
TMF	Para você , o que são as outras coisas bonitas e importantes da vida?

Tabela 15 – Tira 33 – Exemplo de transposição obrigatória.

6.3.2. A referência de pessoa na forma de pronome sujeito

A tradução do pronome sujeito “vos” por categoria vazia na tradução da Artenova para a Tira 02 foi classificada como *erro encoberto* (ver Tabela 16). Diferentemente do português, a língua espanhola tende a não explicitar o pronome sujeito e, neste caso, em que ele é explicitado, o uso de “vos” tem uma função enfática que é relevante. Sendo assim, a omissão

desse pronome em português, no contexto descrito, incorre em *erro encoberto*, e não como mera transposição facultativa.

O contraste entre as funções e os efeitos de registro que tem a explicitação de pronome sujeito em cada uma dessas línguas⁴² também nos levou a tabular como erro encoberto (não como mera transposição facultativa) casos inversos, ou seja, casos em que o pronome “*vos*” não aparecia explicitado em espanhol (mas nos quais a forma verbal do espanhol não deixaria nenhuma ambiguidade sobre tratar-se de uma referência ao interlocutor) e essa categoria vazia foi traduzida por categoria vazia em português (sem a correspondente explicitação do “você”), quando isso causava ambiguidade ou alteração de um registro neutro (não marcado) em espanhol para um registro marcado como mais culto em português. Logicamente, se uma categoria vazia para o “*vos*” no lugar do pronome sujeito no texto-fonte foi traduzida por um “você” nessas situações, a transposição marcada na forma verbal correspondente foi considerada transposição obrigatória.

Figura 70 – Tira 02 – Exemplo de transposição obrigatória.

Tira 02		
TF	<i>¿Qué raro, Mafalda! ¿Vos, jugando a la mamá?</i>	Modalidades
TA	Aí, hein, Mafalda! Dando uma de mamãe?...	Erro encoberto (1)
TG	¿Que raridade, Mafalda! ¿ Você brincando de mamãe?	Transposição obrigatória (1)
TMF	Que raridade, Mafalda! Você brincando de mamãe?	Transposição obrigatória (1)

Tabela 16 – Tira 02 – Exemplo de transposição obrigatória.

6.3.3. Pronome indefinido “*uno*” e “*una*”

⁴² Fanjul (2015) apresenta uma síntese dessa questão contrastiva, já descrita anteriormente em outros trabalhos, especialmente por Neide T. Maia González.

O pronome indefinido “*uno*”, em espanhol, pode ser usado como forma de aparente impessoalidade, em que de fato se faz forte referência ao “eu” que fala, conforme a seguinte explicação de Matte Bon (1995, p. 41): “Cuando la persona que habla se está refiriendo esencialmente a sí misma, pero quiere atribuir a lo que dice un valor ligeramente más general, presentándolo como algo impersonal, suele usar el operador uno / una, con el verbo en tercera persona de singular.”

Neste caso, faz concordância de gênero (“*una*”, se a pessoa que fala é do sexo feminino), ou permanece invariável quando usado de forma mais marcadamente impessoal. Nas traduções de Mafalda, em muitos casos, esses pronomes foram traduzidos por “a gente”, locução pronominal com valor semântico do pronome de primeira pessoa do plural “nós”. De fato, esse é o recurso mais próximo, no português brasileiro, para obter o mesmo efeito de uma generalização ou impessoalidade que, no entanto, não apenas inclui, mas se refere fortemente ao sujeito que fala. Quando percebemos, por meio das análises, que o sujeito da frase se incluía na ação, classificamos esses casos como *transposição obrigatória* (pela alteração no número de palavras e na categoria gramatical). Contudo, quando os pronomes foram traduzidos pelo pronome indefinido “alguém”, que altera significativamente a forma de inclusão do enunciador na ação, e não resguarda o componente de generalização ou impessoalidade, classificamos a tradução como *modulação facultativa*, devido à mudança de perspectiva semântica.

Esses casos de *transposição obrigatória* estão presentes nas três traduções das Tiras 35, 38 e 72; nas *TG* e *TMF* das Tiras 04 e 18; nas *TA* e *TG* da Tira 41; e nas *TG* da Tira 08 e 62 (Ver Apêndice – em CD). Os casos de *modulação facultativa* foram observados nas três traduções da Tira 42; nas *TA* e *TMF* das Tiras 08 e 62; na *TA* da Tira 04 e na *TMF* da Tira 41 (Ver Anexo – em CD).

Uma das traduções da Artenova fugiu à regra, como se mostra a seguir na Tira 18. Nesse caso na *TA* o pronome indefinido “*una*” (esp.) foi traduzido pelo substantivo “agente” (port.), em lugar da locução pronominal “a gente” (port.). Essa tradução que interpretamos como um problema de ortografia na língua-meta foi tabulada como *erro evidente*.

Figura 71 – Tira 18 – Exemplo de transposição obrigatória (TG e TMF) e erro evidente (TA).

Tira 18		
TF	<i>Una va a comprar cualquier cosa y es una barbaridad!</i>	Modalidades
TA	Agente vai comprar qualquer coisa e é uma tragédia!	Erro evidente (1)
TG	¡A gente vai comprar qualquer coisa e é um barbaridade!	Transposição obrigatória (1)
TMF	Qualquer coisa que a gente vá comprar é um absurdo!	Transposição obrigatória (1)

Tabela 17 – Tira 18 – Exemplos de traduções da modalidade transposição obrigatória.

6.3.4. Traduções do *Pretérito Perfecto*

O *pretérito perfecto* do espanhol (*he cantado*) expressa um acontecimento pontual e acabado (perfectivo) do passado que guarda algum tipo de vínculo percebido com o momento de enunciação, e seu uso é frequente. Seu contraste, no espanhol, com o *pretérito indefinido* (*canté*), que também expressa um acontecimento pontual e terminado (perfectivo) do passado, não tem correspondência no sistema dos passados de indicativo do português. O *pretérito perfecto* normalmente será traduzido para o português como um pretérito perfeito simples (cantei), ou seja, da mesma forma que o *pretérito indefinido*. Nas Tiras 61 e 67, as traduções desse tempo verbal foram classificadas como *transposição obrigatória* nas três traduções, considerando a alteração obrigatória no número de palavras e a não existência de uma oposição verbal comparável a “*he cantado / canté*” no português. No caso da Tira 61, “*he perdido*” (esp.) foi traduzido como “perdi” (port.); e na Tira 67, “*he terminado*” foi traduzido como “acabei”, pelos tradutores da Artenova e da Martins Fontes, e como “terminei” pelo tradutor da Global, que tende a manter suas opções tradutórias sempre graficamente mais próximas da língua fonte (na modalidade literal próxima).

No exemplo da Tira 03, ilustrado a seguir, também observamos casos de traduções do *pretérito perfecto* tabuladas como transposição obrigatória e facultativa.

Figura 72 - Tira 03 - Exemplo de transposição obrigatória e facultativa.

O contexto situacional da tira indica que Mafalda ouvia as notícias no rádio. Sua feição demonstra que a personagem sente incômodo e angústia, que presumimos serem derivados do que ela acabara de ouvir. Por meio da onomatopeia “*¡Tic!*”⁴³, inferimos que Mafalda acaba de desligar o rádio.

Tira 03		
TF	...y éstas <i>han sido</i> las noticias de la actualidad mundial	Modalidades
TA	... e estas são as últimas notícias da atualidade mundial!	Transposição facultativa (1)
TG	...e estas foram as notícias da atualidade mundial	Transposição obrigatória (1)
TMF	...e estas foram as últimas notícias do mundo	Transposição obrigatória (1)

Tabela 18 – Tira 03 – Exemplo de transposição obrigatória.

Na primeira vinheta, o verbo “*han sido*” (verbo *ser* esp.) conjugado no tempo no *pretérito perfecto* foi traduzido por “foram” (verbo *ser*, pretérito perfeito, em português) na *TG* e na *TMF* e as traduções foram tabuladas como *transposição obrigatória*. Na *TA* que optou por traduzir o verbo para o presente do indicativo “são” (port.) foi tabulada como *transposição facultativa*, esse recurso é possível e muito utilizado na linguagem jornalística. Em outro

⁴³ Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), o verbete “*Tic*” designa o substantivo masculino, derivado da onomatopeia homônima, e refere-se o movimento convulsivo, que se repete com frequência e produzido pela contração involuntária de um ou vários músculos. Para referir-se ao som produzido pelo pulsar de um gatilho, o apertar de um interruptor, ou de algum botão do mouse do computador etc., o dicionário apresenta como mais frequente a onomatopeia “*Clic*”.

exemplo, presente na Tira 72, todos os tradutores optaram por traduzir “*ha comprado*” (esp.) no presente do indicativo “compra” (port.) (Ver Anexo – em CD).

6.3.5. Pronomes demonstrativos

Já comentamos um pouco o caso dos pronomes demonstrativos ao falar das tabulações da Tira 54. Os pronomes demonstrativos, no português brasileiro, são relacionados, na gramática tradicional, às pessoas gramaticais, ou seja, “este(s)”, “esta(s)”, “isto” indicam proximidade com o falante (1ª pessoa); “esse(s)”, “essa(s)”, “isso” denotam proximidade com o ouvinte (2ª pessoa); e “aquele(s)”, “aquela(s)” e “aquilo”, distância de ambos, ou proximidade com alguém não participante do ato de comunicação (3ª pessoa, não-pessoa). A reinterpretação desse sistema com referência à distância conduz aos parâmetros “perto” *versus* “longe”, indicações que levam pesquisadores a pensar que o sistema brasileiro tornou-se um sistema binário (CÂMARA, 1971; CASTILHO, 1993; TEYSSIER, 1976 apud JUNGBLUTH, 2004-2005). No entanto, outras propostas acreditam que a situação comunicativa envolve outras relações,

novas propostas reinterpretam as pessoas gramaticais focalizando os papéis que tomam no momento do diálogo. A primeira pessoa é o falante, a segunda pessoa o interlocutor. Como uma função básica dos pronomes demonstrativos consiste em estabelecer uma relação com o objeto presente no contexto extralinguístico, chamada referência exofórica, combinam-se além disso os parâmetros da distância e da visibilidade. (JUNGBLUTH, 2004-2005, p.87-88)

Jungbluth (2004/05) aponta que o uso do pronome demonstrativo “este” se restringe à ênfase, ao contraste, à precisão e à designação de uma região próxima num sentido delimitado; e os outros usos exofóricos, o uso anafórico e dêitico em geral, são marcados na fala e retomados por meio dos demonstrativos “esse” e “aquele”, enriquecidos com advérbios como “aqui”, “aí” e “lá”.

A língua espanhola, em contraste, faz uso dos três demonstrativos (*ese, este, aquel*) com uma frequência elevada tanto na fala como na escrita (JUNGBLUTH, 2001, 2003 apud JUNGBLUTH, 2004-2005).

Tendo em vista esse contraste, como pode ser observado em nossas tabulações e no exemplo a seguir (Ver Tabela 19), consideramos

i. A tradução dos demonstrativos “*este*” (esp.) por “esse” (port.), com as flexões de gênero e número correspondentes e a tradução de “*esto*” (esp.) por “isso” (port.) como

transposição obrigatória, devido à maior ocorrência do uso desses demonstrativos na língua falada em português.

ii. A tradução de “*este*” (esp.) por “este” (port.), com flexões e gênero e número correspondentes, e a tradução de “*esto*” (esp.) por “isto” (port.) como *interferência lexical* e *interferência sintática*: como interferência devido a os tradutores optarem pelos demonstrativos menos usados na fala, provavelmente por sua proximidade gráfica com a língua fonte: lexical e sintática porque a interferência ocorre numa palavra gramatical, portanto com funções intermediárias entre o léxico e a morfossintaxe.

iii. A tabulação das traduções da locução “*en ese(a)*” (esp.), “*en este(a)*” (esp.) seguiram a mesma lógica das classificações apresentadas anteriormente quanto ao funcionamento dos demonstrativos considerado contrastivamente; as contrações – união das preposições “em” com os pronomes demonstrativos “esse(a)”, “este (a)” (port.) –, “*nesse(a)*” (port.) foram classificadas como *transposição obrigatória* (dada a alteração no número de palavras) e, portanto, a tradução para “*neste(a)*” (port.) foi considerada, além de *transposição obrigatória* (pela alteração no número de palavras), como *interferência lexical* e *interferência sintática* (prevalecendo esta última tabulação para a contagem final das modalidades).

Figura 73 – Tira 14 – Exemplo de transposição obrigatória.

Tira 14		
TF	¿Ves a <i>este</i> pobre bicho tratando de salir y ser libre?	Modalidades
TA	Você tá vendo esse pobre bicho querendo sair e ficar livre?	Transposição obrigatória (1)
TG	¿Tá vendo este pobre bichinho tentando sair e ser livre?	Interferência lexical (0) Interferência sintática (1)
TMF	Está vendo esse pobre inseto tentando sair e ser livre?	Transposição obrigatória (1)

Tabela 19 – Tira 14 – Exemplo de transposição obrigatória.

6.4. Casos de Modulação

Aubert (1998, p. 108) sugere que as modalidades *transposição facultativa* e *modulação facultativa* representam parcela significativa da manifestação da liberdade do tradutor no plano linguístico. Na comparação das três traduções de Mafalda, observamos que, as porcentagens de *transposições obrigatórias* superavam as de *transposições facultativas* – representando, respectivamente, as porcentagens de 12% e 6,1% nas TA, 14% e 1,7% nas TG e 15% e 7,8% nas TMF –, isto é, foram realizados em maior quantidade os rearranjos ou ajustes morfossintáticos *obrigatórios* para ajustar a tradução à morfossintaxe da língua portuguesa (salvo a TG em que predominaram as traduções literais, como apontamos anteriormente). Nas modulações, ocorre o inverso, ou seja, a proporção de traduções com *modulação obrigatória* foi menor do que a proporção de *modulações facultativas* em duas das traduções – sendo, respectivamente, 4,5% e 12% nas TA, e 5,3% e 11% nas TMF, enquanto que nas TG as modulações obrigatórias (3,8%) ocorrem mais do que as facultativas (2,9%). Atribuímos a diferença de porcentagens que as traduções da Artenova apresentam em relação às traduções da Martins Fontes a uma correspondente porcentagem maior de interferências lexical e sintática.

Podemos observar a seguir, dois exemplos de traduções tabuladas como modulação. Outros exemplos podem ser vistos nos Anexos (em CD).

O contexto situacional da Tira 23 (Figura 74) indica que Manolito está em seu quarto, em cima da cama, esbravejando. Em seguida, sua feição muda, olhos se arregalam, as sobrancelhas estão com as extremidades voltadas para baixo, assim como as da boca, o que lhe dá um aspecto apreensivo e amedrontado (terceira vinheta), ao surgir uma mão segurando um chinelo, provavelmente segurado por sua mãe ou seu pai, o que permite ao leitor interpretar a cena como se Manolito se sentisse intimidado pelo que vê, e o chinelo como a típica ameaça de levar chineladas dos pais como castigo por mau comportamento. No quadro final da tira, o espaço da cena muda para o de fora da casa – há uma árvore, uma nuvem e um carro passando – o que faz supor também outro momento, posterior ao das cenas no quarto. Observamos em sua feição um aspecto de tristeza, especialmente pela boca com extremidades curvadas para baixo em conjunto com o desenho das sobrancelhas. Além disso, ele está uniformizado, segurando uma pastinha, em movimento de caminhada, e acompanhado por Mafalda, o que indica que ele e Mafalda estão indo para a escola. A partir dos signos visuais linguísticos no balão de fala da segunda vinheta “*¡No voy más a la escuela!... ¡Y san se acabó!*”, observamos que o motivo do nervosismo do menino realmente é não querer ir para a escola.

Figura 74 – Tira 23 – Exemplo de modulação facultativa.

A expressão utilizada por Manolito “*¡Y san se acabó!*”, que também pode ser grafada de forma contígua (*sanseacabó*), é uma “Expresión coloquial –casi siempre precedida de y– con que se da por terminado un asunto o discusión: “*Al que muere lo entierran y sanseacabó.*” (PÉREZ-RIOJA, 1997). Em outra definição, ela é apresentada como “Expresión que se utiliza de forma contundente para terminar una discusión o disputa y donde no hay apelación posible.” (REYES; MORA; FEDOROWICK). Essa última definição torna-se especialmente interessante, pois na tira os signos visuais linguísticos são confrontados pelo signo visual icônico; Manolito usa a expressão para pôr um fim à discussão sobre ele não querer mais ir à escola, afirmando que está irreversivelmente decidido a não ir mais, entretanto a vinheta seguinte apresenta um elemento que não só retoma a discussão, mas também se torna o elemento a finaliza – a mão segurando um chinelo, um ícone indicando que se Manolito não for à escola ele irá apanhar. Além disso, na terceira vinheta a frase pronunciada por um de seus pais “*¡Oye! ¿ves esto?*” (que pode ser traduzida como “Ei! Está vendo isso?”) foi grafada em negrito, indicando ênfase no tom de fala que a frase está sendo pronunciada, ou mesmo que está sendo gritada.

Em português, as traduções possíveis dessa expressão só poderiam manter em parte os significados de superfície (como nas modalidades de tradução literal ou transposição) sem produzir um erro de tradução, ou um segmento não interpretável ou sem sentido na língua-meta. É o caso da opção “se acabó” > “*se acabou*” na TA (tradução literal próxima). No entanto, não há como usar um sinônimo interlinguístico para o significado de superfície “*san*” (“são, santo”) e obter uma expressão idiomática em português, com sentido geral semelhante (por exemplo, “e são se acabou”), o que obriga a utilizar a modulação na tradução da palavra “*san*”. Desse modo, como poderíamos tabular cada palavra na tradução “e, pronto, se acabou”?

