

HQ, tradução e personagem: reflexões a partir de *Batman: The Killing Joke*¹

Comics, translation, and character: reflections from *Batman: The Killing Joke*

Luiz Ricardo Gonzalez Micheletti²

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)



10.11606/2316-9877.Dossie.2023.e218104

Resumo

Pretende mostrar como a tradução ou falta da mesma altera ou preserva a caracterização das personagens na *graphic novel*, cujo título é *Batman: the killing joke*. O corpus está formado pela obra original e três versões de tradução para o português brasileiro. Para a análise, foram utilizadas as modalidades de tradução, de Aubert (1998), tendo como recorte a modalidade 'omissão' e foi focalizado como a falta de tradução ou modificações em determinados trechos levam à descaracterização das personagens, mais especificamente Barbara Gordon e Coringa, ao se comparar duas traduções da Editora Abril e uma tradução da Editora Panini com a versão original. Consideram-se os contextos de produção, publicação e recepção das obras no mercado brasileiro. Assim, a omissão ou alteração de segmentos do texto original descaracteriza as personagens ao excluir total ou parcialmente traços de personalidade que poderiam auxiliar o leitor a entender melhor suas complexidades, além de haver a perda do 'entrelaçamento' (Groensteen, 2015) no decorrer de alguns trechos das traduções.

Palavras-chave: *Graphic novel*. Batman (personagem). História em quadrinhos. Omissão. Tradução.

Abstract

It intends to show how the translation or lack of it alters or preserves the characterization of the characters in the *graphic novel*, whose title is *Batman: the Killing Joke*. The corpus is made of the original volume and three versions translated into Brazilian Portuguese. For this analysis, the modalities of translation (Aubert, 1998) were used, focusing, in this section, on the mode of

¹ Apresentado na Seção Temática 15 - "Quadrinhos e Linguagem - IV", modalidade presencial, em 24 ago. 2023. Apresentação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZVkoTOtqJA>. Acesso em: 25 nov. 2023.

² Graduando do curso de Letras Português - Espanhol pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e graduado do curso de Letras Português - Japonês pela Universidade de Franca (UNIFRAN). E-mail: luizgonsalezm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7832-1859>.

omission and how the lack of translation or changes in certain passages lead to the mischaracterization of the characters, more specifically in relation to the characters Barbara Gordon and the Joker, when comparing two translations by Editora Abril and a translation by Editora Panini with the original version. The contexts of production, publication and reception of these works in the Brazilian market are also considered. Thus, the omission or alteration of segments of the original text mischaracterizes the character Barbara Gordon and the Joker by totally or partially excluding personality traits that could help the reader to better understand her complexities, in addition to losing the Interweaving (Groensteen, 2015) during some excerpts from the translations.

Keywords: Graphic novel. Batman (character). Comics. Omission. Translation

Introdução

Por meio das *Modalidades de tradução* de Aubert (1998), pretende-se mostrar as diversas escolhas de tradução e versão que uma *graphic novel* sofreu nos anos 1980, evidenciando que a boa aceitação do mercado e da imprensa fizeram a tradução mais próxima ou não do material original, com maior liberdade ou não, devido à percepção de que as *graphic novels* eram obras literárias. Compara-se também uma tradução mais tardia da obra, evidenciando outras escolhas de tradução e adaptação num contexto dos anos 2000, em que as histórias em quadrinhos já eram bem mais aceitas como leitura adulta.

1 - Objetivos

O objetivo principal é analisar as traduções de uma *graphic novel* feitas por duas editoras em épocas diferentes, cujo texto fonte está em inglês e os textos traduzidos em português brasileiro, tendo como recorte a caracterização das personagens e a modalidade da omissão de Aubert (1998).

A história em quadrinhos escolhida para a análise é uma das primeiras *graphic novels* lançadas no Brasil. A obra norte-americana é de 1988, cujo título original é *Batman: the killing joke*, publicada pela editora DC Comics, com roteiro de Alan Moore e arte de Brian Bolland. Foram escolhidas três traduções em português brasileiro, a primeira tradução de 1988, pela Editora Abril, dentro da revista mensal *Série Graphic Novel*, uma reedição pela mesma editora, em 1999, além de uma nova versão dos anos 2000, pela Editora Panini Comics. Em alguns

excertos será utilizada uma tradução alternativa da Editora Opera Graphica de 2005, a título de comparação.

Para a análise das traduções serão tomadas as seguintes questões: **(1)** As traduções e adaptações se distanciaram do material original em inglês? **(2)** As personagens tiveram alguma descaracterização devido a alguma omissão ou alteração textual? **(3)** Houve disparidade e distanciamento entre as traduções das duas editoras no Brasil?

2 - Metodologia

Para responder às questões propostas foram seguidos os seguintes passos para a análise do corpus formado por 4 volumes (o texto fonte em inglês publicado nos Estados Unidos e as três traduções ao português publicadas no Brasil): Comparar os textos nas duas línguas, identificar a forma como os textos foram concebidos em cada língua; determinar as proximidades e disparidades entre as traduções e o material original a partir de Aubert (1998), comparar as três traduções brasileiras considerando aspectos textuais, gráficos e icônicos, verificar se é possível identificar se as concepções de histórias em quadrinhos e questões editoriais influenciaram nas traduções. O resultado mostra o quanto do material original foi preservado e quais foram as diversas formas de omissões na tradução para o público brasileiro.