Ao definir a modalidade modulação, Aubert (1998, p. 108) esclarece que a “modulação pode assumir formas bastante diversas, variando desde variações de detalhe [...] até uma

diferenciação tal que nada nas respectivas estruturas de superfície do segmento em questão lembraria ao observador a sua efetiva equivalência tradutória”. Para o caso de variação de detalhe, o exemplo que o autor apresenta é “*deaf as a doornail*”, que tem como uma tradução possível para o português “surdo como uma porta”. Nessa tradução, as três primeiras palavras são sinônimos interlinguísticos (*deaf* > surdo, *as* > como, *a* > uma), mas não a quarta (*doornail* > ferrolho), que não é sinônimo interlinguístico de “porta”. Para o caso em que nada nos significados de superfície deixariam o sentido transparente na língua de tradução, o exemplo que Aubert apresenta é “*corporal imbecility*”, que teria a tradução “impotência” e não “imbecilidade corporal”. Porém, não há especificação de como tabular cada palavra no primeiro caso (variação de detalhe). Nossa decisão foi marcar modulação apenas na palavra que de fato não é sinônimo interlinguístico dentro tradução da expressão (“*san*” > “pronto”, na proposta de tradução da TA), e considerar que houve modulação *obrigatória*, posto que não encontramos solução possível de tradução para a expressão incluindo um sinônimo interlinguístico de “*san*” (nosso parâmetro foi não encontrar nenhuma ocorrência de “*são se acabou*” na *internet*, em páginas brasileiras, e a forma também não foi localizada em dicionários).

Encontramos como opções de tradução que manteriam um efeito de sentido geral semelhante, também empregadas numa mesma categoria gramatical interjeição, as expressões “fim de papo”, “ponto final”, “assunto encerrado”, que também são normalmente precedidas por “e”. Outras opções foram sugeridas nas traduções brasileiras dessa tira, como pode ser observado na Tabela 20. Em todas elas, a *modulação* sempre foi considerada *obrigatória* para a palavra “*san*”, e *facultativa* para as palavras que traduziram “*se acabou*”.

Tira 23		
F	<i>¡Y san se acabó!</i>	Modalidade
TA	E, pronto , se acabou!	Modulação obrigatória (1)
TF	<i>¡Y san se acabó!</i>	Modalidade
TG	¡E ponto final !	Modulação obrigatória (“san”, 1) Modulação facultativa (“se acabou”)
TF	<i>¡Y san se acabó!</i>	Modalidade
TMF	E pronto !	Modulação obrigatória (“san”, 1)

Modulação facultativa
(“se acabó”)

Tabela 20 – Tira 23 – Exemplo de modulação da locução interjetiva “*san se acabo*”.

Na Tira 35 (Figura 75), entendemos que haveria como traduzir a expressão “¿*Qué diablos les pasa?*”, presente na quarta vinheta, usando sinônimos interlinguísticos para cada um dos significados de superfície (na forma de tradução literal e/ou transposição) sem produzir erros evidentes ou encobertos, como seria o caso da tradução “Que diabos aconteceu com vocês?”.

Figura 75 – Tira 35 – Exemplo de modulação obrigatória.

Sendo possível uma tradução que não utilize a modulação, logicamente, qualquer modulação feita seria facultativa. Parece haver apenas a seguinte dificuldade relacionada a essa decisão: em espanhol, expressões que apresentam a palavra “*diablo*” (diabo, em português) são de uso coloquial, por exemplo: “¿*Diablo(s)!*”, interjeição coloquial que denota estranhamento, surpresa, admiração ou desgosto; e “¿*Qué diablo(s)*”, locução interjetiva que expressa impaciência ou admiração (REAL ACADEMIA ESPANHOLA) e bastante frequentes. Uma tradução, como a sugerida acima, que mantivesse o sinônimo interlinguístico “diabos” não parece ter um uso tão frequente em português como no espanhol e, portanto, poderia se aproximar de um erro de registro. No entanto, como não conseguimos constatar (em *corpus* ou na *internet*) que “que diabos” tenha uma frequência tão baixa a ponto de justificar que considerássemos essa possibilidade de tradução com um erro de registro, optamos por considerar que, sendo idiomática essa possibilidade, uma tradução de “*diablos*” que não fosse pelo sinônimo interlinguístico seria também *modulação facultativa*. As opções dos tradutores das tiras de Mafalda foram as seguintes:

Tira 35

TF Bueno, ¿qué *diablos* les pasa?

Modalidades

TA	Ei, que que há com vocês?	Modulação facultativa (1)
TG	Bueno, ¿qué que estão olhando?	Modulação facultativa (1)
TMF	O que foi? O que deu em vocês?	Modulação facultativa (1)

Tabela 21 – Tira 35 – Exemplo de modulação obrigatória.

As três traduções foram tabuladas como *modulação facultativa*, pois os tradutores realizaram um “deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície” (Aubert, 1998), bem como na estrutura sintática, a fim de manter um efeito de sentido semelhante. Além disso, é possível inferir que os tradutores – mais especificamente da Martins Fontes – tenham considerado o fator do registro do uso do termo “diabo” como inadequado numa tradução dirigida para um público genérico que inclui também o público infanto-juvenil.

Consideramos as três modalidades de maior ocorrência, ao compararmos as porcentagens de *transposição* com as de *traduções literais*, observamos que a sintaxe do espanhol e do português apresenta uma proximidade linguística que é marcada na forma de traduções literais em nosso *corpus* numa porcentagem que varia de 49% a 62%. As traduções literais superam em ocorrências a modalidade que marca justamente os rearranjos ou ajustes morfossintáticos necessários na tradução devido a fatores contrastivos entre o par linguístico, que seria a transposição obrigatória, que variou entre 12% e 15%, e a de transposições em geral (facultativas e obrigatórias somadas) entre 16% e 23% aproximadamente. Porém a tradução literal também supera a transposição em todos os estudos relatados por Aubert (1998) que foram feitos para o par linguístico inglês-português. A diferença com as porcentagens de ocorrência dessas modalidades naqueles estudos pode ser visualizada nas tabelas abaixo, que, tomadas como parâmetro para comparação geral entre esses dois pares linguísticos, sugerem uma diferença mais acentuada para as ocorrências totais de transposição (rearranjos morfossintáticos), e menos significativa no caso da modalidade de tradução literal.

	Tradução literal	Transposição	Modulação
Alves (1983)	57,2	36,7	0,5
Darin (1986)	50,5	40,6	6,0
Silva (1992)	42,4	31,9	22,4
Zanotto (1993)	42,85	22,78	18,19

[média entre 3 traduções do mesmo TF]			
Camargo (1993)	35,2	30,4	25,1
[média entre 3 gêneros textuais]			

Tabela 22 – Proporção em porcentagens de ocorrências das modalidades tradução literal, transposição e modulação em estudos realizados com os pares linguísticos inglês-português.

	Tradução literal	Transposição	Modulação
TA	51	18,1	16,5
TG	62	15,7	6,8
TMF	49	22,8	17,3

Tabela 23 - Proporção de ocorrências das modalidades tradução literal, transposição e modulação nas traduções brasileiras das tiras de Mafalda.

Por meio das ocorrências de *modulação facultativa*, interpretamos que os tradutores da Artenova e da Martins Fontes foram os que mais se preocuparam em manter a idiomaticidade da língua meta em momentos em que seria aceitável uma tradução pela modalidade literal ou de transposição, o que nos parece marcar o projeto de caráter mais “comunicativo-interpretativo” para essas traduções. Por outro lado, o tradutor da Global visivelmente realizou muito menos alterações sintáticas e semânticas, de modo a não fugir do projeto inicial de sua tradução que era dar características da língua espanhola ao texto meta, projeto a que esse tradutor, Mouzar Benedito, se refere como “tradução em “portuñol”.

6.5. Casos de Adaptação

Não houve casos de *adaptação estilística* nas três traduções da Mafalda, ou seja, nenhum caso em que os tradutores optassem por sobrepor o estilo do TF à precisão na correspondência semântica, como poderia ocorrer, por exemplo, em traduções de poesia, para a recriação de uma rima. Em contrapartida, a modalidade *adaptação cultural* foi a quarta modalidade mais frequente nas três traduções (ver Anexo – em CD). No entanto, observamos que esse alto número de ocorrências se deve ao fato de a Tira 16 apresentar o sobrenome “Pérez” (esp.) grafado setenta e cinco vezes, e como realizamos nossas análises tendo como princípio a *palavra* como unidade de tradução, optamos por tabular todas as ocorrências desta palavra.

Figura 76 – Tira 16 – Exemplo da modalidade adaptação cultural.

Na Tira 16, a imagem mostra, na primeira vinheta, Mafalda próxima ao telefone, e nas tiras seguintes folheando o livro que tem a sua frente, e que inferimos ser uma lista telefônica. Ao buscar pelo sobrenome “*Pérez*” (esp.) nas páginas da lista, Mafalda se depara com um grande número de ocorrências desse sobrenome, mostradas por meio do conteúdo do balão com rabicho dirigido à lista telefônica. O humor se dá a partir da comparação feita pela personagem, no último quadro, entre a grande quantidade de pessoas com o sobrenome “*Pérez*” em Buenos Aires – cidade onde vivia seu criador, Quino, e considerada sua cidade natal – e a grande população da China. Segundo o *Gran índice de heráldica e historia de apellidos*, Pérez é um sobrenome patronímico que existe desde a Idade Média e é muito comum na Espanha e na América Hispana. Apesar de Pérez (e suas variações) ser um sobrenome conhecido no Brasil, os mais comuns e frequentes, de acordo com o *Dicionário das Famílias Brasileiras* (FRANÇA, 1999), são Silva, Santos, Souza, Costa, Pereira e Carvalho. Desse modo, conseguir um efeito de humor comparável sobre um leitor brasileiro, demandaria adaptar culturalmente o sobrenome “*Pérez*”, optando por outro que fosse percebido no Brasil como igualmente muito frequente, por exemplo, o sobrenome “*Silva*”, que é de origem portuguesa. Sendo assim, a tradução do sobrenome “*Pérez*” (esp.) por “*Silva*” (port.) foi considerada, nas tabulações, como uma adaptação cultural, e foi a opção dos tradutores nas três traduções.

Observamos outros casos de adaptação cultural, como no exemplo da Tira 12 (Ver Figura 77 e 78, e Tabela 24), e em outros casos que abordaremos a seguir e cujas tiras podem ser vistas no Anexo (em CD).

Figura 77 – Tira 12 – TF – Exemplo de adaptação.

Figura 78 – Tira 12 – TG – Exemplo de adaptação.

Curiosamente, o tradutor Mouzar Benedito adaptou os nomes dos países “Congo”, “Pekín” e “Vietnam” (esp.) por “Camboja”, “Irlanda” e “Líbano” (port.). Acreditamos que o tradutor tenha realizado tais adaptações, para aproximar os leitores do TM aos países que eram mais retratados pelas notícias internacionais da época, contemplando a distância temporal entre o TF e a tradução. No entanto, o tradutor não atentou para o fato de que todos os países apresentados no TF tinham ligação com o comunismo e o tema da Guerra Fria, muito recorrente nas tiras de Quino e contemporâneo às publicações da Mafalda.

Tira 12	
TF	“Dramática situación en Medio Oriente ”~ “Más víctimas en el Congo ”~ “Nuevo choque racial en EE.UU ”~ “Disturbios en Pekín ”~ “Bombardeos en Vietnam ”...
TA	“Situação dramática no Médio Oriente ”. “Mais vítimas no Congo ”. “Novo choque racial nos Estados Unidos ”. “Distúrbios em Pequim ”. “Bombardeios no Vietnã ”.
TG	“Dramática situação no Oriente Médio ”~ “Mais vítimas no Camboja ”~ “Novo choque racial nos E.U.A. ”~ “Distúrbios na Irlanda ”~ “Bombardeios no Líbano ”
TMF	“Situação dramática Oriente Médio ”~ “Mais vítimas no Congo ”~ “Novo choque racial nos E.U.A. ”~ “Distúrbios em Pequim ”~ “Bombardeios no Vietnam ”.

Tabela 24 – Tira 12 – Exemplo de adaptação.

Na Tira 17, houve adaptação da cifra do total de habitantes da China. Na tira do texto-fonte, Mafalda reflete sobre a quantidade populacional chinesa “*No hay caso, por más que pienso, no logro imaginarme a 700 millones de chinos todos juntos*”. De fato, na década de 1970, a população da China atingia por volta de 800 milhões de pessoas graças a estímulos de governantes, como Mao Tse Tung, que viam no aumento populacional um caminho para o engrandecimento econômico e social do país. Em 1980, a população chinesa já passava de um bilhão, motivo pelo qual o governo lançou um conjunto de medidas para planificar os nascimentos, limitando-os a um único filho por casal. Em sua tradução realizada em 1982, Mouzar Benedito adaptou culturalmente essa cifra para 1 bilhão “Não tem jeito. Por mais que penso, não consigo imaginar *um bilhão* de chineses todos juntos”.

Na Tira 46, a tradução da palavra “*turrón*” – um doce em forma de barra ou tablete típico da Espanha, feito com frutas secas torradas misturadas com mel e açúcar – foi traduzida por uma técnica similar à de generalização na TG. Ao invés de um nome particular de doce, o doce “*turrón*” foi traduzido por “tablete”, palavra que designa um formato que pode estar relacionado a mais de um doce (mas, talvez, para um brasileiro, faça pensar mais especificamente num chocolate). Ainda que os torrones não tenham um formato em “tabletes”, e a imagem da tira ilustra isso, a operação tradutória resgata o aspecto mais relevante para essa tira, proporcionando o humor na última vinheta, que é o de que Susanita oferece a Mafalda um pedaço de algum doce gostoso e desejável para ambas, e depois se arrepende. (Ver Anexos – em CD, Tira 46). A tradução da TG da frase “*Tomá Mafalda, medio turrón para mí, medio para vos*” (esp.) foi “Toma, Mafalda, meio *tablete* para mim e meio para você”.

As três traduções apresentaram casos de adaptação na Tira 61, identificados em palavras diferentes. Felipe está procrastinando os deveres da escola e idealiza situações em que outras pessoas possam fazê-lo para ele. Numa delas, presente na quinta vinheta, ele coloca-se na posição de “*mariscal*” – tratamento dado ao oficial de alta graduação nas milícias antigas da Europa –, e para agradecer ao soldado que fez mundo e fundos para conseguir-lhe o mapa com os principais rios da Europa, Felipe diz “*Gracias Schulz, puede irse a tomar una bieckert, no más*”.

Figura 79 – Tira 61 – Exemplo de adaptação cultural.

Tira 61	
TF	<i>Gracias Schulz, puede irse a tomar una bieckert, no más</i>
TA	Obrigado, Fritz . Podes ir tomar um chope!
TG	Gracias, Schulz, pode ir tomar um chopp sossegado
TMF	Obrigado, Schultz, agora pode ir tomar um bier

Tabela 25 – Tira 61 – Exemplo de adaptação cultural.

Tabulamos como adaptação cultural a tradução do nome próprio “Schulz” (esp.), usado como um nome estereótipo de origem alemã no texto-fonte, por “Fritz” e “Schultz”, realizada respectivamente pela TA e TMF. A opção da TG para esse caso foi manter o nome como no TF, portanto foi tabulado como transcrição, pois o nome “Schulz” pertence a uma terceira língua, que não a LF nem a LM. Observamos também como casos de adaptação, a tradução do verbo “podes” (TA) e o substantivo “bier” (TMF). No primeiro caso, o tradutor optou por manter o verbo “poder”, mas conjugado na segunda pessoa do presente do indicativo “podes” (tu), marcando assim um registro de fala não exatamente formal, como no TF (“*puede*”, usted), mas adaptando esse efeito para um tratamento desusado na variedade de tradução do restante das tiras (que foi a variante padrão mais utilizada em traduções⁴⁴), exceto na representação de situações muito específicas, como a de um tempo remoto, especialmente em cenas aristocráticas, como a de uma corte antiga. No segundo, observamos que Quino usou a palavra “*bieckert*” para fazer referência a uma marca de cerveja muito consumida na Argentina, que leva o nome de seu fundador Emilio Bieckert, de origem alemã. Para leitores brasileiros, essa palavra não serviria como um referente direto à cerveja argentina; assim, a TMF optou por

⁴⁴ Esteves (2005, p. 341-342) aponta que há uma tendência no mercado editorial brasileiro em homogeneizar as diferenças de registro linguístico, adotando assim a variante padrão, utilizada pela classe média, que também é a classe que domina o mercado editorial. Definimos como a variante de prestígio, a postulada como a variante padrão, prescrita pelo manuais e gramáticas normativas; sendo assim, a variante de prestígio no Brasil torna-se a variante paulistana do Sudeste.

adaptá-la pelo substantivo “cerveja” em alemão, que é “*bier*”. Nas traduções da Artenova e da Global, os tradutores optaram por traduzir a palavra “*bieckert*” por “chope” e “chopp”, respectivamente. Tabulamos esses dois casos como erro encoberto, pois no TF “*bieckert*” é uma palavra estrangeira utilizada no espanhol em combinação com outras marcas de estereótipos relacionados aos alemães, o que não acontece com a palavra “chopp” nem com a simples correspondência direta com o referente “cerveja”.

6.6. Análises gerais

6.6.1. Casos de pontuação

Segundo Cagnin (1975, p. 120), palavra e imagem se encontram em uma relação complementar nas histórias em quadrinhos, pois “Ambas fazem parte de um sintagma superior, que é, no caso, o narrativo. Por isto, a palavra é importante nas HQ como no cinema. Os diálogos não são mera representação mimética do ato da fala, mas fazem caminhar a ação, emprestando à imagem os significados que ela não pode ter.”

Um dos elementos imprescindíveis que compõem a sequência narrativa dos quadrinhos é o *balão*. Sua função principal é introduzir o elemento linguístico no discurso narrativo, sob a forma de discurso direto. Ele pertence a dois códigos, o figurativo e o linguístico, sendo assim, enquanto imagem, ele transforma o elemento linguístico e passa a adquirir uma função estética, e enquanto elemento da fala, ele carrega informações das qualidades dessas falas (função metalinguística). O *conteúdo* dos balões pode ser constituído de *sinais linguísticos* ou *grafemas*, como pontos de interrogação ou de exclamação, uma letra, etc. Para Cagnin (1975), estes sinais indicam o estado de alma da personagem e o significado expresso pode ser um dentre os vários significados possíveis na “imensa gama de sensações e sentimentos da alma humana” (CAGNIN, 1975, p. 130). O que indicará que tal significado é o expresso naquele momento é a situação *histórica* apresentada na tira.

Sendo assim, os signos de pontuação adquirem um significado próprio no âmbito das HQ, no entanto, por não serem considerados elementos relevantes ou por serem elementos que excederiam o limite dos balões, eles, muitas vezes, não são mantidos nas traduções. No caso das traduções da língua espanhola, há um contraste importante com o português: os pontos de interrogação e exclamação são duplos no espanhol, ou seja, há um signo de abertura (invertido) e outro de fechamento, que devem ser colocados obrigatoriamente no começo e no fim do enunciado correspondente, salvo algumas exceções.

Alguns autores afirmam que nas *historietas* em língua espanhola não são utilizados os pontos duplos, por contenção de espaço, “Además, en la traducción de cómics es norma general eliminar los puntos exclamativos para ganar espacio, puntos que en español van al principio y al final de la frase (¡!, ¿?)” (GOICOECHEA et al. , 2008, p. 65). Nas tiras originais da Mafalda, Quino usa os pontos duplos do espanhol, assim como faz uso constante do ponto e vírgula e das reticências, usadas para marcar a interrupção de um pensamento, que pode ou não ser retomado em seguida no próximo balão.

Nas traduções observadas da Artenova, uma característica das mais notáveis é a inserção de pontos de exclamação e interrogação em lugares não pontuados no TF como, por exemplo, na Tira 50 “*Acaba de pasar la paz em um cajoncito*” (esp.) e “A paz acaba de passar em um caixãozinho!!!” (port.). O mesmo fator foi observado nas tiras 15, 27, 29, 37, 48, 50, 53, 57, 61, 65, 70, 71 e 72 (ver Anexos – em CD). Com isso, essas traduções fogem à regra da diminuição de caracteres por espaço dentro dos balões.

Tira 50 – Texto Fonte (TF)

Tira 50 – Tradução Artenova (TA)

Figura 80 – Tira 50 – Exemplo de pontuação no TF e na TA.

O fator que definiu que não incluiríamos a pontuação das tiras, na tabulação baseada na metodologia de Aubert (1998), foram as traduções da Global, pois elas distorceriam a proporção de traduções literais. Devido à peculiaridade do projeto de tradução em “portunhol”, as traduções emprestam os signos de pontuação próprios do espanhol no TF, dessa forma, fazem uso dos pontos de interrogação e exclamação invertidos e de pontos e vírgula que não teriam o mesmo uso no português (ver Figura 81).

Figura 81 – Exemplo de signos de pontuação no TF e na TG.

A Martins Fontes faz pouco uso dos signos de pontuação, em comparação com as outras traduções. Em suas traduções, faz pouco uso de pontos finais nos balões; tem a tendência de coordenar frases, de modo que faz mais uso de vírgulas (tiras 39, 54); e, em casos em que há dois ou mais pontos de exclamação e interrogação, optam por vezes por colocar só um, como nas tiras 3, 11 (Figura 82), 14, 67 (Ver Anexos – em CD); contudo, seguem o TF no uso das reticências quando estas refletem o pensamento da personagem.

Figura 82 – Exemplo de signos de pontuação no TF e na TMF.

6.6.2. A tradução dos nomes próprios dos personagens

A tradução de nomes próprios, ou antropônimos, não segue uma regra geral. Há o consenso entre os pesquisadores de que os nomes próprios não acrescentam um significado por si só, embora possam conter grande valor conotativo ou fazer associações muito determinadas que serão distintas para cada indivíduo (GONZÁLEZ; GONZÁLEZ, 1991, p.50).

No caso dos antropônimos, González e González (1991, p. 50) fazem a distinção entre a tradução dos nomes “motivados” e “não motivados”. Os primeiros referem-se àqueles nomes próprios cujo valor conotativo será essencial na narrativa, são nomes que foram colocados (pelo autor, por exemplo) com a intenção de representar ou realçar alguma característica relacionada à personagem (como no caso do nome do personagem Cascão, da *Turma da Mônica*). Os antropônimos “não motivados” não possuem um significado intencionado, ainda que possa tê-lo etimologicamente; sua informação provém de nomes comuns e não se associa a nenhum conceito ou objeto (GONZÁLEZ; GONZÁLEZ, 1991, p.51).

Para Nord (2003, p. 183), os nomes próprios são monorreferenciais, ou monossêmicos, ao contrário dos nomes genéricos; no entanto, não são de forma alguma mono-funcionais, de modo que sua principal função é identificar um referente individual. Além disso, segundo a autora, é frequente a afirmação de que os nomes próprios não têm significado descritivo. De

fato, no mundo real, os nomes próprios podem não ser descritivos, mas eles são, evidentemente, informativos e denotam um tipo particular de referente. Se estivermos familiarizados com a cultura em questão, os nomes próprios podem nos indicar se o referente é uma pessoa do sexo feminino ou masculino (por exemplo, Paula e Paulo), ou se trata de um nome de animal de estimação (por exemplo, Nina e Rex), ou de lugar, etc. Na ficção, no entanto, esses indicadores podem ser assumidos como intencionais, quando autores usam nomes que descrevem explicitamente o referente em questão e podem ser considerados “nomes descritivos” (como no caso do nome do personagem Batman, o homem morcego).

Existem certas convenções literárias, próprias de cada língua, que devem ser levadas em conta na tradução de nomes próprios de textos ficcionais. Segundo Nord (2003, p. 184), uma dessas convenções é a dos nomes próprios como “marcadores culturais”, ou seja, tais nomes podem indicar implicitamente a qual cultura o personagem pertence. Na literatura alemã, por exemplo, se há a presença de uma personagem de nome “Joséphine” em uma história com o enredo ambientado na Alemanha, ela será automaticamente assumida como francesa. Por outro lado, na literatura espanhola, os nomes próprios são geralmente adaptados à morfologia do espanhol; um médico chamado “don Federico”, que apareça em um ambiente espanhol, poderia ser espanhol, alemão ou francês e se o autor quiser que o personagem seja reconhecido como alemão, por exemplo, ele terá que descrever isso explicitamente no contexto.

Ainda segundo Nord (2003), ademais das convenções, os tradutores podem se valer de muitas técnicas na tradução de nomes próprios, como a não-tradução (o nome do personagem Haddock, da HQ *Tintin*, se mantém em en., de., it., esp.⁴⁵); a não-tradução que apresenta uma pronúncia diferente na língua-meta (en. Alice, fr. Alice [A’li:s], it. Alice [a’litche]); a transcrição ou a transliteração de alfabetos não-latinos (rus. Шкловский, pt. Chklovski, es. Shklovski); a adaptação morfológica para a língua alvo (fr. Milou, es. Milú, it. Milù), a adaptação cultural (en. James, pt. Tiago); a substituição (pt. Cebolinha, en. Jimmy Five) e assim por diante.

Sendo assim, pode-se perceber que não há regras herméticas que rejam a tradução de nomes próprios. Como dito anteriormente, de acordo com Nord (2003: 184), qualquer que seja a função do nome próprio, ela é limitada a identificar um referente individual. Dessa forma, apesar das técnicas e convenções criadas, o principal critério para a tradução de nomes próprios é fazer o trabalho de identificação da função desses nomes para o público alvo. Aliás, nem

⁴⁵ As línguas estrangeiras tratadas nesta parte do texto foram abreviadas, sendo assim, “en.” corresponde ao inglês, “it.” ao italiano, “es.” ao espanhol, “pt.” ao português brasileiro, “pt. eur.” ao português europeu, “fr.” ao francês, “de.” ao alemão, “sven.” ao sueco, “rus.” ao russo e “ned.” ao neerlandês.

sempre os tradutores usarão as mesmas técnicas com todos os nomes próprios de um determinado texto que está sendo traduzido e, em vista disso, é fundamental que prevaleça o bom senso de manter uma padronização das traduções ao longo do texto.

Até a primeira metade do século XX, consagrou-se na cultura ocidental traduzir os nomes próprios ou, ao menos, adaptá-los à fonética particular de cada língua, principalmente quando a língua traduzida não era de raiz latina (GONZÁLEZ; GONZÁLEZ, 1991, p. 51). A tradução dos antropônimos nos quadrinhos não foge à regra. No Brasil, segundo Reis (2012, p. 31), um dos principais procedimentos técnicos de tradução de nomes de personagens nessa época, que inclusive intitulavam as HQs, era o aportuguesamento. Os nomes, muitas vezes, não faziam qualquer referência ao título na língua meta e apenas destacavam alguma característica do personagem, como nos quadrinhos de *Max und Moritz* > Juca e Chico (Wilhelm Busch), *L'il Abner* > Ferdinando, Buscapé (Al Capp), *Beetle Bailey* > Recruta Zero (Mort Walker), *Dennis the Menace* > Dennis, o Pimentinha (Hank Ketcham) e *Katzenjammer Kids* (*The Captain and the Kids*) > Os sobrinhos do Capitão (Rudolph Dirks). Segundo Reis (2012, p. 31) “tal procedimento tradutório era uma maneira de colocar nomes que os brasileiros soubessem pronunciar e que de alguma forma chamassem a atenção dos compradores para consumir a literatura dos quadrinhos.”

Outros nomes de personagens consagrados nas HQs foram traduzidos para o português brasileiro, como os personagens *Mortadelo e Salaminho* (*Mortadelo y Filemón*, de Francisco Ibáñez Talavera); os personagens de *Superman* (*Super-Homem*), *Edu Kent* (*Clark Kent*), *Miriam Lane* (*Lois Lane*); o personagem de *Spiderman* (*Homem-Aranha*), *Pedro Prado* (*Peter Parker*); entre outros.

Atualmente, o procedimento que se observa é a não-tradução de antropônimos, principalmente se tais nomes pertencem ao título da obra. Kaindl (2010, p. 38) observa que as traduções de títulos são consideradas critério de marketing e que, desde 1960, a tendência de manter os títulos na língua meta tem prevalecido, especialmente se eles incluem os nomes dos protagonistas, como é o caso dos quadrinhos *Turma da Mônica* (en. *Monica's Gang*, es. lat. *Mónica y su pandilla*), *Les aventures de Tintin* (en. *The Adventures of Tintin*, pt. *As aventuras de Tintim*) e *Mafalda* (en. *Mafalda*, pt. *Mafalda*, sven. *Mafalda*).

Os antropônimos dos personagens presentes em nosso *corpus* não foram traduzidos, exceto um caso da tradução do nome *Susanita* na tradução da Artenova, pois consistem em nomes “não motivados” (GONZÁLEZ; GONZÁLEZ, 1991). Dentre todos os personagens das tiras de Mafalda, as únicas que apresentam nomes “motivados” foram a *Libertad* e a *Burocracia*. A amiga de Mafalda, *Libertad*, tem um nome que descreve sua personalidade e sua

condição de vida, pois é filha de pais socialistas e suas falas são repletas de temas relacionados à revolução e à classe proletária; já a tartaruga de Mafalda e Guille recebeu o nome de *Burocracia* devido a sua lentidão. Porém, essas personagens não estão presentes nas tiras analisadas.

Para a tabulação das traduções dos nomes próprios, também usamos a metodologia de Aubert (1998) nas tabulações, além de utilizar recursos da ferramenta de busca *Google*, na busca de mais informações a respeito de cada antropônimo e para comparar sua frequência de uso nas línguas portuguesa e espanhola. Sendo assim, cada nome foi analisado particularmente e para cada um adotamos uma classificação diferente.

Mafalda

Segundo Quino (QUINO, 1988, p 6), o primeiro propósito de criação das tirinhas da Mafalda foi servir como propaganda de produtos eletrodomésticos da empresa argentina Mansfield e uma das exigências da empresa na criação das tiras era que o nome do personagem principal iniciasse com a letra “M”. Inspirado pela personagem bebê do romance *Dar la cara*, de David Viñas, Quino nomeou a protagonista das tiras de *Mafalda*.

O nome da personagem não foi traduzido em nenhuma das ocorrências presentes nas três traduções brasileiras, pois apesar de ser um nome de origem germânica, ele pertence tanto ao acervo da língua-fonte (LF), o espanhol, como da língua-meta (LM), o português. Devido a isso, o nome Mafalda (es.) > Mafalda (pt) foi classificado, segundo as modalidades de tradução, como *transcrição*, exceto na tira 39 da *TMF* em que a tradução foi tabulada como zero (0) em *transcrição* e (1) em *transposição facultativa*, pois há na tradução a adição do artigo feminino “a” antes do nome.

Felipe

O personagem *Felipe*, segundo o autor (QUINO, 1988), foi criado em homenagem a seu amigo Jorge Timossi. Trata-se de um nome original do grego e que também pertence à onomástica portuguesa e espanhola. Nas traduções da Artenova (doravante TA) e nas traduções da Global (doravante TG), o nome não foi traduzido e foi mantido como no texto-fonte “Felipe”; porém, nas traduções da Martins Fontes (doravante TMF) optou-se pela grafia “Filipe”, a forma vernácula usada em Portugal.

No Brasil, convencionou-se usar a grafia de *Felipe* com a letra “e” como um arcaísmo de influência castelhana. Ao observarmos a frequência de uso das duas grafias na ferramenta de busca Google, constatamos que a grafia com a letra “e” é a mais usada em português em

sites com extensão “.br”, obtivemos 9.320.000 resultados versus 1.740.000 resultados do nome grafado com “i”.

Sendo assim, nas *TA* e nas *TG* classificamos, em geral, a opção de tradução *Felipe* (esp.) > Felipe (port.) como *transcrição*, enquanto nas *TMF* foi classificado como *decalque*. No caso das tiras 31 e 54 das *TA*, classificamos como zero (0) na *transcrição* e um (1) na *transposição facultativa*, pois houve um deslocamento do nome do final para o início das frases. A *TMF* da tira 54 foi classificada como zero (0) no *decalque* e (1) na *transposição facultativa* devido ao tradutor ter optado por deslocar o nome do meio para o início da frase.

Manolito

Filho de um comerciante do bairro, o proprietário do armazém “Don Manolo”, *Manolito* constitui uma caricatura do imigrante galego. O nome do personagem é composto pelo hipocorístico “*Manolo*” do nome “Manuel”, apelido pouco recorrente na língua portuguesa, e pelo sufixo de diminutivo “-ito” (esp.), o sufixo mais neutro, frequente e menos marcado da língua espanhola. Apesar de também existir no português, o sufixo de diminutivo “-ito” (pt.) não é nem o mais frequente, nem o menos marcado.

Diante do uso não frequente de *Manolo* em português e da formação do diminutivo própria do espanhol, do ponto de vista morfológico, classificamos *Manolito* como *empréstimo*. Nas *TA*, no entanto, tabulamos na Tira 01 zero (0) no *empréstimo* e um (1) no *acréscimo*, optamos por marcar o acréscimo da partícula “Como é” no elemento mais próximo dela que, no caso, foi o nome Manolito. E na Tira 30, zero (0) no *empréstimo* e um (1) na *transposição facultativa*, pois há um deslocamento no nome para o início da frase. A Tira 39 da *TMF* foi classificada como zero (0) em *transcrição* e (1) em *transposição facultativa*, pois há na tradução a adição do artigo masculino “o” antes do nome.

Miguelito

O nome do personagem Miguelito é formado a partir do nome Miguel – proveniente do hebraico e usado em Portugal, primeiramente, no século II com a grafia *Micael* – e do sufixo de diminutivo masculino espanhol “-ito”. Desse modo, ele foi tabulado com zero (0) na *transcrição*, pois é um nome pertencente à onomástica do português e do espanhol – encontramos 24.400.000 resultados da frequência do Google em espanhol e 45.400.000 resultados em português –; e um (1) na modalidade *empréstimo*, devido ao sufixo diminutivo de um nome que caracteriza o universo da língua espanhola.

Susanita

Como o personagem *Miguelito*, o nome *Susanita* também é formado a partir do nome original do hebraico *Susana* e do sufixo de diminutivo feminino espanhol “-ita”. Nas *TG* e nas *TMF*, que optam por “Susanita”, classificamos o nome com zero (0) na modalidade *transcrição* e um (1) na modalidade *empréstimo*. Alguns casos nas *TMF* foram classificados diferentemente: na Tira 28, devido a um deslocamento do nome do fim para o meio da frase, tabulamos com zero (0) nas modalidades *transcrição* e *empréstimo* e um (1) na *transposição* facultativa; e na Tira 60, o nome da personagem é omitido da frase, de forma que a informação desse segmento não é recuperada por vias linguísticas e, sim, por meio da imagem, sendo assim, classificamos este caso como um (1) para a modalidade *omissão*.

Como dito inicialmente, um critério relevante a ser seguido na tradução é a padronização, no caso, dos antropônimos, durante toda a tradução. As *TA* foram julgadas mais descuidadas, entre outros fatores, pela alternância de dois tratamentos diferentes para o nome da personagem *Susanita*: *Susanita* e *Susaninha*. De fato, manter o antropônimo conforme o *TF* seria uma opção interessante de aproximar o leitor da *LF* e caracterizar o personagem como oriundo de algum país de cultura espanhola.

O nome *Susanita*, traduzido como “Susaninha” nas *TA*, foram classificados com zero (0) na modalidade *transcrição* e um (1) na modalidade *decalque*, pois os tradutores adaptaram a morfologia da língua espanhola para o português, ao optar pela tradução, do sufixo de diminutivo feminino espanhol “-ita” pelo sufixo de diminutivo feminino em português “-inha”. Ainda que os dois sufixos sejam partículas que cumprem a mesma função morfológica, o uso de ambos denotem carinho e o sufixo “-ito(a)” seja usado em português como, por exemplo, nos substantivos “cabrito” e “palito”, quando agregado a antropônimos eles aludem a diferentes referentes. Dessa forma, a tradução do nome provoca a perda do referencial hispânico por parte do leitor e descaracteriza o personagem enquanto oriundo de algum país da língua espanhola.

Além da tradução do sufixo, os tradutores não mantêm uma uniformização no uso do nome em todas as tiras, como dissemos. Nas Tiras 14 (ver Figura 83), 28, 39, 46 e 60, *Susanita* foi traduzido como “Susaninha” e, portanto, classificamos com zero (0) na modalidade *transcrição* e um (1) na modalidade *decalque*, porém, na Tira 67 (ver Figura 84), o nome mantém-se como “Susanita”, e foi classificado conforme as modalidades usadas para “Susanita” nas *TG* e *TMF*, tabulamos com zero (0) na modalidade *transcrição*, zero (0) em *empréstimo* e, como houve um deslocamento do nome na frase, prevaleceu classificado com um (1) a modalidade *transposição facultativa*.

Figura 83 – Tira 14 – Tradução da Artenova do nome *Susaninha*.