3 – Referencial teórico

3.1 Histórias em quadrinhos e *graphic novel*

Esta pesquisa parte do pressuposto de que as histórias em quadrinhos (Groensteen, 2015) são uma rede em que a solidariedade icônica é fator determinante, além de que a sua noção de Sistema mostra a inter-relação entre os requadros, as pranchas, as tiras e o multirrequadro, representando a solidariedade inerente ao gênero, bastante explicitadas nas relações de decupagem entre sintagmas sequenciais e relações de entrelaçamento em conexões translineares.

As *graphic novels* muitas vezes não eram tidas como uma história em quadrinhos comum, mas como um material à parte. Essa dissociação criou certo valor: com o surgimento das *graphic novels*, elas acabaram sendo vistas com maior legitimação e relevância em contraponto a outras histórias em quadrinhos (como as revistas em formatinho, tão populares na época), como se um bom quadrinho tivesse que ganhar o status de *graphic novel*, para ser legitimado e ser bem-visto como obra prestigiada.

Alary (2018) comenta os variados fatores que levaram o termo *graphic novel* a ser usado como quadrinho diferente do “popular”. A autora questiona a posição representativa que o gênero tomou e como esse imaginário coletivo evidenciou a modificação dessa representação. Ela aborda diversos fatores como o surgimento do termo *graphic novel* para modificar a representação de história em quadrinhos muito ligada a gêneros de humor, heróis e alguns estilos gráficos.

Apesar de muitas *graphic novels* das editoras DC e Marvel Comics serem cunhadas como mais sérias, as histórias em quadrinhos mensais da Era de Bronze (1970-1984) e Moderna (1985-presente) já demonstravam um caráter mais maduro e próximo da realidade, com personagens falhos e temáticas mais sensíveis, deixando de lado as histórias tidas como ingênuas e simples da Era de Ouro (1938-1955) e Prata (1956-1969) (Muscio, 2023). Essa abertura temática possivelmente ampliou o gênero e deu oportunidade para a expansão das *Graphic novels* de ambas as editoras, DC e Marvel.

Observa-se também que esta distância acabou interessando ao mercado editorial, influenciando escolhas editoriais durante a década de 1980, quando a *graphic novel* ganhou destaque no Brasil e foi mais aceita pela mídia jornalística. Apesar de as histórias em quadrinhos estarem presente no país desde décadas anteriores, eram tidas como forma infantil e marginalizada. As *graphic novels* ganharam uma imagem de quadrinhos adultos, mais sérios e elevados estilisticamente. Souza e Muniz (2020), quando recontam a trajetória dos quadrinhos pela Editora Abril no Brasil, esclarecem o panorama em que essa concepção se concebeu com o lançamento da primeira *Graphic Novel*:

O Cavaleiro Das Trevas mostrou que existiam leitores sedentos por edições em formato de luxo, que vendiam

bem, apesar do preço elevado. Também ficou claro que esses materiais geravam mídia espontânea em jornais, revistas e TV (Souza; Muniz, 2020).

Embora as *graphic novels* sejam tidas como formato de luxo, seu lançamento no Brasil não foi assim, sendo lançadas aqui ou em formato americano ou em magazine, ambos maiores que o padrão brasileiro, que era o tamanho reduzido (formatinho). Sem tantas alterações e mudanças no material original como era o costume nas histórias em quadrinhos em formatinho, acabou sendo gerada uma concepção de que a *graphic novel* (formato mais próximo ao americano original, como o magazine ou o americano) seria mais literário e adulto, enquanto as mensais (no Brasil representadas pelo tamanho formatinho) seriam versões tidas como mais infantis e de menor prestígio. Algumas histórias em quadrinhos mensais, não muitas, saíram também em formato americano pela ideia de temática séria e mais adulta, como a mensal Os Caçadores (1990-1991).

O lançamento da *graphic novel* de Frank Miller chamou atenção da imprensa americana e jornais como *New York Times* e revistas como *Time* e *Rolling Stone* fizeram várias reportagens. No Brasil, a aceitação se deu da mesma forma, apesar das dificuldades enfrentadas pelo título mensal do herói no período segundo Souza e Muniz (2020, p. 203), “pois seu título solo tinha amargado o cancelamento em 1985”. A recepção do formato *graphic novel* foi acolhedora. O jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1986, dedicou em um dos seus cadernos uma página inteira ao quadrinho americano (Souza, Muniz, 2020). Em 1987, a *Folha de S. Paulo* trouxe a história em quadrinhos à tona em diversas pautas, a saber, 29 de março, 06 de maio, 31 de maio e 23 de junho (Souza; Muniz, 2020). Tais pautas mostravam a função poética da *graphic novel* de Miller e diversas leituras inovadoras, embora algumas exageradas também foram feitas. Além das pautas em jornais impressos, Paulo Gustavo Pereira, na época chefe de reportagem da TV Record, visitou a gráfica da Abril para cobrir o lançamento da história em quadrinhos de Miller (Souza; Muniz, 2020). Tamanha exposição pela mídia gerou uma atenção voltada às histórias em quadrinhos que antes não se tinha.

O Cavaleiro das Trevas foi um marco e o primeiro passo para que os quadrinhos no Brasil, principalmente os de

super-heróis, deixassem de ser vistos apenas como um produto para crianças. Era uma nova visão que passaria a vigorar tanto entre a grande imprensa quanto entre os executivos da Abril (Souza; Muniz, 2020).

Tal concepção do Quadrinho adulto e de acabamento diferenciado acabou gerando diversas *graphic novels* tanto da parte da DC quanto da Marvel. A Editora Abril logo lançaria uma revista mensal, a *Série Graphic Novel*, em 1988, com diversas *graphic novels*. Apesar de haver algumas poucas alterações nas *graphic novels*, a maioria era preservada com o material original.

3.2 Tradução de histórias em quadrinhos

Na bibliografia existente sobre tradução, destacam-se alguns autores. Assis (2016) pontua cinco características da tradução de histórias em quadrinhos. A primeira delas é a ingerência do tradutor reduzida às unidades de material linguístico, pois o tradutor apenas fará a tradução do material verbal, presente em balões, recordatórios, inscrições e onomatopeias (ainda que nem sempre no Brasil essas duas últimas acabem sendo traduzidas), havendo alguns casos em que o elemento linguístico se torna o próprio elemento pictórico.

A segunda, indissolubilidade da mancha gráfica, refere-se à questão de se preservar as características originais do texto no balão, por exemplo, a quantidade ideal de texto, nem a mais nem a menos para o preenchimento textual como no balão original, cabendo ao letreirista preservar o tamanho da letra, quantidade de linhas por balão e outras características para se assemelhar mais ao material original. A terceira é a indissolubilidade das quebras verbais. Se uma sentença foi quebrada em três balões no material original, isso deve também ocorrer na tradução. Portanto, deve-se respeitar a sequência original. A quarta especificação demonstra que o documento de tradução serve de base como o roteiro para o letreirista, implicando que o tradutor não terá visualização final do texto, sendo possível que as próximas etapas como editor e letreirista acabem fazendo adequações e precisando adaptar o texto à mancha gráfica, por exemplo. A última das cinco especificações é o letreirista como cotradutor, pois é essa função que procura adequar o texto à mancha gráfica com suas peculiaridades e expressividades que influenciam na narrativa contada.

Susan Bassnett (1991, p. 120-121), em seu texto *Translation studies*, comenta acerca de seis regras que todo bom tradutor não deveria quebrar: (1) o tradutor deve considerar o texto como uma unidade integral, não apenas como um conjunto de palavras ou sentenças; (2) o tradutor deve analisar expressão por expressão, levando em conta o contexto do material fonte e da língua meta; (3) o tradutor deve analisar intenção por intenção e levar em consideração as possibilidades e representação da língua fonte e meta para que sejam fornecidos os mesmos efeitos de linguagem; (4) o tradutor deve evitar falsos cognatos - palavras similares nas duas línguas, porém com significados diferentes; (5) o tradutor não deve ter medo de considerar fazer algumas alterações no texto, caso seja necessário, (6) o tradutor não deve acrescentar recursos estilísticos que não estão presentes no texto original.

Tomasek (2009) retoma os pontos elencados pela autora para afirmar que as considerações podem ser aproveitadas, levando-se em conta que a questão textual (verbal) está relacionada tanto à prosa quanto ao texto verbal das histórias em quadrinhos. Porém, o autor considera que todas as regras propostas pela autora se aplicam às histórias em quadrinhos, exceto a 5, pois não se pode fazer muitas alterações sem mexer na estrutura da sentença, visto que o tamanho do balão ou da fonte das letras precisa ser ajustado ao material original.

Apesar do autor comentar que o quinto ponto não deve ser levado em conta quando se trata de histórias em quadrinhos, é muito difícil evitá-lo quando se estuda as alterações gráficas e textuais que ocorreram principalmente na década de 1980 no Brasil, em que mudanças na arte e no texto eram comuns, sendo difícil não relacioná-las às histórias em quadrinhos.

A Teoria das Modalidades da Tradução de Aubert (1998) se origina da revisão da teoria dos Procedimentos Técnicos da Tradução de Vinay e Darbelnet. Aubert propõe um modelo que possa descrever várias especificações e escolhas de uma tradução e utiliza esses dados para gerar diversas estatísticas, ampliando, ademais, as relações que a tradução tem com certo gênero textual estudado. O autor escolhe a palavra como unidade mínima de contagem da tradução, pois é a partir dela que se pode contextualizar a palavra no sintagma, na oração ou em um contexto mais amplo, e somente depois ser buscada no texto traduzido como palavra isolada, sintagma nominal ou verbal,

como palavra composta, como morfema, como paráfrase, ou como forma implícita.