Figura 84 – Tira 67 – Tradução da Artenova do nome *Susanita*.

6.6.3. Tradução de nomes biográficos

As tiras da Mafalda abordam uma pluralidade de temas e estão repletas de referências a personalidades históricas. Nas tiras analisadas observamos a presença de antropônimos biográficos “não-motivados” (GONZÁLEZ; GONZÁLEZ, 1991) ou, segundo Nord (2010), “não descritivos”, por serem nomes que pertencem ao mundo real. Apesar disso, esses nomes denotam um referente particular que é explorado nas tiras para se conseguir o efeito de humor. Esses nomes não foram traduzidos e foram tabulados como transcrição para todas suas ocorrências nas três traduções.

Fidel Castro

Mafalda declaradamente não gosta de sopa e, na Tira 9 diz: “¿Por qué esse cretino de Fidel Castro no dice que la sopa es buena?”. Nessa tira, a referência que deve ser entendida do nome de Fidel Castro, para que se consiga o efeito de humor desejado, é a de que ele, enquanto revolucionário comunista cubano, não deve ser seguido como exemplo e tudo o que ele considera como certo é refutado pelos outros países, de base socioeconômica capitalista.

Moshe Dayan

Na tira 39 (Figura 85), Manolito está posicionado em frente ao gol e diz a Susanita: “¡Dale, Susanita! ¡Jugá tranquila, que aquí tenés al Moshe Dayan de los guardavallas!” Na segunda vinheta, Manolito faz referência à reputação do militar do otomano/israelense Moshe Dayan como um militar infalível, porém, como em seguida leva uma bolada de Susanita no olho esquerdo, o outro quadro refere-se ao olho que Dayan perdeu em combate.

Figura 85 – Tira 39 – Manolito se compara a Moshe Dayan.

Figura 86 – Moshe Dayan.

William Shakespeare

Na Tira 61, Felipe não queria fazer as tarefas da escola e divagou sobre personalidades que pudessem fazer essas atividades por ele. Em uma delas, Felipe recebe de seu servo a composição sobre a vaca que foi encomendada ao poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare.

Von Braun

Na Tira 64, Miguelito comenta com Mafalda que sua professora fez os alunos copiarem repetidas vezes a soma “*dos más dos es cuatro*” e lastima que nunca se sentiu tão distante de Von Braun, fazendo, assim, referência à inteligência do engenheiro alemão que foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento de foguetes na Alemanha Nazista e nos Estados Unidos.

6.6.4. Nomes próprios fictícios

Alguns nomes próprios fictícios foram mencionados nas tiras.

Sioux e Morris Sucger

Na Tira 47, *Sioux* foi o nome usado para referir-se a um sentinela e *Morris Sucger* a um meteorologista. Trata-se de nomes fictícios, “não motivados” e que não pertencem nem a LF (o espanhol) e nem a LM (o português), dessa forma eles foram classificados como *transcrição*.

Schulz

Na Tira 61, o nome próprio “não-motivado” *Schulz*, conforme apresentado na tira original, foi usado para referir-se ao personagem como alemão, provavelmente, por ser o nome estereótipo dessa cultura na Argentina. A tradução da Global manteve o nome não traduzido, que foi classificado, segundo as modalidades de tradução, como *transcrição*. No entanto, os outros tradutores perceberam essa particularidade e traduziram os nomes para outros que fossem mais familiares em português. A tradução da Artenova realizou uma *adaptação cultural* e substituiu *Schulz* por *Fritz*, e a editora Martins Fontes realizou um *decalque* e traduziu o nome para *Schultz*.

Tía Clarita

Na Tira 07, Susanita conta para Mafalda sobre as xícaras de chá chinesas de sua tia *Clarita*. O nome é a junção do nome “*Clara*”, proveniente do latim, e do sufixo de diminutivo feminino espanhol “*-ita*”. Todas as traduções optaram pela não-tradução de “*Clarita*” que, nesse contexto, foi classificado como *empréstimo*.

Pérez

Na Tira 16, como apontamos anteriormente, Mafalda busca pelo sobrenome “*Pérez*” na lista telefônica e se depara com um grande número de ocorrências, ele aparece 75 vezes nessa

tirinha. O humor se dá a partir da comparação feita pela personagem entre a grande quantidade de pessoas com o sobrenome Pérez em Buenos Aires – cidade onde vivia seu criador, Quino, e considerada sua cidade natal – e a grande população da China. Para conseguir um efeito de humor comparável sobre um leitor brasileiro, as três traduções optaram pela substituição do sobrenome “Pérez” por outro que fosse percebido no Brasil como tendo uma abrangência semelhante, o sobrenome de origem portuguesa “Silva”, que classificamos como *adaptação cultural*.

6.6.5. A tradução dos topônimos

Segundo Nord (2003, p. 184), há também certas convenções relacionadas à tradução de nomes geográficos, os exônimos, que podem adquirir formas específicas em outras línguas. Eles podem diferir-se quanto à pronúncia (por exemplo, fr. Lille, pt. Lille), à ortografia (pt. Paris, es. París), à morfologia (pt. brasileiro Vietnã, pt. europeu Vietname, in. Vietnam), à entidade lexical (rus. Москва, pt. eur. Moscovo, pt. Moscou; ch. Běijīng, pt. Pequim), alguns nomes voltam à forma latina antiga (de. Köln, pt. Colônia, es. Colonia) e outros são, inclusive, traduções literais (ned. Nederland, pt. Países Baixos). Na tradução de textos não ficcionais usa-se geralmente o exônimo da cultura-alvo de um nome de origem da cultura-fonte, se houver um.

No entanto, as tiras da Mafalda são textos ficcionais que tratam de topônimos não ficcionais e seguem diferentes convenções. Na Tira 12, por exemplo, Mafalda vê um inseto se debatendo na janela por onde desejar sair, pois está preso. Para confortá-lo de que a situação dentro do cômodo é melhor do que a situação mundial, ela lê as seguintes manchetes do jornal para o inseto: “*Dramática situación en Medio Oriente*”, “*Más víctimas en el Congo*”, “*Nuevo choque racial en EE.UU.*”, “*Disturbios en Pekín*”, “*Bombardos en Vietnam*”. Essa tira, em especial, apresenta muitos topônimos e o tratamento dado a essas traduções foi diverso.

Medio Oriente

A opção da editora Artenova foi não traduzir o topônimo, os tradutores o mantiveram conforme a LM “Médio Oriente”, que divergiu somente quanto à ortografia e à pronúncia. Esse topônimo sofreu, portanto, uma *interferência lexical*, ou seja, a operação realizada no nível da palavra foi influenciada pela proximidade gráfica entre as palavras do TF e do TM. Por outro lado, as Editoras Global e Martins Fontes optaram pela tradução “Oriente Médio” e, dessa forma, realizaram uma *transposição obrigatória*, modalidade que ocorre quando a ordem das

palavras tem que ser alterada, pois os tradutores não têm a opção de realizar uma tradução literal sem incorrer em erro gramatical.

Congo

O topônimo “Congo” é escrito da mesma forma na LF e na LM, sendo assim, as traduções da Artenova e da Martins Fontes realizaram a *transcrição*. Contudo, a Global optou por uma *adaptação cultural* e “Congo” se tornou “Camboja” nessa tradução em português.

EE. UU.

O topônimo “Estados Unidos” é abreviado em língua espanhola como “EE. UU.”. Segundo o *Diccionario panhispánico de dudas*, da Real Academia Española, se na formação da abreviatura o truncamento deixa somente uma letra, o que seria considerado como o truncamento máximo, o plural se expressa com a duplicação dessa letra que deve ser seguida de um ponto. A opção tradutória da Artenova foi a *explicitação* da abreviatura para sua forma não abreviada “Estados Unidos” (pt.), dessa forma, as informações implícitas contidas no TF tornaram-se explícitas no TM. Em contrapartida, as traduções da Global e da Martins Fontes optaram pelo *decalque* da abreviatura e a mantiveram em sua forma usual em língua portuguesa “E.U.A.” (pt.).

Pekín

A grafia do topônimo “Pekín” em língua espanhola difere-se da forma consagrada em língua portuguesa “Pequim”, opção tradutória das editoras Artenova e Martins Fontes, que classificamos como *decalque*. A editora Global, no entanto, optou mais uma vez pela *adaptação cultural* e traduziu “Pekín” por “Irlanda”.

Vietnam

As três editoras divergiram quanto às suas opções tradutórias de “Vietnam” (esp.). A Artenova adotou o topônimo consagrado em português “Vietnã”, que classificamos como *decalque*; a Global optou por realizar uma *adaptação cultural* em que “Vietnam” (esp.) foi substituído por “Líbano”; e a Martins Fontes realizou uma *interferência lexical* ao manter o topônimo “Vietnam” como no TF.

Houve mais três casos de tradução de topônimos presentes em outras três tiras do *corpus*, são eles:

Canal de la mancha

O Canal da Mancha é uma faixa de água que liga o Oceano Atlântico ao Mar do Norte e, portanto, separa a França da Grã-Bretanha. Os ingleses o denominam de “English Channel” (O Canal Inglês) e os franceses de “La Manche” (A Manga). A tradução desse topônimo tanto em espanhol quanto em português deriva do francês, porém a partir de uma aceção equivocada de “manche” (fr.) como equivalente linguístico de “mancha, borrão, nódoa”, quando o termo em francês refere-se, na verdade, à manga, a parte da roupa que circunda o braço. De todo modo, por tratar-se de uma tradução consagrada em língua portuguesa, as três editoras optaram por traduzir na Tira 29 “*Canal de la Mancha*” (esp.) por “Canal da Mancha” (pt.) e que, segundo as modalidades de tradução, foram classificadas da seguinte forma: “Canal” como uma *tradução literal*, a contração “de la” (esp.) como uma *transposição obrigatória* em sua tradução para “da” (pt.), e o topônimo consagrado “Mancha” como uma *transcrição*.

Figura 87 – Tira 29 – Referência ao Canal da Mancha.

China

Na Tira 49, Miguelito e Mafalda olham o mapa-múndi e ele diz “¡Claro, mirá China! ¡China tendría que estar amarilla!... ...¡o roja!...” (esp.). Segundo o *Diccionario panhispánico de dudas*, da *Real Academia Española*, há certos topônimos em espanhol que incorporam os artigos definidos como parte fixa e indissociável do nome próprio como, por exemplo, no caso de “La Habana” (esp.) e “El Cairo” (esp.); e há outros nomes de países que podem ser empregados com ou sem os artigos definidos, como é o caso de “(la) China” (esp.). Quino optou por não empregar o artigo feminino “la” (esp.), provavelmente pelo desuso.

Em português, segundo a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 219-220), emprega-se normalmente o artigo definido com nomes de países, salvo exceções, e “a China” (pt.) é um desses casos. Devido a esse uso obrigatório do artigo

feminino “a” (pt.) com o topônimo “China”, opção das três traduções, classificamos “a China” como uma *transposição obrigatória*.

Noruega

Na Tira 20, pudermos observar no balão de pensamento de Mafalda a seguinte frase “*Noruega. Nadie habla de Noruega*” (esp.), cuja opção tradutória das três editoras foi “Noruega. Ninguém fala da Noruega” (pt.). Em espanhol, esse topônimo não deve ser antecedido de artigo definido, e em português, por sua vez, o uso do artigo feminino singular “a” é obrigatório. Diferentemente da tradução de “China” apresentada acima, nesse caso, essa diferença entre a presença ou não do artigo será marcada na preposição “de” (esp.) da regência do verbo “hablar” (esp.), sendo assim, o topônimo “Noruega”, será classificado, portanto, como *transcrição*.

Considerações finais

A partir da análise comparada entre as tiras da Mafalda e suas três traduções brasileiras observamos que a técnica predominante nas traduções dos antropônimos foi a “não-tradução” e a modalidade que sobressaiu foi a *transcrição*, devido a presença de nomes familiares tanto da língua-fonte quanto da língua-meta e de nomes “não fictícios”, que denominamos como biográficos, que são grafados da mesma forma na LF e na LM. A segunda modalidade mais frequente foi o *empréstimo*, em que foram classificados os nomes característicos da cultura-fonte que mantiveram nas traduções os sufixos de diminutivos “-ito” e “-ita” do espanhol.

No caso da tradução dos topônimos, a modalidade mais frequente foi a *transcrição*, nas traduções da Artenova e da Martins Fontes, que optaram pela “não-tradução”, e a *adaptação cultural* na tradução da Global, que optou por adaptar alguns nomes de países.

As traduções da Global mantiveram-se mais próximas dos textos-fonte, porém realizaram adaptações temporais quando se tratou de traduzir alguns topônimos. Acreditamos que o tradutor tenha realizado tais adaptações, pois pretendia aproximar os leitores do TM aos países que eram mais retratados pelas notícias da época, contemplando a distância temporal entre o TF e a tradução. No entanto, como apontamos anteriormente, o tradutor não se deteve ao fato de que todos os países apresentados no TF tinham ligação ao comunismo e ao tema da Guerra Fria, muito recorrente nas tiras de Quino e contemporâneo às publicações da Mafalda.

Diante das observações apresentadas, percebemos que os tradutores ter critérios seguiram certos padrões e convenções na tradução dos nomes próprios. O fator mercadológico foi determinante, afinal nenhum dos personagens principais teve seu nome traduzido e os

exônimos, por sua vez, ora sofreram *decalque*, ora sofreram *transposições obrigatórias* para conformarem-se às convenções da língua-meta.

CONCLUSÃO

O escopo desta dissertação foi realizar uma análise descritiva das traduções brasileiras das tiras cômicas de Mafalda, de origem argentina e criadas por Quino, em língua espanhola. Inicialmente, fizemos um levantamento de quais foram as editoras que traduziram as tiras de Mafalda no país. Em seguida, identificamos as tiras que constituiriam nosso *corpus* de estudo e o critério principal de escolha foram as tiras que tivessem sido publicadas pelas três editoras (Artenova, Global e Martins Fontes). A partir das traduções comuns entre as três publicações, encontramos 72 tiras.

Um dos aspectos fundamentais da pesquisa foi compreender as tiras cômicas como um gênero próprio no qual interagem, em diferentes medidas, duas linguagens (verbal e não verbal) constituídas por signos visuais icônicos e linguísticos. Além disso, pudemos perceber a forte relação que existe entre seu formato, o veículo de comunicação no qual são publicadas e as temáticas que abordam.

As tiras cômicas de Mafalda foram criadas com o propósito de fazer uma propaganda e, desde o princípio, seriam publicadas num jornal. Suas primeiras publicações foram no jornal *Primera Plana*, em 1964, um veículo de comunicação dirigido ao público da classe média argentina que demandava um conteúdo interessante, atual e humorístico – tendo em vista que o formato das histórias em quadrinhos gera uma expectativa no leitor e o humor pertence ao *ethos* das tiras cômicas. O período de publicações das tiras de Mafalda (1964-1973) foi historicamente conturbado. Na Argentina, após a queda do governo radical de Arturo Illia, em junho de 1966, houve uma sucessão de governos militares, autodenominada de “Revolução Argentina”, primeiramente sob o comando do general Juan Carlos Onganía, que permaneceu no poder entre junho de 1966 e junho de 1970, seguido de Roberto Marcelo Levingston Laborda (de junho de 1970 a março de 1971), e Alejandro Agustín Lanusse (de março de 1971 a maio de 1973). Além disso, outros eventos marcaram a história mundial: no contexto da Guerra Fria, por exemplo, houve a consolidação de dois blocos econômicos (o socialista e o capitalista) e a construção do Muro de Berlim, em agosto de 1961. Decorrem desse fato, o rompimento das relações diplomáticas entre os Estados Unidos e Cuba; e a disputa pela chegada do Homem à lua, consolidada pelos Estados Unidos em julho de 1969, por meio da missão Apollo 11. Entre os marcos culturais, houve a popularização da televisão como um novo meio de comunicação de massa, e o lançamento do primeiro disco da banda de rock *Beatles* intitulado *Please, Please*

Me, em 1963, entre outros fatos que puderam ser observados nas tiras ou foram mencionados no decorrer da pesquisa.

Em razão de sua abordagem política e dos veículos que publicaram as tiras de Mafalda – jornais e revistas argentinos –, Quino teve como referencial de público para suas criações um público adulto. Contudo, pelo fato da maior parte dos personagens serem crianças, as tiras foram consumidas também pelo público infanto-juvenil, principalmente após serem publicadas em livros e álbuns. O cartunista acredita que o fato de suas tiras terem despertado interesse também nesse público deveu-se aos meios de comunicação, sobretudo os eletrônicos, que transmitiram conteúdos nacionais e internacionais, permitindo que as crianças refletissem mais sobre o que se passava em torno delas. (CIECHANOWER, 1989-1990, p.53). Além de as tiras terem conquistado leitores de diversas idades, abrangendo um grande público, o caráter aparentemente infantil dos personagens, segundo Quino, pode ter sido o principal fator que as livraram da censura num momento histórico no qual havia repressão aos meios de comunicação e aos conteúdos impressos que faziam críticas ao governo e/ou de cunho socialista. Outras páginas de humor da autoria de Quino foram censuradas. Certamente, esses dois fatores contribuíram para que as tiras ultrapassassem os limites territoriais, culturais e ideológicos, e fossem admiradas e traduzidas em vários países. Na opinião de Quino, as traduções das tiras aconteceram em grande volume porque as historinhas de Mafalda se aproveitavam, em suas temáticas, do *boom* latino-americano e da figura de personalidades conhecidas mundialmente, como Che Guevara e Beatles. Os países nos quais essas tiras tiveram, e ainda têm uma grande aceitação – Espanha, Grécia e Portugal, por exemplo – apresentavam afinidades evidentes com países latino-americanos, como por exemplo em seus problemas político-sociais (CIECHANOWER, 1989-1990).

Tendo em vista as estreitas relações entre o formato, os veículos de publicação e a linguagem desse gênero das histórias em quadrinhos que nos propusemos pesquisar, vimos na proposta de Kaindl (1999, 2010), estruturada especificamente para a análise de histórias em quadrinhos a partir de uma anatomia relevante da tradução (*translation-relevant anatomy*), como uma abordagem que nos deu base para realizar um estudo global das traduções brasileiras de Mafalda. Segundo o autor, “se a tradução é entendida não como uma operação linguística ou textual, mas como uma prática social, o contexto social da ação na qual o processo de tradução está inserido tem de ser tomado como o ponto inicial da análise.” (KAINDL, 1999, p. 265, tradução nossa). Esse fator justifica a organização que construímos na dissertação, na qual apresentamos primeiro os dados obtidos sobre o contexto de produção das três traduções e,

posteriormente, os resultados dos dados obtidos na análise de produto delas. Nesse momento, apresentaremos as conclusões a que chegamos a partir das duas perspectivas de análises.