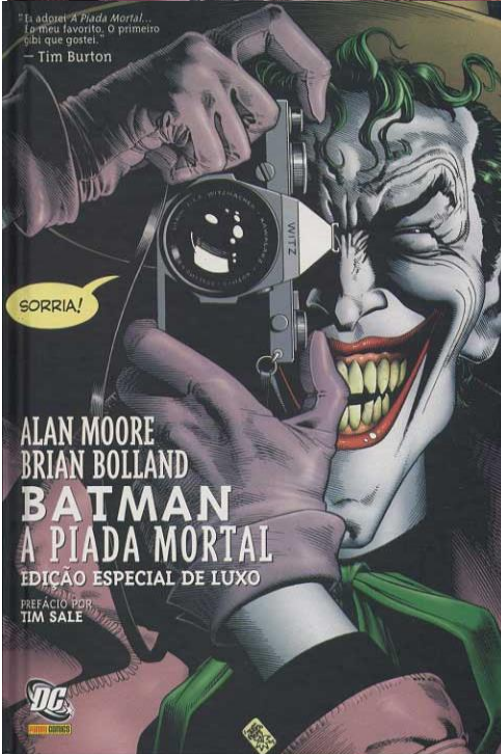
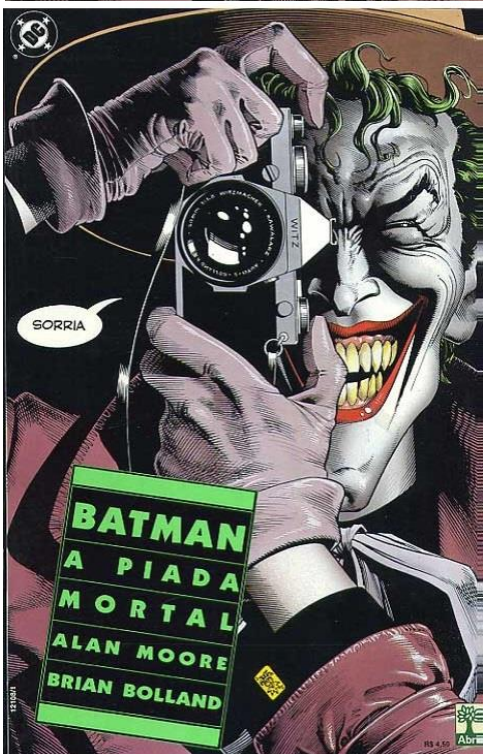
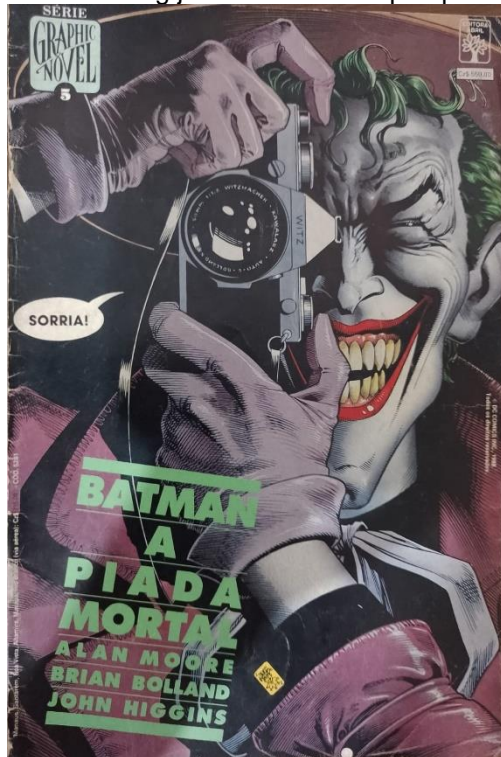
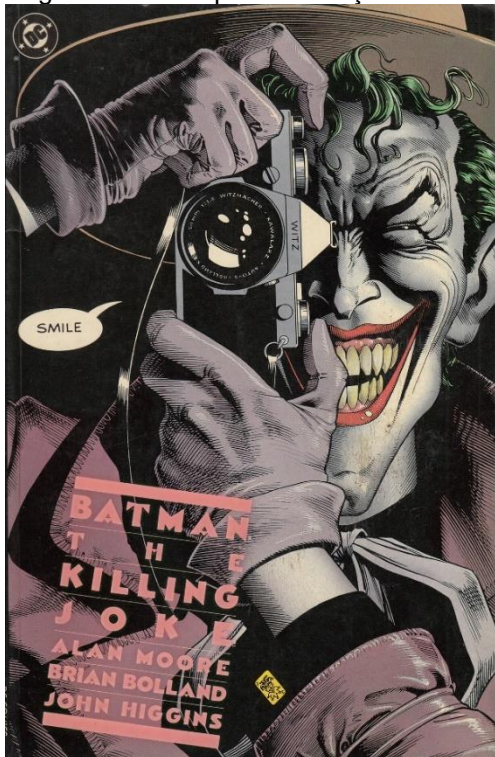
Aubert aponta a aproximação que a Linguística e a Teoria Literária proporcionaram aos estudos tradutológicos; assim, houve um foco sobre o discurso e questões culturais, ideológicas, psicossociais, teoria da leitura e o receptor como coautor. Cabe aqui uma ressalva: como as Modalidades de Tradução de Aubert não são específicas para a análise de histórias em quadrinhos, mas, sim, de textos verbais em geral, Aubert propõe as seguintes modalidades de tradução: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/implicitação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção e acréscimo. Tem-se a definição de omissão quando ocorre a supressão do segmento do texto fonte que se torna irre recuperável no texto meta, seja pela censura, pela limitação do espaço ou pelo tradutor achar irrelevante.

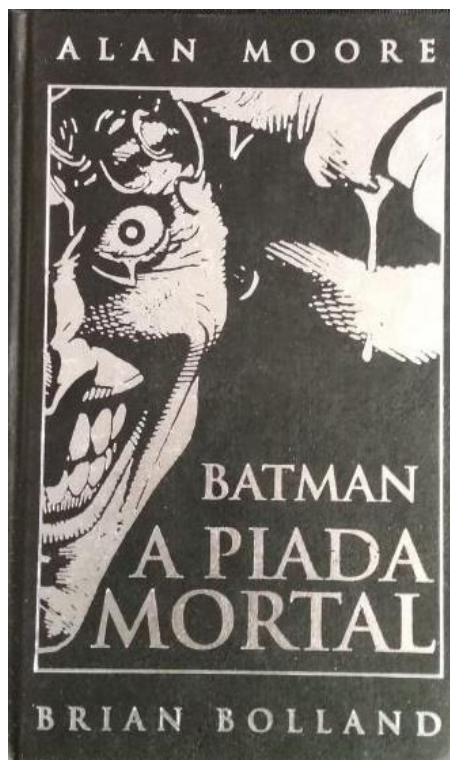
Aubert ainda propõe que as modalidades podem aparecer de forma pura ou híbrida. Diz também que são modalidades de tradução diretas: transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição. E são modalidades de tradução indiretas: implicitação, explicitação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica. No presente artigo, é apresentado um recorte (a modalidade omissão) de uma pesquisa que abordou todas as modalidades propostas.

4 – Resultados e discussão

O corpus de análise das *graphic novels* é composto pela edição original, *Batman: the killing joke*, lançada pela editora DC Comics em 1988 (figura 1), além de três traduções brasileiras: uma tradução da Editora Abril de 1988 (figura 2), uma reedição de 1999 pela mesma editora (figura 3) e uma versão dos anos 2000 lançada pela Editora Panini Comics (figura 4). Uma tradução alternativa da Editora Opera Graphica (figura 5) é utilizada a título comparativo.

Figuras 1-5 – Capas das edições de Batman: the killing joke utilizadas na pesquisa





Fonte: Acervo do autor e disponíveis na internet

Doravante, chamaremos a Edição original de Eo, a primeira versão brasileira lançada pela Editora Abril como A1, a edição relançada uma década depois pela mesma editora de A2 e a tradução utilizada pela Editora Panini de P1, em alguns casos será utilizada outra tradução, chamada de OG, a versão pocket da editora Opera Graphica. Os resultados são um recorte apenas da modalidade da omissão.

Como não há número de páginas nas *graphic novels* analisadas, optou-se por adotar uma paginação própria para que a análise pudesse ser uniformizada entre as três versões. Adotamos a primeira prancha como a primeira página, isto é, a primeira página com quadros se tornou a página 1 nesta análise (exclui-se, qualquer conteúdo entre a capa e primeira página com quadros).

Podem ser observados casos de omissão em diversos segmentos textuais. Esta modalidade foi a mais aparente se verificando em todas as versões e no decorrer do texto inteiro. Em alguns momentos, omitia-se algum segmento textual, mas que poderia ser recuperado de outras formas, como é o caso do excerto da página 4, transcrito a seguir, em que se percebe a omissão do sujeito

(we-nós) em duas das versões, porém pode-se recuperar o mesmo por meio da desinência verbal (vamos):

(Ex.1)

Eo: we're going to kill each other, aren't we?

A1: [--]Vamos matar um ao outro, não?

A2: Nós vamos matar um ao outro, não?

P1: [--] Vamos acabar matando um ao outro, não?

Há, entretanto, casos de omissões mais profundas em que há ausência de segmentos textuais, como acontece a seguir com as palavras *these* e *lunatic*, no excerto da página 3, que desaparecem das três traduções.

(Ex.2)

Eo: There were these two guys in a lunatic asylum.

A1/P1: Tinha dois caras num hospício.

A2: Tinha dois caras no hospício.

Outro caso a ser comentado está presente no excerto da página 5:

(Ex.3)

Eo: commissioner, if you 're **concerned** about it, it's **yours**. take **care** of it.

A1/P1: comissário, se está preocupado com **isto**, ele é todo seu!

A2: comissário, se está preocupado com **isto**, é todo seu!

Neste último caso, percebe-se que o sujeito novamente está oculto, isso se dá devido à Língua Inglesa marcar sempre a presença do sujeito, enquanto o Português pode omitir na posição do sujeito pelas desinências já o marcarem. Isto pode ser verificado em *se está preocupado* em que há omissão de *você*, algo que não é verificado totalmente na frase seguinte em que somente A2 omite o sujeito *ele*. Esse tipo de omissão será oscilante no decorrer das versões.

Contudo, percebem-se outros dois casos de omissões no trecho anterior, em que a última frase é completamente apagada das três versões, além de que é omitido o negrito do segmento *it's yours*. Verificamos também que o primeiro

negrito muda de posição saindo de *concerned* e aparecendo em *isto*. Esses dois casos de omissão se verificaram em grande quantidade. Omitir e alterar o negrito, bem como omitir frases ou partes dela foram muito comuns no decorrer da tradução e por A1 fazer essas omissões, as traduções seguintes perpetuaram essas mesmas escolhas e características, visto que se basearam na tradução anterior A1.