As histórias em quadrinhos tiveram uma grande importância no contexto brasileiro. Em 1951, o país foi pioneiro em realizar na cidade de São Paulo a *Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos* com obras originais, e foram organizadores dessa exposição Álvaro de Moya, Jayme Cortez Martins (desenhista), Miguel Penteado (desenhista e editor), Reinaldo de Oliveira (produtor gráfico) e Syllas Roberg (escritor). Segundo Vergueiro e Santos (2006, p. 1) “Esta primeira exposição foi o estopim do interesse pelas histórias em quadrinhos no país, com alguns de seus organizadores posteriormente se dedicando a elas de forma sistemática”. Após esse evento, foi criada a Associação Paulista de Desenho; foram lançados diversos livros sobre o tema, como a publicação da *Revista Vozes* (Rio de Janeiro) que dedicou dois números especiais aos quadrinhos no fim da década de 1960; foi realizado o *Primeiro Congresso Internacional de Quadrinhos*, em 1970, no Museu de Arte de São Paulo, evento organizado pela Escola Panamericana de Artes e pela Prefeitura de São Paulo, e no qual aconteceram exposições de originais e palestras de artistas brasileiros e estrangeiros; e em 1974, surgiu o primeiro *Salão Internacional de Humor de Piracicaba* que acontece até a atualidade e é “considerado um dos Salões mais importantes do mundo no universo das artes gráficas” (SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR). Além disso, nessa década as histórias em quadrinhos começaram a ser tratadas no âmbito acadêmico. Uma das pesquisas precursoras foi feita por Antonio Luis Cagnin, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1975. Pesquisa que ainda permanece atual para estudiosos no campo e que também foi por nós consultada.

É nesse contexto de profusão cultural dos quadrinhos que se insere a *Revista Patota*, da Editora Artenova. Ainda que a editora tenha promocionado no prefácio da revista que “A PATOTA é a primeira revista brasileira inteiramente dedicada às histórias em quadrinhos inteligentes destinadas ao público adulto e juvenil” (PATOTA, s.p.), muitas outras revistas dedicadas às histórias em quadrinhos, num perfil semelhante ao da Patota, foram publicadas antes, durante e após ela no Brasil. Citamos alguns exemplos de revistas publicadas numa década contemporânea à da Patota (WIKIPEDIA, 2015c):

- *Grilo* (1971-1972), que foi publicada no formato tabloide até a edição 24, e continha os personagens *Peanuts*, *O Mago de Id*, *Pogo*, entre outros, e no formato magazine entre a 25ª e a 48ª edição, que passou a publicar quadrinhos adultos de Robert Crumb, Guido Crepax, entre outros.

- *Eureka* (1974-1979), da Editora Vecchi, editada pelo cartunista Ota. Publicada no formato magazine e que a partir da 11ª edição passou a publicar tiras que haviam sido publicadas na *Patota*: *O Mago de ID* e *Marly*.

- *O Bicho* (1975-1976), publicada pela editora Codecri (a mesma do jornal Pasquim). Nessa revista foram publicadas histórias de Paulo Caruso, Millor Fernandes, Jaguar, entre outros.

- *Balão* (1972), de autoria de Laerte Coutinho e Luiz Gê, tratou-se de uma publicação de dez números, elaborada por alunos da USP, e que seguia uma linha de crítica política e social.

As publicações das tiras de Mafalda na revista *Patota* são as que mais se aproximaram do formato original das tiras-fonte, assemelhando-se ao formato adotado por Quino na revista *Siete Días Ilustrados*, com a introdução de um cabeçalho na página. No entanto, por vezes, a dimensão das tiras não cabia na página da *Patota* e as vinhetas sofreram algumas modificações na diagramação: houve tiras que foram “cortadas”, e as vinhetas foram separadas e dispostas uma embaixo da outra, em outras foi aumentando o espaço entre as vinhetas (Tira 22); algumas tiras, que em geral apresentavam três vinhetas, foram ampliadas na largura (Tira 26, 28, 31, 32, 35, 57, 72), e houve outras que foram ampliadas no comprimento (Tira 41).

Os fatores tipográficos da revista (ou das publicações em geral) relacionam-se diretamente a sua qualidade e aos critérios nos quais ela foi produzida e, numa proporção – talvez um pouco mais distante de mensurar, mas real –, à qualidade da tradução.

O custo de produção é importante apenas para o estabelecimento do preço mínimo, abaixo do qual é mais econômico deixar os morangos apodrecerem nos campos – ou não publicar livros. Mas os custos de produção dos bens manufaturados possuem considerável flexibilidade. No caso dos livros, as editoras podem optar entre encadernação ou brochura, entre acabamento costurado ou colado. [...] Os custos de impressão dependerão de ser feita tipograficamente ou em *offset*, e a decisão determinará que tipos de papel poderão ser usados. [...] A remuneração dos tradutores – e consequentemente a qualidade da tradução – pode ser fixada em nível mais alto, ou mais baixo. Até mesmo as condições de comercialização e os direitos autorais possam ser renegociados. [...] No caso do Brasil, o firme progresso na qualidade da produção de livros nos anos de 1950 foi seguido de uma rápida queda dos padrões após 1973, em consequência do ajuste à inflação de custos provocada pela crise do petróleo. (HALLEWELL, 2012, p. 265)

A partir da colocação de Hallewell (2012), inferimos – sem desprestigiar a importância cultural e social que a revista representou nem a importância histórica de ter sido a primeira a apresentar a Mafalda traduzida no Brasil – que a revista *Patota*, dentre as publicações brasileiras das tiras de Mafalda, foi a que apresentou gráfica e linguisticamente recursos mais descuidados.

Não pudemos recuperar a partir dos dados fornecidos na revista quais foram exatamente os tradutores das tiras de Mafalda para a *Patota* e, de acordo com o relato de Álvaro dos Santos Pacheco Junior (filho do fundador da revista), ele e sua irmã Anelise Pacheco realizaram algumas traduções para a revista quando adolescentes. Conforme os dados da análise, tabulados tendo por base o modelo das modalidades de tradução, as traduções da Artenova foram as que apresentaram maior porcentagem de *explicitações* (0,7% – em relação aos 0,2% das TG e TMF), *erros evidentes* (1,6% - em relação aos 0,6% da TG e aos 0,2% da TMF) e *acréscimos* (0,3% - em relação aos 0% das TG e TMF). Ora, explicitações e acréscimos, em linhas gerais, não seriam modalidades das mais compatíveis com a brevidade e as restrições de espaço nos balões, que caracterizam o gênero tiras cômicas. Em relação aos *erros encobertos*, a tradução da Artenova e a da Global tiveram resultados análogos em porcentagem (15%), porém a TA apresentou em dados numéricos 34 casos, enquanto a TG apresentou 33. No caso da TMF, eles foram 20 em números absolutos e 0,9%. Um maior profissionalismo na relação com os tradutores nas duas traduções posteriores parece ser um fator importante e se reflete nos resultados das tabulações.

A Global, a partir de 1976, direcionou sua linha editorial às publicações de cunho ideológico, criando um catálogo de livros internacionais de referência do pensamento socialista traduzidos e de autores nacionais, sob cuidados do editor moçambicano José Carlos Venâncio. A editora não teve uma tradição na publicação de obras do hipergênero histórias em quadrinhos e o único título lançado anterior às traduções das tiras de Mafalda havia uma publicação do gênero cartum intitulada *A ovelha negra* (1975), de Geandré. Ainda assim, os quadrinhos tiveram presença importante em outras editoras e em eventos na década de 1980.

A Editora Abril, por exemplo, que tinha há décadas a tradição de publicar os quadrinhos da Disney e outras revistinhas infantis, aventurou-se, em 1979, a publicar revistas de super-heróis americanos, cujo título de estreia foi *Capitão América*. A editora investiu em mais revistas e criou a *Superaventuras Marvel*, em 1982, na qual foram publicados muitos títulos, dentre eles *Demolidor*, de Frank Miller e Denny O'Neil. No ano seguinte, a Abril assumiu completamente os títulos da editora Marvel Comics no Brasil e, no mesmo ano, comprou os direitos dos personagens da editora DC⁴⁶, até então publicados pela Editora Brasil-América Limitada (EBAL).

Ao narrar a história das publicações dos livretos de Mafalda, Mouzar Benedito comentou, inclusive, sobre uma possível venda casada realizada pela Editora Abril, na qual,

⁴⁶ As editoras DC e Marvel são duas expoentes editoras estadunidenses no ramo de publicação de histórias em quadrinhos.

contudo, os títulos traduzidos das histórias em quadrinhos da Disney, publicados por ela, permaneciam em evidência nas bancas, em detrimento dos livretos da Global. No entanto, o tradutor ressalta a popularidade da publicação de suas traduções, que não “encalhavam” nas prateleiras.

O projeto de Henfil e Mouzar Benedito foi inusitado diante da tradição editorial de publicar traduções de método mais comunicativo, que não “pareçam traduções”, quando se trata de publicações voltadas a um público mais amplo e inclinações mais comerciais, como se supõe que tendam a ser as traduções de um produto de massa como tiras cômicas. Eles propuseram realizar traduções que mantivessem elementos da língua-fonte e chamaram esse tratamento linguístico de “portunhol”. A palavra “Portunhol” é mais comumente usada para fenômenos envolvendo línguas em contato, como no caso de cidades fronteiriças entre países que têm como línguas oficiais o português e o espanhol, ou para casos de interferência de uma língua sobre a outra em aquisição/aprendizagem, o que não é propriamente o que aconteceu na tradução de Mafalda feita para a Global. Na verdade, o que escolheram fazer foi manter deliberadamente alguns elementos da língua espanhola nessa tradução para o português, como os pontos de interrogação e exclamação invertidos, algumas palavras e interjeições. Pudemos constatar na análise linguística que essa escolha se refletiu no aumento da porcentagem de ocorrências de *traduções literais* (62% - em relação aos 51% da TA e 49% da TMF) e de *empréstimos* (2,6% - em relação aos 0,9 da TA e 1% da TMF) nas traduções da Global. Além disso, a tradução de Mouzar apresentou as maiores incidências de *interferências lexicais e sintáticas* (43% - em relação aos 2,4% da TA e 0,7% da TMF) o que corrobora seu projeto inicial de manter suas traduções mais próximas da língua-fonte. No entanto, no que se refere a referências culturais, vimos como se opta, nessa tradução, por deixar o leitor o mais tranquilo possível e fazer com que o autor vá a seu encontro – como diria Schleiermacher (VEGA, 1994, p. 231) –, o caso de “Pérez” traduzido como “Silva”, por exemplo, tanto quanto nas demais traduções, o que acreditamos explicar-se pela centralidade do humor no gênero das tiras cômicas, que demanda o reconhecimento mais fácil e rápido pelo leitor de referências contextuais. Na verdade, a tradução da Global acabou sendo a que teve mais adaptações culturais entre as três (82 em números absolutos e 3,6%, contra 79 / 3,5% e 78 / 3,5% nas outras traduções), além disso, a diferença entre as três traduções no uso da modalidade adaptação não é significativa, como se vê nesses números, a despeito do projeto mais estrangeirizante da tradução da Global, que se circunscreveu a aspectos linguísticos, especialmente empréstimos, uns 20% a mais de traduções literais, 50% a menos de modulações, quatro vezes menos transposições facultativas.

Observamos que o formato dos livretos (21 x 14 cm) publicados pela Global seguiram a linha do formato de publicação das tiras na Argentina, a partir de 1966. Já a editora Martins Fontes, que inicialmente também publicou as tiras num tamanho pequeno, mas num formato vertical de livro de bolso (12 x 18 cm), em 1988, consagrou-se no mercado editorial com a publicação de Mafalda num formato álbum (21 x 28 cm), muito comum entre as histórias em quadrinhos europeias e que foi, inclusive, o formato no qual a Martins Fontes publicou quadrinistas franco-belgas, na década de 1980.

O livro *Toda Mafalda* contemplou grande parte das tiras dos personagens, foi lançado pela primeira vez em 1991, e traduzido por uma equipe de sete tradutores: Andréa Stahel M. da Silva, Monica Stahel, Pedro Luis do Carmo, Maria Thereza de Vasconcellos Linhares, Antonio de Pádua Danesi, Luis Carlos Borges e Luiz Lorenzo Rivera, sob a coordenação de Monica Stahel, a primeira tradutora das tiras de Mafalda pela editora Martins Fontes (1988). Segundo Monica Stahel, as traduções desse livro foram realizadas sem nenhuma consulta prévia às traduções anteriores e podemos observar nessas traduções uma preocupação e cuidado em todos os processos de edição, de acordo com os critérios de investimentos que se pode fazer em torno da publicação de um livro, como apontado por Hallewell (2015), anteriormente. Decerto, essas características condizem com o perfil criterioso que Waldir Martins Fontes, o fundador da editora, prezava em seus títulos, conforme relatos de amigos e funcionários da editora, e essas características se manifestaram também nas traduções. Foi tradução tecida por mãos de tradutores mais profissionalizados.

As traduções das tiras de Mafalda confirmam nossas hipóteses a partir de observações preliminares nas análises linguísticas realizadas, de que elas mostrariam a maior quantidade de indicadores de uma proposta de tradução comunicativa, ou seja, voltada à naturalidade na língua de chegada, que supomos ser a expectativa mais generalizada entre os receptores de uma tradução de tiras cômicas (gênero fundamentalmente de entretenimento). As análises mostraram uma porcentagem maior de *transposições* (22,8% - em relação aos 18,1% da TA e 15,7% da TG, no total, mas também considerando a divisão entre facultativas e obrigatórias) e *modulações* (17,3% - em relação aos 16,5% da TA e 6,7% da TG, com uma diferença pouco significativa com relação à TA, mas muito acentuada com relação à TG). Além disso, os dados mostraram que na TMF ocorreu uma quantidade maior de *implicitações* (0,9% - em relação aos 0,4% da TA e 0,3% da TG), que atribuímos ao fato dela refletir tanto a preocupação de manter uma tradução numa linguagem mais concisa, quanto ao fator visual icônico de manter os balões de fala e pensamento com menos signos verbais linguísticos, favorecendo visualmente a imagem. No aspecto linguístico, a tradução da Martins Fontes se destacou, sobretudo, pelas

seguintes características: uma incidência muito reduzida de erros evidentes, tanto absoluta (próxima a zero), quanto em comparação com as duas traduções que a antecederam (mais de três vezes menos erros evidentes que a TG e mais de nove vezes menos que a TA); uma maior correspondência de registro com o texto-fonte, marcada na menor incidência de erros encobertos (um terço a menos que as duas traduções anteriores a ela).

Por fim, acreditamos que nossa pesquisa tenha cumprido satisfatoriamente com os objetivos propostos no projeto inicial, e entendemos que o *corpus* selecionado e organizado para ela permite a realização de futuras análises que aprofundem aspectos não tratados ou menos aprofundados neste estudo. Estamos cientes de alguns deles. Os estudos de tradução de quadrinhos vêm recebendo mais atenção no século XXI e, nesse contexto, nos demos conta, mais ao final da elaboração deste trabalho, de que seria possível explorar propostas mais recentes de tratamento da tradução desse hipergênero no meio acadêmico. Existem conceitos aplicados de poucos anos para cá para tratar de traduções de quadrinhos sobre os quais não chegamos a nos debruçar, como a visão da tradução de quadrinhos como uma tradução multimodal (*multimodal translation*), alguns aspectos da abordagem sociológica de Kaindl (1999, 2004a, 2004b) e de sua proposta de características relevantes para a tradução de quadrinhos; além da relação dessas propostas com um conceito mais antigo surgido especificamente no âmbito dos Estudos da Tradução, o de tradução subordinada (*constrained translation*) (TITFORD, 1982), que tem-se dito suplantado pelo de tradução de textos multimodais, sendo que o conceito de multimodalidade (*multimodality*) entra nos Estudos da Tradução a partir da semiótica social (Ex: KRESS, 2010). Seria uma discussão possível como continuidade desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves. **Um novo olhar sobre os jornalistas**: os depoimentos orais. *Sur le journalisme - About journalism - Sobre jornalismo.*, v. 1, n.1, p. 96-102, 2012. Disponível em: <<http://florlecam.com/rev/index.php/slj/article/viewFile/23/16#page=98>>. Acesso em: jul. 2015.

ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Tradução Sílvia Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **De notícias & não notícias faz-se a crônica**: Histórias – diálogos – divagações. São Paulo: Companhia das letras, 2013. 1ª ed. p. 280.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Biblioteca carioca**. Disponível em: <www0.rio.rj.gov.br/arquivo/publicacoes-biblioteca.html>. Acesso em: jul. 2015.

AUBERT, Francis. Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n.1, p. 99-128, 1998.

_____. Em busca das relações na literatura brasileira traduzida. Revendo a ferramenta de análise. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, p. 60-69, 2006.

AULETE DIGITAL. **Dicionário**. Disponível em: <www.aulete.com.br/index.php>. Acesso em: jul. 2015.

BARBIERI, Daniele. Samurai allo specchio. **Golem – L'indispensabile**. n.8, 2004.

BAKHTIN, Michael. Os gêneros do discurso (1952-1953). In: **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

BENEDITO, Mouzar. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mouzarbenedito@yahoo.com.br> em 01 dez. 2012.

BERBER SARDINHA, Tony. **Linguística de Corpus**. São Paulo: Manole, 2004.

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO (Buenos Aires). **Adquisiciones por compra**. Disponível em: <www.bn.gov.ar/adquisiciones-por-compra>. Acesso em: maio 2015.

BRASIL HOJE. Edição: Nico Lacerda. Produção: Arquivo Nacional - Casa civil – Presidência da República, edição 87 (1975). 2010. **CULTURA** [Depoimento do editor Álvaro Pacheco e aspectos do processo de edição e impressão de livros]. 8m21s. Disponível em: <<https://video.rnp.br/portal/video.action;jsessionid=2FEF46EC02F29351F536B0478B489292?idItem=3846>>. Acesso em: jul. 2015.