Algo comum foram frases com mais de um adjetivo, em que ou se omitia um deles ou se omitiam todos, conforme pode ser visto no exemplo do excerto da página 6, em que *innocent* e *little* são omitidos na tradução, além de novamente se omitir o negrito em *children*:

(Ex.4)

Eo: the rides are dilapidated to the point of being lethal, and could easily **maim** or **kill** innocent little **children**.

A1: os brinquedos estão imprestáveis e podem **machucar** ou **matar** qualquer criança, fácil, fácil.

A2: os brinquedos estão imprestáveis e podem machucar ou **matar** qualquer criança, fácil, fácil.

P1: os brinquedos estão imprestáveis e podem **machucar** ou mesmo **matar** qualquer criança, fácil, fácil.

Outro exemplo de omissão de adjetivos está presente na página 22, no segundo quadro, "*worrying, anxious place*" se torna nas três versões "um lugar cheio de ansiedade", *worrying* se perde em todas. O mesmo acontece no quadro 3 da mesma página com as palavras "*poignant*" e "*candy-floss*". Ou mesmo no excerto da página 8 em que novamente há a omissão de uma sentença em duas das versões:

(Ex.5)

Eo: What are we going to do?

A1/A2: *omissão da frase*.

P1: O que vamos fazer?

Observam-se alguns exemplos dessa omissão na repetição nas falas do Coringa, em várias situações, ao se comparar a versão original com as versões da Abril e da Panini, e também com a tradução da Opera Graphica:

(Ex.6) p.7

EO: I, I got **nervous** and messed up a **punchline**.

A1/A2/P1/OG: Fiquei nervoso e misturei as piadas!

(Ex.7) p. 16

EO: I'm **sorry**. I'm sorry. I don't usually **drink** lunchtimes...

A1/A2: Sinto muito. Não estou acostumado a beber no almoço.

P1: Desculpe. Não estou acostumado a beber no almoço.

OG: Sinto muito. Não estou acostumado a beber no almoço.

(Ex.8) p.23

EO: She, she thinks I have a **club engagement** tonight...

A1/A2: Ela pensa que eu vou ver um **emprego**...

P1: Ela pensa que eu vou ver um **trabalho**...

OG: Ela pensa que eu vou ver um emprego...

(Ex.9) p. 30

EO: What, right **now**? I mean... I mean, are you **sure** it's **okay**?

A1/A2/P1: Q-quê? M-mas **agora**? Isto é... vai dar tudo certo?

OG: Q-quê? M-mas agora? Isto é... vai dar tudo certo?

(Ex.10) p. 46

EO: **One** night, one night they decide (...)

A1/A2/P1/OG: Uma noite, eles decidiram (...)

Como se vê nos casos acima exemplificados, nem sempre a permanência do gaguejar é mantida. No caso 6, o pronome não foi repetido; nos casos 7 e 8 também não foram marcados. Um exemplo em que a repetição foi mantida ocorreu no caso 9, cuja repetição não se deu na palavra, mas no som delas. No exemplo 10, não foi marcado também. Interessante notar que nesses casos a

tradução de todas elas ficou muito semelhante, dá indícios de que as traduções não foram feitas a partir do zero, mas baseadas na versão anterior no mercado. O negrito foi excluído ou mantido parcialmente nas versões. Interessante notar que OG não marca o negrito na edição.

Houve omissão quando a personagem Coringa não repete palavras. Gaguejar ressalta a insegurança e dificuldade de fala dessa personagem, fazendo com que o leitor brasileiro perca marcas linguísticas que demonstram a fragilidade emocional de uma etapa da vida da personagem que enriquece a sua complexidade na fase pós-transformação. Além de que não houve uma constância, pois, por exemplo, na página 7, no segundo quadro, a repetição não é mantida em nenhuma versão, porém no terceiro quadro da mesma página, já houve essa marcação.

Em um trecho da página 25, “*You’re in a hell of a situation*”, não há menção alguma de Inferno em nenhuma versão, em todas há “*na sua situação*”. A palavra *hell* aparece em outros momentos da história, omitir, isto é, não a traduzir, é perder as referências (*hell*) em outras partes do próprio texto, barrando o entrelaçamento. Como se vê no exemplo seguinte em que não há a tradução de *hell* e em outro momento em que se traduz o termo, havendo a perda do entrelaçamento:

(Ex.11) p.25

Eo: You’re in a **hell** of a **situation**.

A1: Mas, na sua **situação**, (...)

A2: Mas, na sua **situação**, (...)

P1/OG: Mas, na sua situação, (...)

(Ex.12)

Eo- This could be one hell of a carnival

A1/A2/P1: este parque pode voltar a ser infernal

No seguinte trecho da página 6, temos um caso interessante de omissão. Nesse caso, opta-se por outra estrutura, troca-se a piada, mas tenta-se manter o conteúdo, isto é, manter a aprovação e contentamento; porém, a versão

original faz referência à loucura, condição cara ao Coringa. Isso se perde nas versões.

(Ex.13)

Eo: I'm **crazy** for it.

A1/A2/P1: Eu **a-do-rei!**

Na página 15, quando a personagem Barbara Gordon é baleada, o Coringa cria várias frases com referências à biblioteca, antigo local de trabalho de Barbara. Porém, algumas dessas alusões se perdem. Tomemos como exemplo em A1: “O senhor sabe como são as bibliotecárias são silenciosas. Elas odeiam barulho.” Enquanto no original temos: “*It's a psychological complaint, common amongst ex-librarians. You see, she thinks she's a coffee table edition.*” Apesar de se manter o tema biblioteca na piada, o conteúdo está alterado, mesmo que um pouco preservado. A versão OG ainda causa a omissão de uma sentença.

(Ex.14) p. 15

Eo: It's a psychological complaint, common amongst ex-librarians. You see, she thinks she's a coffee table edition.

A1/A2/P1: O senhor sabe como as bibliotecárias são silenciosas. Elas odeiam barulho.

OG: É uma dor psicológica! Sabe como são essas ex-bibliotecárias, né?

Outra referência não é preservada na mesma página, em que “*She won't be walking off the shelves*” se torna em todas “O caso não é tão grave assim.” Havendo aqui a perda da relação com as prateleiras da biblioteca, criando-se uma nova sentença. Ou seja, traços da personagem Barbara se perdem nas versões para o público brasileiro, como ocorreu com algumas características do Coringa pré transformação assinaladas anteriormente, com as omissões.

Outros exemplos de alusão à temática da biblioteca que se perdem na tradução podem ser vistos nos trechos em que o Coringa compara o estado de Barbara ao de um livro (*volume's conditions*) ou às discussões literárias maçantes (*literary discussions*)

(Ex. 15) p.15

Eo: I can't say much for the volume's condition.

A1/A2/P1/OG: Não posso dizer muita coisa sobre o estado dela.

(Ex.16) p.15

Eo: These literary discussions are so dry.

A1/A2/P1/OG: Essas conversas são tão... maçantes.

Assim, foram expostas as diversas formas de omissão encontradas durante a análise. A omissão não só afeta segmentos linguísticos, mas também elementos próprios dos quadrinhos, como a utilização do negrito na obra. A omissão também altera e suprime a caracterização de algumas personagens em suas aparições. A seguir, são apresentadas as conclusões e os efeitos que as traduções e suas omissões causaram nas versões brasileiras. Elencam-se hipóteses acerca do fenômeno da omissão e são apresentadas reflexões e conclusões sobre a comparação das traduções.

Considerações finais

Pode-se concluir, acerca da **questão 1**, que as três versões brasileiras se distanciaram em parte quanto à tradução do original, que pode ser verificado na análise que se utiliza das modalidades de Aubert em que omissões alteram parte do texto original. Observa-se, também, que omissões de adjetivos ou partes de frases são algo recorrente. Poderíamos pontuar que talvez isso ocorra devido ao limite da mancha gráfica, visto que o espaço dentro do balão deve ser levado em conta, porém em diversos momentos havia onde acrescentá-los, fazendo até, por exemplo em A1, que o texto ficasse empilhado com muito espaço nas laterais.

O material saiu em formato americano, quase não obteve alterações gráficas, algo que não ocorria com os formatinhos. Esse tratamento editorial diferenciado corrobora com a hipótese de que as *graphic novels* foram tratadas diferentemente das histórias em quadrinhos mensais, pelas concepções de material adulto, premiado e diferenciado.

Como já comentado anteriormente, podemos elencar algumas hipóteses para essa preservação do material: (i) a imagem que as *graphic novels* tiveram de serem um material mais adulto e, por isso, saíam em formato americano, um tamanho que ficou conhecido por essa conotação; (ii) o material mais “culto” e “maduro” precisava, então, ser entregue na íntegra; (iii) a alteração no formato que, ao publicar o tamanho original, tornava inviável essas alterações na arte dos fotolitos; (iv) o tempo curto entre a publicação original (07/88) e a brasileira (09/88), que tornava as alterações gráficas um processo mais difícil; (v) a produção renomada, isto é, a má aceitação se houvesse alteração na arte de Brian Bolland ou no roteiro de Alan Moore, nomes consagrados no meio quadrinístico.

Quanto à **questão 2**, uma característica do Coringa pré-transformação é que ele gaguejava e repetia muitas vezes as palavras; isso não foi considerado, ou considerado apenas parcialmente, nas traduções brasileiras.

Tendo em vista a classificação proposta por Reis e Lopes (1988) sobre a os tipos de personagens, temos a personagem plana construída em torno de apenas uma ideia, sendo estática, enquanto a personagem redonda é complexa, revelando vários traumas, vacilações e imprevisibilidades.

Como a personagem Barbara Gordon não é aprofundada (*personagem plana*) na história e o leitor pode não saber sobre seu passado como bibliotecária ou mesmo como Batgirl, as omissões podem acabar afetando a leitura em trechos que trazem à tona seu passado como bibliotecária por meio de metáforas que acabaram omitidas ou traduzidas parcialmente. Pela personagem Coringa ser protagonista e demonstrar uma transformação complexa (*personagem redonda*), características de seu comportamento no passado e no presente narrativo acabam sendo omitidas, perdendo informações importantes que denotam, realçam e marcam suas ações ao leitor.