BRASLAVKY, Guido. El otro 2 de abril: la batalla en el ejército entre azules e colorados. **Clarín**, Buenos Aires, 03 Abr. 2003. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2003/04/02/p-02301.htm>>. Acesso em: jun. 2015.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; LOMBOGLIA, Ruth. HQ: uma manifestação de arte. In: LUYTEN, Sônia Maria Bibe (Org.). **Histórias em Quadrinhos: leitura crítica**. 3.ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. 3. ed. p. 10-17.

CANAL EXECUTIVO. **Aldo Zanfrili Abbruzzese assume como controller do Grupo Newcomm**. Nov. 2013. Disponível em: <www2.uol.com.br/canalexecutivo/notas131/1211201315.htm>. Acesso em: jul. 2015.

CARNEVALE, Susana. **La patria periodística**. Argentina: Ediciones Colihue S.L.R, 1999.

CARVALHO, Felipe de; ALMEIDA, Mariana; FERRARI, Marian; TURÃO, Renata. **Entrevista com Luiz Lobo**. Disponível em: <http://memoriadojornalismo.com.br/depoimentos_interna_fotos.php?id=67>. Acesso em: maio 2014.

CATÁLOGO GERAL. **Martins Fontes – Selo Martins**. 2013. Disponível em: <www.martinsfontes-selomartins.com.br/upload/catalogo_2013.pdf>. Acesso em: jul. 2015.

CELADA, María Teresa; GONZÁLEZ, Neide Teresinha Maia. El contrapunto de dos lenguas: Los argentinos somos así. Brasileiro é assim mesmo. **Revista Eletrônica ELE** da Editora Espasa Calpe, Madri, v. 1, 2001.

CELOTTI, Nadine. Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle. **Rivista internazionale di técnica della traduzione**. v.5, p.41-61, 2000.

CIECHANOWER, Mauricio. Quino: Mafalda, enfant terrible de l'Argentine. **Nuit blanche, le magazine du livre**, Québec, n. 38, p. 52-56, 1989.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. **Colocar lupas, transcriar mapas: investigando o processo através de um estudo exploratório-experimental**. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p.173-174.

_____. Configuração e primeiros resultados de análise de um corpus para o estudo do desenvolvimento da CT no par português-espanhol. **CIATI**, São Paulo, n. 4, 2007.

CLARÍN. **Diccionario Clarín. com**. Dicionário online. Disponível em: <www.clarin.com/diccionario>. Acesso em: jul. 2015.

DANTAS, Marcello. **Ah! Essas mulheres...** Disponível em: <www.aproposito.net/exposicoes/ahessasmulheres/10.html>. Acesso em: jul. 2015.

DELBECQUE, Nicole. El análisis de corpus al servicio de la gramática cognoscitiva: hacia una interpretación de la alternancia lineal SV/VS. In: KNAUER, Gabriele (Ed.) et al. **Variación sintáctica en español**. Berlin, De Gruyter, 2005. p. 51- 74.

D'HULST, Lieve. Why and How to Write Translations Histories. **Crop**, v.6, número especial: Emerging Views on Translation History in Brasil. Org. John Milton, 2001. p. 21-32.

EGUTI, Clarícia Akemi. **A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos**. São Paulo. 2001. 183f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ESTADÃO. **Um legado a duas vozes**. Entrevista com Alexandre e Evandro Martins Fontes. Disponível em: <www.estadao.com.br/noticias/artelazer,um-legado-a-duas-vozes,991959,0.htm>. Acesso em: 01/07/2013.

ESCAVADOR. **Anelise Pacheco**. Disponível em: <www.escavador.com/pessoas/1949233>. Acesso em: jul. 2015.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. **Estudos Linguísticos**, XXXIV, p. 340-344, 2005. Disponível em: <www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/algumas-reflexoes-618.pdf>. Acesso em: jul. 2015.

FANJUL, Adrián Pablo. Conhecendo assimetrias: a ocorrência de pronomes pessoais. In: FANJUL, Adrián Pablo; GONZÁLEZ, Neide Maia (Orgs.). **Espanhol e português brasileiro: estudos comparados**. São Paulo: Parábola, 2014. p.29-50.

FEITOSA, Soares. **Álvaro Pacheco: Biografia**. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/apacheco01b.html>. Acesso em: jul. 2015.

FERRARI, Bruno; DEODATO, Livia; PEREIRA, Rafael. Um livro que não acaba. **Revista Época**. Out. 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI97883-15228-2,00-UM+LIVRO+QUE+NAO+ACABA.html>>. Acesso em: jul. 2015.

FERRER SIMÓ, María Rosario. Fansubs y scalonations: la influencia del aficionado em los critérios profesionales. **Puentes**, v.6, p. 27-43, 2005.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? Tradução de Rafael Eugênio Hoyos-Andrade. **Alfa**, São José do Rio Preto, v.36, p. 189-206, 1992.

FONSECA, Joaquim. **Caricatura: A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

FONTES, Alexandre Martins; FONTES, Evandro Martins. Um legado a duas vozes. **Estadão**, São Paulo, 1 Fev. 2013. Entrevista concedida a: Rinaldo Gama (ed.); Antonio Gonçalves Filho;

Maria Fernanda Rodrigues. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-legado-a-duas-vozes,991959>>. Acesso em: fev. 2015.

FRANÇA, Ronaldo. Sabe com quem está falando? **Revista Veja**, São Paulo, 1ª ed., 1999. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151299/p_108.html>. Acesso em: 10 maio 2014.

FURLAN, Cleide. HQ e os “Syndicates” norte-americanos. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). **Histórias em quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. p. 28-35.

GASPARUTTI, Luisina Nazarena. Tesina de Grado. 2012. **La crítica política en la historieta humorística**: Configuración de la política nacional en la historieta Mafalda durante su publicación en el diario El Mundo entre 1965 y 1967. Disponível em: <<https://es.scribd.com/doc/116049699/TESINA-DE-GRADO-de-Gasparutti-Luisina-Nazarena-La-critica-politica-en-la-historieta-humoristica#scribd>>. Acesso em: jul. 2015.

GEANDRÉ. **A ovelha negra**. São Paulo: Global, 1975.

GIUNTA, Néstor Gustavo. **La historia del comic en la Argentina**. A página Mafalda y compañía é um tributo à Mafalda, Quino e todos os personagens de quadrinhos da Argentina. Disponível em: <www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm>. Acesso em: jul. 2015.

GOMES, Daniel Dutra. Revista Capixaba: trajetória por fichas de análise. **Revista Tipo&grafia**, v. 2, p. 12-14, 2012. Disponível em: <www.ladht.com/tipografia/revista-capixaba-trajetoria-por-fichas-de-analise/>. Acesso em: jul. 2015.

GONZÁLEZ, Neide M. **Cadê o pronome? O gato comeu**. Os pronomes pessoais na aquisição/aprendizagem do espanhol por brasileiros adultos. 1994. Tese de doutorado Doutorado em Linguística. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/node/211>>. Acesso em: jul. 2015.

GONZÁLEZ, María Luisa Coronado; GONZÁLEZ, Javier García. La traducción de los antropónimos. **Revista española de lingüística aplicada**, v. 7, p. 49-72, 1991.

GRUPO EDITORIAL GLOBAL. **Quem somos**. Disponível em: <www.globaleditora.com.br/institucional/quem-somos/>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Global, 40 anos** – O documentário. Captação e edição: André Argolo. Produção: publishnewsTV. 2014. Vídeo online. 33m16s. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=rxL5sQZ3k7o>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Entrevista Luiz Alves Junior** - Parte 1 - O início. Captação e edição: André Argolo. Produção: publishnewsTV. Jun. 2013a. Vídeo online. 18m50s. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=18rZOBXnSd4>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Entrevista Luiz Alves Junior** - Parte 2: A História do Casarão. Captação e edição: André Argolo. Produção: publishnewsTV. Ago. 2013b. Vídeo online. 19m10s. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=M9EJPGPoTUs>. Acesso em: jul. 2015.

GUIA DOS QUADRINHOS. Disponível em: <www.guiadosquadrinhos.com/>. Acesso em: jan. 2015.

GUTIÉRREZ, José Maria. El mito de la primera historieta argentina. **Tebeosfera**, Sevilla, 2ª época, n. 13, 2014. Disponível em: <www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el_mito_de_la_primera_historieta_argentina.html>. Acesso em: jul. 2015.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad. de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Spoken and written language**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HOLMES, James S. [1972]. The Name and the Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000. p.172-185.

HOUSE, Juliane. Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation. **Meta**: journal des traducteurs, vol. 46, n. 2, p. 243-257, 2001. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/003141ar>>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Translation quality assessment**: A model revisited. Tübingen: Narr, 1977.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y Traductología**. Madrid: Cátedra, 2007.

INSTITUTO EMPREENDEUR ENDEAVOR. **Como fazer uma empresa dar certo em um país incerto**: conselhos e lições de 51 dos empreendedores mais bem-sucedidos do Brasil. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005. 7ª impressão.

JUNGBLUTH, Konstanze. Os pronomes demonstrativos do Português Brasileiro na fala e na escrita. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, 7, p. 83-105, 2004-2005.

JÜNGST, Heike. Japanese comics in Germany. **Perspectives**: Studies in Translatology. v. 12, n. 2, p. 83-105, 2004.

JUNTA COMERCIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (2015). Disponível em: <www.jucerja.rj.gov.br/servicos/tradutoresleiloeiros/idioma_escolhido_todos.asp>. Acesso em: jul. 2015.

KAINDL, Klaus. Thump, whizz, poom. A Framework for the Study of Comics under Translation. **Target**. Amsterdam/Philadelphia, v.11, n. 2, p. 263-288, 1999.

_____. **Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: am Beispiel der Comicübersetzung.** Tübingen: Sctauffenburg, 2004a.

_____. Multimodality in the translation of humor in comics. In: VENTOLA, Eija; CHARLES, Cassily; KALTENBACHER, Martin (Ed.). **Perspectives on Multimodality.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004b. p. 173-192.

_____. Comics in translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Ed.). **Handbook of Translation Studies.** Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, v.1, p. 36-40, 2010.

KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro. **SHAZAM!** 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.103-113.

KRESS, Gunther. R. **Multimodality:** a social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge, 2010.

LAIGNIER, Pablo. Repensando os impactos das novas tecnologias de comunicação. **ECO-PÓS.** v.5, n.1, p.74-75, 2002. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1160/1101>. Acesso em: jul. 2015.

LINKEDIN. **Álvaro Pacheco Jr.** Disponível em: <www.linkedin.com/profile/view?id=663657&authType=NAME_SEARCH&authToken=1UKI&locale=en_US&srchid=3002461801420052636537&srchindex=1&srchttotal=2&trk=v srp_people_res_name&trkInfo=VSRPsearchId%3A3002461801420052636537%2CVSRPtargetId%3A663657%2CVSRPcmpt%3Aprimary>. Acesso em: jul. 2015.

LIVRARIA MARTINS FONTES. Disponível em: <www.livrariamartinseditora.com.br/>. Acesso em: jul. 2015.

LOBO, Luiz Jorge de Azevedo. **Quem é Luiz Lobo.** Disponível em: <<https://luizlobo.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: jul. 2015.

LOPES, Carlos Herculano. **Editora Global planeja expansão de negócios e mercados digitais.** Jul. 2014. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/07/23/noticia_arte_e_livros,157561/editora-global-planeja-expansao-de-negocios-em-mercados-digitais.shtml>. Acesso em: jul. 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. Genre, hypergenre, dialogue. **Calidoscópio.** Sao Leopoldo: Unisinos, v. 3, n. 2, p. 131-197, maio/ago. 2005.

_____. Le dialogue philosophique comme hypergenre. In: COSSUTA, Frédéric. **Le dialogue:** introduction à un genre philosophique. Paris: Presse Universitaires du Septentrion, 2004. p.85-103.

MANGONE, Carlos A. La república radical: entre Crítica y El Mundo. In: VIÑAS, David (Coord.). **Literatura argentina del siglo XX**: Yrigoyen entre Borges y Arlt : 1916-1930. 1.ed. Argentina: Paradiso, 2006. p. 63-92.v.2.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Hesitação. In: JUBRAN, Clélia Cândido Abreu Spinardi; KOCK, Ingedore Grunfeld Villaça (Org.). **Gramática do português culto falado no Brasil**: Volume 1 – Construção do texto falado. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. p.48-70.

MARQUES, José Reinaldo. **Jornal da ABI**. n. 371. Out. 2001. Disponível em: <<http://issuu.com/ucha/docs/jornalabi371/17>>. Acesso em: jul. 2015.

MATTE BON, Francisco. **Gramática Comunicativa del Español**. Nueva edición revisada. Madrid: Edelsa, 1995.

MAZZEI, Daniel Horacio. Primeira plana: modernizacion y golpismo en los sesenta. **Revista Galega de Economía**, Santiago de Compostela, v.6, n.1, p. 71-101, 1997.

MELLO, Néson Cunha. **Conversando é que a gente se entende**: dicionário de expressões coloquiais brasileiras. São Paulo: Leya, 2009.

MILTON, John; MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. Contribuições para uma Historiografia da Tradução. **Tradução em Revista**: 01-10, v. 8, 2010. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: jul. 2015.

MISSÃO DIPLOMÁTICA DOS ESTADOS UNIDOS. **Lista de Tradutores Juramentados**. Disponível em: <<http://portuguese.brazil.usembassy.gov/pt/translators.html>>. Acesso em: jul. 2015.

MOREIRA, Gisele Souza. As séries de demonstrativos: mais assimetrias. In: FANJU, Adrian Pablo; GONZÁLEZ, Neide Maria (Orgs.). **Espanhol e português brasileiro**: estudos comparados. São Paulo: Parábola, 2014. p. 95-112.

OLIVEIRA, Bruna Macedo de. **Teste das modalidades de tradução literal e decalque como indicadores de desenvolvimento da competência tradutória em análise de corpus**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Fernando Augusto de Lima; SILVA, Priscila Rufino de; PAULA, Aldir Santos de. A alternância entre o futuro do pretérito e o pretérito imperfeito do indicativo em construções hipotéticas na fala de maceioenses. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n.1, p. 248-268, 2013.

NORD, Christiane. Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point. **Meta**. v. 48, n. 1-2, p. 182-196, 2003 Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/006966ar>. Acesso em: 02 maio 2014.

PACHECO JUNIOR, Alvaro dos Santos. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alvaropachecojr@yahoo.com.br> em 31 dez. 2014.

PATOTA. Rio de Janeiro: Artenova, 1972-1974. Mensal. 27 volumes.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio. **Modismos del español**: 3.500 modismos y locuciones familiares singularmente expresivos o representativos, vigentes en la lengua hablada y escrita. Salamanca: Librería Cervantes, 1997.

PROJETO DE DECRETO LEGISLATIVO Nº 9/2009. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro0711.nsf/e0a62570fe5775210325764000555c12/5b793a5e026d7c51032576b60055c6d4?OpenDocument>>. Acesso em: jul. 2015.

QUINO. **Mafalda vai embora**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUINO. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.quino.com.ar/>>. Acesso em: jun. 2015.

QUINO. **10 anos com Mafalda**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

QUINO. **Mafalda inedita**. Barcelona: Lumen, 1988.

RAMOS, Paulo Eduardo. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, um efeito de humor. 2007. 177 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010a.

_____. Uma Mafalda entre Brasil e Argentina, não muito mais que isso. **I Congreso Internacional Viñetas Sueltas**, 2010b. Disponível em: <www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/ramos.pdf>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Bienvenido**: Um passeio pelos quadrinhos argentinos. Campinas: Zarabatana Books, 2010c.

_____. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 355-367, set-dez, 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 23. ed. Madrid, 2014. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/>>. Acesso em: jul. 2015.

_____. **Diccionario panhispánico de dudas**. Madrid, 2005. Disponível em: <www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>. Acesso em: jul. 2015.

REIS, Dennys da Silva. Tradução e formação do mercado editorial dos quadrinhos no Brasil. In: JORNADA DE ESTUDOS SOBRE ROMANCES GRÁFICOS, III, 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: UNB, Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea, 2012. p. 126-136.

REYES, Joaquín; MORA, Ángel de; FEDOROWICK, Larry. **El Bienhablao** – Repertorio de vocablos (La Manchuela). Disponível em: <www.elbienhablao.es/presentacion.php>. Acesso em: jul. 2015.

RIANI-COSTA, Camilo Floriano. **Linguagem & cartum... tá rindo de quê?** Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba. 2001. 182f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo 2001.

RIVERA, Luis Lorenzo. **O compromisso com os clássicos**. São Paulo. Jun. 1999. Entrevista realizada por: Luiz Jean Lauand e Aínda Hanada. Edição: Gabriel Perissé. Disponível em: <www.hottopos.com/harvard2/o_compromisso_com_os_classicos_.htm>. Acesso em: jul. 2015.

ROTA, Valerio. Aspects of Adaptation: The Translation of Comics Formats. In: ZANETTIN, Federico (Ed.). **Comics in Translation**. Manchester: St Jerome, 2008. p. 79-98.

SACCHITIELLO, Bárbara. **Justus e Mixer se unem por conteúdo**. Nov. 2007. Disponível em: <http://criacaoalemdaconta.blogspot.com.br/2007_11_01_archive.html>. Acesso em: jul. 2015.

SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR. **Salão Internacional de Humor de Piracicaba**. Disponível em: <<http://salaointernacionaldehumor.com.br/historia/>>. Acesso em: jul. 2015.

SANTO, Sofia Gonçalo Espírito. **Relatório de estágio em educação na Editorial Presença**. 2010. 66f. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/4038/1/4407.pdf>>. Acesso em: jul. 2015.

SANTOS, Erika Cardoso dos. **Erro, proficiência bilíngüe e competência tradutória: sua relação estudada em corpus de traduções**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCARZANELLA, Eugenia. Entre dos exílios: Cesare Civita, um editor italiano em Buenos Aires, desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941-1976). **Revista de Indias**, v.69, n.245, 2009.

SCATASTA, Gino. La traduzione dei fumetti. In: ZACCHI, Romana; MORINI, Massimiliano (Eds.). **Manuale di traduzione dall'inglese**. Milano: Bruno Mondadori, 2002. p. 102-112.

SECRETARIA DE COMUNICACIÓN PÚBLICA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. Joaquín Salvador Lavado "Quino". Argentina em notícias, Buenos Aires. **Efemérides**. 17 Jul. 2013. Disponível em: <<http://argentina.ar/2013/07/17/efemerides-20489-joaquin-salvador-lavado-quino.php>>. Acesso em: jul. 2015.

SILVA, Flamarion Maués Pelúcio. A tortura denunciada sem meias palavras: um livro expõe os porões da ditadura. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXX, Santos. **Anais...** Santos: 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r2342-1.pdf>. Acesso em: jul. 2015.

SOBOTA, Guilherme. Com 40 anos mercado, Editora Global continua crescendo. Cultura Literatura. **Estadão**, Jun. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,com-40-anos-de-mercado-editora-global-continua-crescendo,1517744>>. Acesso em: jul. 2015.

STAHEL, Monica. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mstahel@wmfmartinsfontes.com.br> em 31 jan. 2013.

STATCOUNTER. **Gran índice de heráldica e historia de apellidos**. Disponível em: <<http://www.heraldicapellido.com/>>. Acesso em: maio 2013.

TAGNIN, Stella Ortweiler. **O Jeito que a Gente Diz**: Expressões Convencionais e Idiomáticas. São Paulo: Disal, 2005.

TITFORD, Christopher. Sub-titling-constrained translation. **Lebende Sprachen**, III, p. 113-116, 1982.

ULANOVSKY, Carlos. **Paren las rotativas**: Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos. Argentina: Espasa-Calpe Editorial, 1997.

ULANOVSKY, Lucía. El uso de la fotografía en la prensa durante El Cordobazo. In: CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, IX, 2008, **Ata Académica**. Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2008. p. 1- 18.

URRUTIA, Julia Helena da Rocha. **A modalidade de adaptação como indicador de desenvolvimento da competência tradutória em análise de corpus**: teste metodológico. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Letras) - faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALERO GARCÉS, Carmen. La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados. **TRANS**: revista de traductología, Málaga, v.4, p.75-88, 2000.

VEGA, Miguel Ángel (Ed.). **Textos clásicos de teoría de la traducción**. Madrid: Cátedra, 1994.

VEJA. **Diretores de Museus do Iphan no Rio de Janeiro fizeram para Veja Rio um balanço de suas gestões**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/vejarj/150103/balanco_museus.html>. Acesso em: jul. 2015.

VENUTI, Lawrence. The Translator's Invisibility. **Criticism**, Detroit/Michigan, v.28, n.2, p.179-212, 1986.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro; et al. (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público. **História, imagem e narrativa**, Rio de Janeiro, n. 5, ano 3,. p. 1-20, 2007.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio. A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: análise da produção de 1972 a 2005. **UNIrevista**, v. 1, n. 3, 2006.

VIANA, Diego. **Uma família entre livros**. Observatório da imprensa. Jun. 2013. Ed. 750. Disponível em: <http://observatorioidaimprensa.com.br/armazem-literario/_ed750_uma_familia_entre_livros/>. Acesso em: jul. 2015.

VIANA, Vander; TAGNIN, Stella Esther Ortweiler Tagnin (Org.). **Corpora no ensino de línguas estrangeiras**. São Paulo: Hub Editorial, 2010.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. Introduction. In: **Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for translation**. Amsterdam: John Benjamins, 1958. p. 7-50.

WALDIR MARTINS FONTES: O EDITOR E O HOMEM. Direção: Alexandre Martins Fontes; Evandro Martins Fontes. Produção: Cláudio Silva. Produção: Oceana, 2003. DVD. 1h29m02s.

WALDIR MARTINS FONTES – **Entrevista** (1/2). Produção: Martins Fontes - selo Martins. Jul. 2009. 7m16s. Vídeo online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OiZLxOo-Q5M&list=PL2E86EDBA58461A9A&index=2>>. Acesso em: Fev. 2015.

WALDIR MARTINS FONTES – **Entrevista** (2/2). Produção: Martins Fontes - selo Martins. Jul. 2009. 9m38s. Vídeo online. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=KQsVgOZZBE0&index=3&list=PL2E86EDBA58461A9A >. Acesso em: Fev. 2015.

WALGER, Sylvina. Mafalda inédita. In: QUINO. **Mafalda inédita**. Barcelona: Lumen Editorial, 1988.

WIKIPÉDIA. **Rotogravura**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rotogravura>> Acesso em: jul. 2015a.

_____. **LIFE (revista)**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/LIFE_\(revista\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/LIFE_(revista))> . Acesso em: jul. 2015b.

_____. **Histórias em quadrinhos no Brasil**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_em_quadrinhos_no_Brasil> . Acesso em: jul. 2015c.

WMF MARTINS FONTES. Disponível em: <www.wmfmartinsfontes.com.br/>. Acesso em: jul. 2015.

ZANETTIN, Frederico. Fumetti e traduzione multimediale: Tra codice verbale e codice visivo. **Intralinea** v.1, 1998. Disponível em: <www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale>. Acesso em: jul. 2015.

_____. (Ed.). **Comics in translation**. Manchester (UK)/Kinderhook (NY): St. Jerome Publishing. 2008.

_____. Comics. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.) **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2009. p. 37-40.

REFERÊNCIAS DOS *CORPORA*

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.1, p. 10-13.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.2, p. 06-07.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.3, p. 40-41.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.4, p. 02-03.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.5, p. 46-49.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, n.6, p. 34-37.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.7, p. 02-05.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.8, p. 02-05.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.9, p. 16-19.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.10, p. 10-13.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.11, p. 14-17.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.12, p. 06-07.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.13, p. 02-05.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.14, p. 14-15.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.15, p. 02-03.

- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.16, p. 28-29.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.18, p. 36-39.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.20, p. 48-49.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.21, p. 32-35.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.22, p. 02-05.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.23, p. 02-05.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.24, p. 16-19.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 2, n.25, p. 02-05.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 3, n.26, p. 10-13.
- QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 3, n.27, p. 06-11.
- QUINO. **Mafalda 1**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Editora Global, 1982.
- QUINO. **Mafalda 2**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Editora Global, 1982.
- QUINO. **Mafalda 3**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Editora Global, 1982.
- QUINO. **Mafalda 4**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Editora Global, 1982.
- QUINO. **Mafalda 5**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Editora Global, 1982.
- QUINO. **Toda Mafalda**. 25. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- QUINO. **Toda Mafalda**. Tradução de Andrea Stael M. da Silva et al. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

APÊNDICES

Universidade de São Paulo - USP
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Letras Modernas - DLM
Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Pesquisa realizada por: Bárbara Zocal da Silva
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4294839T0>
 Sob orientação de: Heloísa Pezza Cintrao
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4791774J5>

Questionário para tradutores da Mafalda

Nome Completo: Monica Stahel Monteiro da Silva

Nome com o qual assina suas traduções (se usar mais de um, por favor inclua): Monica Stahel

Como qualifica seu grau de conhecimento em língua espanhola?

Adequado para exercer com competência os trabalhos que aceito.

Quais são os gêneros textuais que você traduz?

Já traduzi obras de vários gêneros e áreas: sociologia, filosofia, literatura, documentário, infantis, juvenis, HQ.

Como se deu sua primeira experiência de tradução de História em Quadrinhos?

Foi na década de 1980, quando começou um *boom* de quadrinhos no Brasil. Traduzi títulos da coleção Opera Erotica (assim mesmo, sem acento) então publicada pela Martins Fontes, incluindo autores como Crepax, Manara, Bilal, Varenne etc. Traduzi também álbuns da série *Torpedo*, da série franco-belga *Lucky Luke*, de Goscinny e Morris, da série *Toniques Bleues*, de Cauvin e Lambil, da série *Boule et Bill*, de Roba, e outros. Nessa época, também, traduzi os primeiros álbuns de *Mafalda*.

Para quais editoras você traduz HQs?

Para a Editora WMF Martins Fontes. Quero deixar claro que, em *Toda a Mafalda*, publicada pela *Livraria Martins Fontes Editora*, vários tradutores participaram da tradução, inclusive eu. No final, fiz uma revisão de todas as tiras, para garantir a maior unidade possível do texto. No caso de *10 anos com Mafalda*, publicação de outro selo (Editora WMF Martins Fontes), feita após a divisão da *Livraria Martins Fontes Editora*, a tradução foi inteiramente refeita apenas por mim, de maneira absolutamente independente, sem nenhuma consulta à edição anterior.

Quais objetivos orientam sua tradução de HQs (público alvo, política editorial, tempo, preocupação com a relação imagem x texto, etc.)?

Parece-me que nessa pergunta há uma certa imprecisão. Política editorial é preocupação da editora como empresa. Ela se reflete na escolha e contratação de títulos e, em última análise, na seleção do próprio tradutor.

O objetivo primeiro e primordial de qualquer tradução, seja ela de HQ ou qualquer outro gênero, é a fidelidade ao autor e o respeito pelo público. A fidelidade ao autor implica você ter a humildade de se colocar em segundo plano e imbuir-se da sua função de porta-voz. O respeito ao público está muito ligado a essa postura, pois sua missão é levar **aquele** autor ao leitor que, por uma razão ou outra, não tem condições de ler o texto original.

Como as traduções de HQs chegam até você (em papel ou em formato digital, com os desenhos ou só com um esboço deles, etc.)?

Cada caso é um caso. A maioria chega já impressa. Mas há casos em que recebo uma prova, um pdf, ou o que for. O arquivo digital é importante na hora da produção gráfica, mas não é fundamental para a tradução.

Há algum programa computacional específico exigido pelas editoras na hora da tradução?

Se não, comente outros tipos de exigências.

Não há programa específico. A exigência é que o texto traduzido “caiba” no espaço reservado a ele, seja balão, janela, onomatopeia de fundo etc.

Quais os tipos de problemas e dificuldades enfrentados na prática de tradução de Histórias em Quadrinhos? Comente-os.

O maior problema é encontrar o registro adequado da linguagem. Quando se trata de jargões, dialetos, sotaques, etc., muitos tradutores tendem a fazer adaptações esdrúxulas, criando situações absurdas como, por exemplo, um camponês francês falando como um caipira brasileiro caricato, desses de festa junina. O excesso de “inventividade” às vezes leva ao ridículo. Há casos em que o melhor caminho é utilizar uma linguagem convencional e deixar que as imagens, aliadas à intuição do leitor, façam o resto.

Quais são os maiores desafios enfrentados por você na tradução de HQs e quais estratégias você utiliza para driblá-los? Comente-os.

A tradução de HQ não apresenta desafios maiores nem menores do que qualquer outra tradução. O problema do espaço, na minha opinião, tende a ser superestimado. Na verdade, não se trata de nenhum bicho de sete cabeças. No caso da Mafalda, esse problema praticamente não existiu, pois o espanhol e o português são idiomas de sintaxes muito próximas. Já no caso do inglês, por exemplo, sabe-se que as traduções para o português resultam em textos que ocupam um

espaço cerca de 30% maior, no caso do francês essa proporção cai para cerca de 20%. Um mínimo de capacidade de síntese por parte do tradutor resolve a questão. E, se for necessário alguma corte, basta ter o bom senso de não cortar elementos fundamentais.

No momento da tradução, como você lida com a restrição de espaços, com a tradução de humor?

Não há uma regra, cada caso é um caso. Ver resposta anterior.

Como foi a experiência de traduzir Mafalda? (Comentar sobre tudo o que recordar a respeito do processo dessa tradução: o primeiro contato com a editora, a escolha das tiras, os objetivos e os direcionamentos das traduções, o público alvo, a divisão das tiras por tradutores, o contato com traduções anteriores, o tempo de duração do trabalho, maiores dificuldade, curiosidades, etc.).

Quero deixar claro que, em *Toda a Mafalda*, publicada pela *Livraria Martins Fontes Editora*, vários tradutores participaram da tradução e eu fiz uma revisão final. No caso de *10 anos com Mafalda*, publicação de outro selo (Editora WMF Martins Fontes), feita após a divisão da *Livraria Martins Fontes Editora*, a tradução foi inteiramente refeita apenas por mim, de maneira absolutamente independente, sem nenhuma consulta à edição anterior.

Existe muita fantasia em torno do trabalho de tradução. Muita gente acha que o tradutor lança mão de estratégias especiais, contatos extraordinários e grandes preparativos antes de iniciar um trabalho, que precisa corresponder-se com o autor ou até ser seu amigo, etc. etc.

Para começar, todo o trabalho de contatos com a editora do original, negociação de direitos, escolha de títulos, é feito por outros profissionais. Às vezes o tradutor pode até participar da equipe editorial – como é meu caso. Mas nada de extraordinário acontece, não é um set de filmagem nem laboratório de teatro. A divisão das tiras ocorre como qualquer outra divisão de trabalho: recrutam-se os tradutores julgados competentes e que aceitem o trabalho, vê-se a disponibilidade de cada um e pronto. No final, há uma revisão de uma só pessoa (nesse caso fui eu) para dar uma unidade ao trabalho.

O trabalho de tradução propriamente dito começa quando o profissional abre o livro e se vê diante do texto. É um trabalho solitário, de muita introspecção e, sobretudo, de muita intuição. Uma vez que a gente se imbui da linguagem do autor e da linguagem que ele atribui a cada personagem, a tradução flui. Uma ou outra solução será discutida com o editor, mas depois de muita ruminação.

O tradutor precisa é conhecer muito bem a língua de partida e EXTRAORDINARIAMENTE BEM a língua de chegada. Não adianta eu entender muito bem o que está dito num original

francês se não tenho recursos para expressar em português a mesma coisa, com as mesmas nuances.

É óbvio que o tradutor precisa cercar-se de bons dicionários, sobretudo monolíngues. Os bilíngues poderão servir de inspiração, mas serão sempre apenas coadjuvantes. Para algumas obras, e não apenas as técnicas, é necessário que se tenha acesso a dicionários especializados, a obras de referência sérias e confiáveis e que não se caia na armadilha de qualquer site da internet.

Curiosidades? Também elas são vividas muito solitariamente: soluções encontradas debaixo do chuveiro, em sonho, na conversa com os netos, num bate-papo que se ouve no ônibus, numa matéria de jornal... No caso da Mafalda, é claro que topei e continuo topando com muitas Susanitas, Felipes, Miguelitos, Manolitos, Liberdades e até Mafaldas... Eles estão nas ruas, nos supermercados, nas lojas, na escola dos meus netos. Provavelmente, sem eu perceber, me sopraram ao ouvido muitas soluções para problemas intrincados de tradução

Quanto a consultas a traduções anteriores, em geral prefiro não fazê-las, para não me contaminar e para não correr o risco do plágio, mesmo que involuntário. No caso da Mafalda, eu não gostava da tradução brasileira anterior, feita por outra editora. Achava-a cheia de sotaque e artificial. Não a consultei em nenhum momento. Recorri a outras fontes, sim, mas não à tradução anterior.

Uma observação final sobre o trabalho do tradutor (que cabe para todos os profissionais de todas as áreas): competência você não revela aceitando todos os trabalhos que lhe são propostos e fazendo-os a todo custo. É competente o tradutor que sabe o que deve recusar, porque tem consciência de sua capacidade e, sobretudo, de suas limitações.

Monica Stahel

31/01/2013

Universidade Federal de Santa Catarina
 Centro de Comunicação e Expressão
 Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras

Grupo de Pesquisa de Literatura Traduzida

CNPQ:

<http://lattes.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=00438023PBEO2U>

Dicionário de Tradutores

www.dicionariodetradutores.ufsc.br

Questionário para tradutores

Nome completo: Mouzar Benedito da Silva

Nome com o qual assina suas traduções (se usar mais de um, por favor inclua):

Mouzar Benedito

Data e lugar de nascimento: 23/11/1946 – Nova Resende - MG

Formação:

Geografia, pela USP, concluído em 1971

Jornalismo, pela Fac. de Com. Social “Cásper Líbero”, concluído em 1977

Profissão/profissões (incluir informações sobre épocas em que as desempenhou, e qual você considera a principal):

A profissão que considero “principal”, apesar de não ser praticante, é a de geógrafo, que me deu base para conhecimento do Brasil e dos brasileiros, do mundo, para praticar a que pratiquei mais tempo, de jornalista. Mas tenho também o título de sociólogo (quando a profissão foi legalizada eu tinha mais de cinco anos de prática na área). Fui também professor ginásial de geografia. Fora isso, fui engraxate, office-boy, técnico em contabilidade, calculista, kardexista, pesquisador de cultura popular, orientador social (durante 5 anos e meio, cargo que incluía ação comunitária, recreação adulta e infantil, organização de competições esportivas, e ocupação de outros cargos, como o de diretor cultural do Sesc Pompeia...).

Lugares de residência, especialmente aqueles que você considere ligados ao seu fazer tradutório (incluir períodos respectivos):

Como tradutor, só residi em São Paulo, onde estou desde 1963, com intervalos morando em Santos, Brasília, Rio de Janeiro, Campinas e outras cidades do interior paulista.

Modo de acesso à segunda língua, terceira, etc.:

Espanhol, em viagens (Uruguai, Argentina, Cuba, Espanha, Bolívia, Peru, Paraguai e Chile) e leituras. Em 1975 fundamos o jornal *Versus*, alternativo, mas um tanto pretensioso: era para circular, embora em pequeno número, na América Latina toda. Traduzíamos muitos textos do espanhol (tínhamos como colaboradores Gabriel García Márquez, Eduardo Ganeano, Ariel Dorfman, Benedetti, Cortázar...) e na nossa redação sempre havia “hermanos”.

No curso de Geografia havia muita bibliografia em espanhol, mas a maior parte era em francês, que aprendi no curso ginásial. Minha memória lingüística é muito ruim. Esqueci quase totalmente o francês e depois recuperei um pouco dos conhecimentos dessa língua durante o curso de Geografia, e me esqueci de novo. Estudei também um pouquinho de chinês, na década de 1970, mas não me lembro mais nada. Estudei também, como matéria opcional, na USP, a língua tupi, que não esqueci de tudo porque ele está no nosso cotidiano, do “português-brasileiro”.

Como e quando começou a traduzir (incluir referências relativas às suas outras atividades relacionadas com as letras, se for o caso: antes ou depois de ser escritor, ensaísta, repórter, etc):

Comecei pra valer com a Mafalda, no início da década de 1980. Era jornalista. Antes traduzi algumas matérias jornalísticas. A Global Editora entrou em contato com Quino, que morava meio ano na Itália e meio ano na Argentina, e propôs fazer uma versão brasileira da revista. Ele topou, desde que o tradutor fosse o Henfil, mas o Henfil não tinha tempo para isso. Paulo Schilling, que tinha voltado do exílio, estava escrevendo alguns livros a serem publicados pela Global e falava direto com o diretor, que lhe contou isso. Paulo Schilling propôs, então, que eu traduzisse o Henfil desse uns toques finais no texto. Todos toparam. Quino veio aqui para fechar o contrato, fui almoçar com ele, Henfil e o dono da editora, para acertar os detalhes. Eu já tinha lido versões da Mafalda para outros países, vi que tentaram “nacionalizar” os personagens e as traduções perderam muito da graça. Mas foi Henfil, por acaso com o mesmo pensamento, propôs manter a Mafalda argentina, fazendo uma versão em portunhol. Como a ideia partiu do Henfil, em quem Quino confiava muito, ele topou.

Informações referentes a ideologia, religião, engajamento (tanto político quanto literário) se forem relevantes e públicas:

Posso me definir como anarco-socialista. Estive no PT da fundação até 1994, quando saí “pela esquerda”, por discordar dos novos rumos do partido, abandonando propostas socialistas e aceitando financiamento de campanhas por empreiteiras e bancos. Fui católico (até coroinha), não tenho mais religião. Reluto quanto a engajamentos literários, mas acabei me tornando, no

ano passado, membro da União Brasileira de Escritores (UBE). Meu primeiro livro (e outros mais tarde) foi de causos. Depois escrevi um romance (são 3) e alguns livros são de humor puro, além de perfis biográficos (Luiz Gama, Barão de Itararé e Meneghetti). No total são 30 livros. Um tema recorrente é a ditadura (o combate a ela), guerrilha urbana, 1968... Já no século XXI, além de manter meus temas anteriores, passei a fazer literatura infanto-juvenil, sempre sobre mitologia brasileira, especialmente o Saci. Sou sócio-fundador da Sosaci – Sociedade dos Observadores de Saci, que tem por objetivo defender a cultura (popular, mas não só) brasileira.

Um tema recorrente – citado na pergunta anterior: a ditadura e o combate a ela.

Línguas das quais traduz ou traduziu:

Só espanhol. Mas no espanhol da Bolívia tem muitas palavras do vocabulário mineiro, do quéchua e do aimara. No mexicano também tem algumas diferenças. Como no caso do português do Brasil, há muitas palavras de diferentes povos indígenas no espanhol de cada país latino-americano.

Só se dedica ou dedicou à tradução literária?

Praticamente não me dedico à tradução. É ocasional, só quando é algo que me interessa.

Você escolhe as obras que traduz? De que liberdade dispõe na hora de traduzir?

Não cheguei a propor uma tradução a nenhuma editora. Os editores da Boitempo Editorial (e um diretor de teatro) sabem o que me interessa e me procuram quando aparece.

Você escreve sobre tradução? Como se dá sua relação com as teorias da tradução? Se tiver publicações, não se esqueça de incluir!

Não escrevo. E nem conheço as teorias... Só me preocupo em não fazer traduções chutadas – quando não sei o sentido que o autor quis dar a um termo, pesquiso.

Outras informações relevantes (sinta-se à vontade para acrescentar todas as informações que considere oportunas para a confecção do seu perfil de tradutor: palestras, prêmios, seminários, fatos marcantes na sua vida de tradutor – mesmo aqueles ligados a outras atividades –, etc.):

Prêmios, só do Proac – Programa de Ação Cultural, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo: os romances *O tropeiro que não era aranha nem caranguejo* e *João do Rio*, 45, e o livro de causos *Trem Doido*.

Tenho participado de feiras do livro... Em Ribeirão Preto, várias vezes (palestras sobre 1968 e guerrilha urbana; mitologia brasileira. Meneghetti...), Poços de Caldas (palestra sobre o tropeirismo e meu romance relacionado ao tema), e Jequié (duas palestras: “Mitologia Brasília” e “Luiz Gama, libertador de escravos”).

O Quarteto Pererê e a cantora Márcia Mah montaram um espetáculo baseado em meu livro “O tropeiro...” e em alguns lugares participei contando causos... Estivemos em Campinas, São José dos Campos, Sorocaba, São José do Rio, Pardo, Caconde, São Bernardo do Campo e alguns lugares da cidade de São Paulo.

Fiz muitas palestras em escolas de periferia, sobre Luiz Gama. Participei de uma Semana de Estudos Marxistas, na Universidade Federal de São Carlos.

Um evento que achei interessante foi um debate com Alba Zaluar, socióloga, na Biblioteca Nacional, sobre a glamourização do crime, por causa do meu livro sobre Meneghetti.

Participei também do Seminário sobre Cultura Caipira, em São Luiz do Paraitinga.

Sobre o Saci, faço regularmente palestras em escolas, bibliotecas, etc.

Traduções publicadas (por favor, incluir uma bibliografia completa, sem deixar de mencionar os títulos originais e o gênero das obras traduzidas, além dos outros dados de praxe: autor, título, cidade, editora, ano, co-tradutores, prêmios etc.):

Traduzi *As novas ciências e as tecnologias*, do mexicano Pablo Casanova; *A potência plebéia*, do vice-presidente da Bolívia, Álvaro Linera García; duas peças do argentino Pacho O'Donnell (*O frio e o quente* e *Vincent e os corvos* – esta sobre Van Gogh), uma peça de Comédia Dell'Arte de Plauto (vertida antes para o espanhol) e um livro de sociologia do português Boaventura de Sousa, escrito em espanhol, por se basear em palestras feitas em universidades argentinas. Para a “Enciclopédia Contemporânea da América Latina”, da Boitempo Editorial, traduzi vários verbetes.

Outras obras publicadas

Aí vai a lista toda:

- 1. Santa Rita Velha Safada** (causos, 1987, Ed. Buscavida) – ilustrações de Glauco
- 2. Pobres, Porém Perversos** (romance, 1992, Ed. Scritta) – 2ª edição publicada em 2010, pela Editora Publisher Brasil.
- 3. Pequena Enciclopédia Sanitária** (humor, 1996, Ed. Boitempo) - ilustrações de Ohi
- 4. Dicionário de Abobrinhas** (humor, 1997, Editora STS);
- 5. Memória Vagabunda** (causos e frases, 1998, Ed. Publisher Brasil)
- 6. Dívida Externa – Eles gastam, nós pagamos** (“didático” de economia, 1999, Ed. Loyola – ilustrações de Maringoni)
- 7. Serra, Mar e Bar** (causos, em parceria com quatro escritores, 1999, Ed. Modelo) – ilustrações de Maringoni e Ohi
- 8. Este livro é uma piada** (humor, 1999, Ed. Abril)
- 9. Ousar Lutar – memórias da guerrilha que vivi** (depoimento de José Roberto

Rezende sobre a guerrilha urbana, 2000, Ed.Boitempo, selo Viramundo – segunda edição em 2007)

- 10. Ferrer, Bill Ferrer – detetive heterodoxo** (com o pseudônimo Saphira Mind, 2002 – Ed. Boitempo, selo Viramundo)
- 11. Os tentáculo do polvo e outras histórias de Ferrer, Bill Ferrer – detetive heterodoxo** (idem, 2004 – Ed. Limiar)
- 12. Chuchu com machadadas e outras histórias de Ferrer, Bill Ferrer – detetive heterodoxo** (idem, 2004 – Ed. Limiar)
- 13. Luiz Gama – o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin** (perfil biográfico. Duas edições: 2006 e 2008, Editora Expressão Popular)
- 14. Anuário do Saci** (uma agenda com fatos históricos dia a dia, em parceria com o ilustrador Ohi, 2006, Publisher Brasil)
- 15. Barão de Itararé – o herói de três séculos** (perfil biográfico, 2007, Expressão Popular)
- 16. Saci – o guardião da floresta** (infanto-juvenil, 2007, Salesiana), em parceria com Ohi
- 17. Roendo o osso** (frases ilustradas, fevereiro/2008, Publisher Brasil), em parceria com Ohi
- 18. O tropeiro que não era aranha nem caranguejo** (romance, 2008, Limiar)
- 19. 1968, por aí... Memórias burlescas da ditadura** (crônicas, 2008, Publisher Brasil)
- 20. João do Rio, 45** (romance, 2009, Limiar)
- 21. Anuário do Saci e seus amigos – mitologia brasileira** (agenda/mitologia/história do Brasil, em parceria com Ohi, 2009, Publisher Brasil)
- 22. Meneghetti, o gato dos telhados** (perfil biográfico, Ed. Boitempo, 2010)
- 23. Saci e os amigos da natureza** (kit composto de livro infantil, jogo de memória, jogo de tabuleiro e caderno de atividades, ilustrados pelo Oh. Cepar Cultural. 2010)
- 24 – Trem doido** (causos, Editora Limiar, 2011)
- 25 – O Reino da Água** – infanto-juvenil, 2012 – Cepar Cultural
- 26 a 31 – Coleção “Mitologia Brasileira”,** infanto-juvenil, 2012 – Liz Editora (livros sobre Saci, Iara, Curupira, Boitatá, Caipora e um volume dos “importados e nacionalizados” (Mula sem Cabeça, Lobisomem e Cuca)

Participação em coletâneas:

- * **Corpos – contos eróticos** (coletânea – Ed. Limiar, 2001)

* **Contos Brasileiros** (coletânea – Expressão Popular, 2006)

* **Pela democracia, contra o arbítrio** (coletânea de depoimentos sobre o AI-5, a luta pela anistia etc. – Fundação Perseu Abramo, 2007).

Universidade de São Paulo - USP
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Letras Modernas - DLM
Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americanA

Pesquisa realizada por: Bárbara Zocal da Silva
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4294839T0>
 Sob orientação de: Heloísa Pezza Cintrao
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4791774J5>

Questionário para tradutores da Mafalda

Nome Completo: Mouzar Benedito da Silva

Nome com o qual assina suas traduções (se usar mais de um, por favor inclua): Mouzar Benedito

Data e lugar de nascimento: 23/11/1946 – Nova Resende - MG

Formação: Geografia, pela USP, concluído em 1971

Jornalismo, pela Fac. de Com. Social “Cásper Líbero”, concluído em 1977

Como qualifica seu grau de conhecimento em língua espanhola?

Leio. Para traduzir, recorro bastante a dicionários, procurando a exatidão da palavra no contexto, pesquiso inclusive na internet. Quando é o caso, falo com alguém que conheça bem o vocabulário do país de origem do texto.

Quais são os gêneros textuais para que você traduz?

Quadrinhos, só a Mafalda. Para a editora Boitempo fiz algumas traduções de sociologia e de vários verbetes da Enciclopédia Contemporânea da América Latina. E três peças de teatro.

Como se deu sua primeira experiência de tradução de História em Quadrinhos?

A Global Editora entrou em contato com Quino, que morava meio ano na Itália e meio ano na Argentina, e propôs fazer uma versão brasileira da revista. Ele topou, desde que o tradutor fosse o Henfil, mas o Henfil não tinha tempo para isso. Paulo Schilling, que tinha voltado do exílio, estava escrevendo alguns livros a serem publicados pela Global e falava direto com o diretor, que lhe contou isso. Paulo Schilling propôs, então, que eu traduzisse o Henfil desse uns toques finais no texto. Todos toparam. Quino veio aqui para fechar o contrato, fui almoçar com ele, Henfil e o dono da editora, para acertar os detalhes. Eu já tinha lido versões da Mafalda para outros países, vi que tentaram “nacionalizar” os personagens e as traduções perderam muito da graça. Mas foi Henfil, por acaso com o mesmo pensamento, propôs manter a Mafalda argentina, fazendo uma versão em portunhol. Como a ideia partiu do Henfil, em quem Quino confiava muito, ele topou.

Para quais editoras você traduz HQs?

Só traduzi a Mafalda, pela Global.

Quais objetivos orientam sua tradução de HQs (público alvo, política editorial, tempo, preocupação com a relação imagem x texto, etc.)?

A revista Mafalda representava na época em que fizemos a tradução, ditadura aqui e na Argentina também (e não perdeu muito disso até hoje), uma arma de conscientização e de tomada de posição. O público alvo teoricamente era infanto-juvenil, mas era lida também por adultos. Eu me procurava com a letra, o formato, e sugeri ao editor que contratasse alguém que soubesse fazer o texto exatamente como o autor, Quino, fazia. Acho que isso faz parte do desenho também. Mas a editora, que havia gasto dinheiro com Quino e Henfil, e um pouco comigo, resolveu economizar justamente nisso. Não fez os balões e o texto exatamente iguais aos do Quino.

Como as traduções de HQs chegam até você (em papel ou em formato digital, com os desenhos ou só com um esboço deles, etc.)?

Era um tempo pré-computador. Vinha cópias xerocadas do original, eu numerava cada balão e, numa lauda, datilografava o texto traduzido, colocando à mão os pontos de interrogação e exclamação “de cabeça para baixo”, pois minha máquina de escrever não era espanhola.

Há algum programa computacional específico exigido pelas editoras na hora da tradução?

Se não, comente outros tipos de exigências.

Não conheço. No caso de livros de texto corrido, devo seguir as normas gerais da língua e as regras, por exemplo, de notas de rodapé.

Quais os tipos de problemas e dificuldades enfrentados na prática de tradução de Histórias em Quadrinhos? Comente-os.

No caso da Mafalda, mantê-la argentina mas inteligível por brasileiros. E manter o mesmo estilo de humor, sem perder a graça, pois se for simplesmente uma tradução literal, às vezes perde o sentido. Isso vale para qualquer tradução. Apesar de ter ido algumas vezes a Buenos Aires e outras cidades argentinas, e passado um tempinho lá, não conhecia algumas gírias. Anotava todas as minhas dúvidas (não eram muitas) e uma amiga argentina me esclarecia.

Quais são os maiores desafios enfrentados por você na tradução de HQs e quais estratégias você utiliza para driblá-los? Comente-os.

Só houve esses relatadas na pergunta anterior.

No momento da tradução, como você lida com a restrição de espaços, com a tradução de humor?

A gente tem que manter o texto exatamente (ou quase) do mesmo “tamanho” do original. Às vezes é preciso pensar em várias alternativas.

Como foi a experiência de traduzir Mafalda? (Comentar sobre tudo o que recordar a respeito do processo dessa tradução: o primeiro contato com a editora, a escolha das tiras, os objetivos e os direcionamentos das traduções, o público alvo, a divisão das tiras por tradutores, o contato com traduções anteriores, o tempo de duração do trabalho, maiores dificuldades, curiosidades, etc.)

Acho que quase tudo isso está respondido em questões anteriores.

Para começar, gostei muito, porque gostava da Mafalda (e gosto de tudo do Quino), era fã do Quino e do Henfil. Apesar de ser colaborador do Pasquim, não conhecia o Henfil pessoalmente. De uma vez só, conheci os dois, almocei com eles, e o Henfil acabou se tornando meu amigo (ou melhor, eu me tornei amigo dele).

Acho também que meu trabalho foi totalmente amador (apesar de remunerado);

Quanto à escolha das tiras, as revistas publicadas pela Global tinham menos páginas que as originais, argentinas, e a escolha das tiras, infelizmente, não foi feita por mim, mas pelos editores.

As traduções interiores, como a portuguesa e a italiana, serviram mais para eu me inspirar em não fazer como elas. E mesmo uma versão espanhola para a Espanha. Não me lembro exatamente quanto tempo levei. Tinha outros trabalhos e fazia nos intervalos (com rapidez, tinha prazos). Entregava uma revista em, acredito, uma semana ou pouco mais e recebia outra. A revista vendia bastante, mas parou no número 5. Segundo a Global, a tiragem era de 30 mil exemplares. Algumas bancas de pessoas que gostavam da Mafalda expunham bem a revista e vendiam todas em um dia ou dois, mas pediam mais à editora e não recebiam. Chegaram a recorrer a mim, eu falava diretamente com o dono da editora mas ele não resolvia. O problema, acredito, é que a distribuição foi por uma distribuidora da Editora Abril, que considerava a Mafalda concorrente de suas publicações infantis, como o Pato Donald, Mickey etc.

Com o jornal *Versus*, a mesma distribuidora fazia uma coisa que achávamos muito safada. No início distribuíamos nós mesmos o jornal, de forma amadora mas eficiente. Eu viajava muito e levava sempre uma mala de jornais. E contatava pessoas ou grupos de esquerda para assumir a distribuição em seus estados ou cidades, ficando com a porcentagem da distribuidora. Outras pessoas faziam isso também. Em minhas viagens (pesquisava cultura popular brasileira, para o Sesc), arrumei distribuidores no Amazonas, Acre, Bahia, Minas e várias cidades paulistas.

Aí foi contratada a distribuidora da Abril, que tinha a vantagem de chegar a todo o território nacional. Só que ela colocava o *Versus* como parte de um pacote que não podia ser alterado.

Por exemplo: num pacote vinha dez *Versus*, trinta revistas X da Abril, 30 Y... Se a banca quisesse 30 *Versus*, teria que pegar três pacotes com todas as outras.

E havia uma prática mais safada ainda: o pessoal da distribuidora “ajudava” os donos de banca, colocando nela as revistas já devidamente organizadas no lugar que diziam ser “adequado”. Numa viagem a Joinville, resolvi perguntar na banca da estação rodoviária se não tinha Mafalda, o dono se lembrou de ter visto na nota fiscal de venda em consignação que tinha sim, mas não via a revista exposta. Procurou e havia algumas revistas Mafalda... Mas em cima delas uma pilha de Pato Donald.

Procurei ver em São Paulo e faziam isso direto em quase todas as bancas. Só naquelas que os donos conheciam bem a revista e gostavam dela, a revista ficava exposta. Mesmo assim, pelo que sei, não havia encalhe.

Mouzar Benedito

01/12/2013

ANEXOS (EM CD)

ÍNDICE

ANEXO - Tiras de Mafalda escaneadas

ANEXO - CÓDIGOS - Tabulação Modalidades Mafalda

ANEXO - ARTENOVA - Tabulação Modalidades Mafalda

ANEXO - GLOBAL - Tabulação Modalidades Mafalda

ANEXO - MARTINS FONTES - Tabulação Modalidades Mafalda