Uma outra característica é o entrelaçamento, termo usado por Groensteen (2015) acerca das retomadas que os quadros e os balões fazem entre si durante a narrativa. Retomar trechos que citam “*hell*” tem propósito na narração; não traduzir esses termos, ou, como ocorre aqui, traduzir uma vez e apagar na outra, é barrar o entrelaçamento e as intenções originais. Outro ponto em que há o entrelaçamento é a sequência “*olá. vim conversar...*” e “*tinha dois caras num hospício...*” que aparecem em dois momentos da narração: a tradução tem que

ser a mesma para que haja o entrelaçamento perceptível ao leitor. Nesse último caso, houve o entrelaçamento.

A omissão nas retomadas que os quadros e os balões fazem entre si durante a narrativa acaba barrando o entrelaçamento e as intenções originais que tentam criar uma atmosfera de loucura, inferno e psicodelismo na história. Um outro exemplo de retomada que aparece parcialmente está no uso de hospício/asilo que varia nas versões, mesmo tendo começado a traduzir *asylum* por *asilo*, no decorrer da tradução não se retomava às vezes esse termo, sendo recuperado por *hospício*.

Ao se comparar as traduções entre as versões brasileiras, chega-se à conclusão de **(questão 3)** que as traduções, com o tempo, sempre levaram em conta a primeira tradução feita no Brasil (A1). Os trocadilhos e adaptações foram mantidos com leves alterações nas traduções posteriores (A2 e P1), algo interessante, já que possuem tradutores diferentes que possivelmente fizeram melhorias na tradução A1 e não uma tradução a partir do zero, pois quase não surgem estruturas novas, apenas no caso de P1 que se mantém mais fiel ao original, cobrindo algumas, mas não todas, as lacunas geradas pela tradução da Abril nas duas versões. P1 contém ainda algumas partes que continuaram omissas por ter A1 como base.

Como a Panini refaz suas traduções, neste caso, talvez pela concepção de *graphic novel* prestigiada e de boa tradução, optou-se por muitas expressões que estavam presentes no material da primeira tradução, por isso ela perpetua alguns procedimentos da Abril em suas escolhas tradutórias. Porém, levando em conta que a prática de alterar graficamente as histórias em quadrinhos era comum para os formatinhos da editora Abril, não foi verificado na Panini e quase não houve alteração nas versões da Abril, corroborando a diferenciada editoração da *graphic novel*. Porém, as omissões frequentes nos formatinhos acabaram ficando visíveis na tradução de A1, que foi passada para as versões subsequentes. Ao se comparar as traduções, nota-se que A1 acabou servindo de base para A2 e ambas serviram de base para P1, visto que as traduções alteravam apenas questões específicas. No entanto, algumas dessas alterações implicaram em algumas consequências no texto da *graphic novel*. O negrito foi excluído ou mantido parcialmente nas versões, enquanto a versão da OG não marca o negrito na edição.

Através da análise e das conclusões obtidas durante a pesquisa, pode-se notar a diferença entre a concepção que as *graphic novels* acabaram ganhando em comparação com o que realmente era visível em práticas que ainda eram tão comuns aos formatinhos, que foram refletidas na obra em questão, tendo levado a omissões que até hoje perduram no mercado. Este artigo enfocou alguns aspectos da tradução de uma *graphic novel* consagrada pela crítica e pelos leitores. Há caminhos a serem descobertos e trilhados para uma melhor compreensão da tradução das histórias em quadrinhos.

Referências

ALARY, Viviane. La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos. *Revista Caracol*, n. 15, p. 26-50, 2018.

ASSIS, Érico Gonçalves de. Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. *TradTerm*, São Paulo, v. 27, p.15-37, set. 2016.

AUBERT, F. H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, v.5 n.1, p. 99-125, 1998.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. London: Routledge, 1991.

OS CAÇADORES, São Paulo, Editora Abril, 1990-1991. 15v.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Editora Marsupial, 2015.

MOORE, Alan.; BOLLAND, Brian. *Batman: a piada mortal*. Barueri: Panini Books, 2011.

MOORE, Alan.; BOLLAND, Brian. *Batman: a piada mortal*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005

MOORE, Alan.; BOLLAND, Brian. *Batman: a piada mortal*. São Paulo: Editora Abril, 1999.

MOORE, Alan.; BOLLAND, Brian. *Batman: a piada mortal*. *Série Graphic Novel*, São Paulo: Editora Abril, n. 5, 1988.

MOORE, Alan.; BOLLAND, Brian. *Batman: the killing joke*. New York: DC Comics, 1988.

MUSCIO, Alessandro. The ambiguous role of science and technology in Marvel superhero comics: from their 'Golden Age' to the present-day. *Technological Forecasting and Social Change*, Elsevier, v. 186, Part B, 122149, Jan. 2023.

Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2022.122149>. Acesso em: 23 nov. 2023.

SOUZA, Manoel de; MUNIZ, Maurício. *O Império dos gibis: a incrível histórias dos quadrinhos* da Editora Abril. São Paulo: Editora Heroica, 2020.

TOMÁŠEK, Ondrej. *Translating comics*. M.A. Major. 2009. M. A. Major Thesis (English and American Studies). Masaryk University, Faculty of Arts. 2009. Disponível em: https://is.muni.cz/th/146660/ff_m/Thesis_-_final.pdf. Acesso em: 23 nov. 2023.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

Recebido em: 01.11.2023.

Aprovado em: 16.11.2023.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional