

A TRADUÇÃO DE MARCADORES CULTURAIS EM *ARLINDO*, DE ILUSTRALU: DO POLISSISTEMA BRASILEIRO AO ANGLÓFONO

THE TRANSLATION OF CULTURAL MARKERS IN ARLINDO, BY ILUSTRALU: FROM THE BRAZILIAN TO THE ANGLOPHONE POLYSSYSTEM

Samantha Marques de Souza¹

Sabrina Moura Aragão²

RESUMO

O presente artigo visa apresentar a proposta de tradução de três páginas do quadrinho Arlindo, escrito e ilustrado por Luiza de Souza — cujo nome artístico é Ilustralu —, selecionadas e categorizadas segundo a classificação proposta por Aragão (2018) de marcadores culturais em quadrinhos, a saber: visual, icônico e verbo-icônico. A tradução comentada visa explicitar o processo tradutório que levou às escolhas finais de tradução, sendo este guiado pelo entendimento de que a tradutora é uma intermediária entre duas culturas, além de duas línguas, e que a relação entre as culturas estabelecida através do ato tradutório é sempre pautada em uma desigualdade de poder entre elas. Para tanto, nos valem da Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1990), que trata da relação entre literaturas, cada qual em seu próprio polissistema, sendo estas parte de um polissistema ainda maior. A literatura brasileira ocupa uma posição periférica em relação à literatura estadunidense; além disso, os quadrinhos ocupam também uma posição periférica no polissistema da literatura brasileira. Portanto, vemos como importante a tradução de um quadrinho brasileiro para um contexto anglófono, pensando na relação que pode ser estabelecida entre estes dois polissistemas.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) com bolsa CAPES Excelência. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-8936-2600>.

² Doutora em Estudos da Tradução. Docente na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora e membro titular do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9114-4899>

Palavras-chave: tradução de quadrinhos; Teoria dos Polissistemas; tradução de marcadores culturais.

ABSTRACT

The present paper aims at presenting the translation proposal of three pages of the comic Arlindo, written and illustrated by Luiza de Souza — whose artistic name is Ilustralu —, selected and categorized according to the classification of cultural markers in comics proposed by Aragão (2018), namely: visual, iconic and verbal-iconic. The translation with commentary aims at outlining the translating process that led to the final translation choices, with the understanding that the translator is an intermediary between two cultures, besides the two languages, and that the relation between cultures that is established through the translating act is always based on a power imbalance between these cultures. For this purpose, we make use of the Polysystem Theory, proposed by Even-Zohar (1990), which addresses the relation between literatures, each being their own polysystem, and also being part of a bigger polysystem. Brazilian literature occupies a peripheral position in relation to US-American literature; furthermore, comics also occupy a peripheral position within the Brazilian literary polysystem. Thus, we argue for the importance of the translation of a Brazilian comic to an anglophone context, taking into consideration the relation that may be established between these two polysystems.

Keywords: comics translation; Polysystem theory; translation of cultural markers.

1 Introdução

Postado originalmente na rede social *Twitter*³, semanalmente, entre janeiro de 2019 e dezembro de 2020, *Arlindo* é um quadrinho desenhado e escrito por Luisa de Souza⁴, posteriormente compilado e publicado pela editora Seguinte, em volume único, em 2021. A publicação do quadrinho em mídia física demonstra o sucesso que ele fez *online*, respondendo à demanda de consumo de um grupo de fãs já consolidado e atingindo um público que, potencialmente, não teria acesso à obra *online* ou não costuma ler quadrinhos nesse formato.

O quadrinho segue *Arlindo*, um adolescente que mora em uma cidade próxima a Natal, no Rio Grande do Norte, enquanto ele lida com os conflitos inerentes à adolescência, como paixões

³ Agora “X”.

⁴ A qual trataremos por seu nome artístico, Ilustralu, no resto do artigo.

por colegas de sala, a rotina escolar e desentendimentos entre amigos; bem como sua jornada de autoaceitação por ser um jovem gay em uma cidade pequena e conservadora. Para além da história de Arlindo, que é o foco principal da obra, a representação da cultura brasileira, especificamente da cultura potiguar, é de grande interesse para este artigo.

Arlindo retrata a cultura brasileira no seu dia-a-dia, de forma que qualquer brasileira ou brasileiro possa ler o quadrinho e se identificar com as músicas, trazendo letras de artistas como Sandy & Junior e Pitty; com as roupas utilizadas, como a mãe de Arlindo usando a camiseta da campanha de um político local; com as estruturas e organização das casas, como o botijão de gás na cozinha e o filtro de barro coberto com uma capa de crochê; e mesmo com a própria cidade, com uma lanchonete vendendo coxinhas. Estes são marcadores culturais presentes em nosso cotidiano, que contextualizam a história de forma a torná-la indissociavelmente brasileira, e que causam um problema tradutório ao serem transpostas para uma cultura onde estes elementos não existem, ou não se dão da mesma forma.

O presente artigo visa apresentar uma proposta de tradução de três páginas do quadrinho *Arlindo*, selecionadas a partir da identificação de marcadores culturais e da categorização desses marcadores propostas por Aragão (2018) no contexto da tradução de histórias em quadrinhos, a saber: verbal, icônico e verbo-icônico. As estratégias tradutórias utilizadas para a tradução de marcadores culturais são dependentes de quais são estes elementos, como eles se apresentam nas obras, e também das relações entre culturas e a posição que a tradutora ocupa nesta relação, bem como o propósito que se pretende alcançar com a tradução.

As contribuições de Even-Zohar e sua Teoria dos Polissistemas proporcionou uma mudança de paradigmas nos Estudos da Tradução, trazendo evidências para a tradução como um ato inserido em contextos culturais e permeado por relações de poder e influências. Nesse sentido, as relações entre culturas passam a ser percebidas em seu dinamismo e pautadas na dominância de umas sobre outras; assim, a Teoria dos Polissistemas, como explica Gentzler (2009, p. 153), possibilitou a integração entre “o estudo da literatura com o estudo das forças sociais e econômicas da história”. Neste artigo, nos pautamos nas reflexões de Even-Zohar para pensar as relações entre sistemas centrais e periféricos na tradução, bem como nas contribuições acerca das relações de poder e criação de representações culturais que se manifestam no contato entre duas culturas através do ato tradutório.

2 A Teoria dos Polissistemas

Na década de 1970, Itamar Even-Zohar e seus colegas da escola de Tel Aviv revolucionaram os Estudos da Tradução ao propor a Teoria dos Polissistemas, baseada nos pensamentos dos formalistas russos e estruturalistas tchecos. A mudança de paradigma proporcionada por sua hipótese, posteriormente transformada em teoria, permitiu aos estudiosos da área sair das noções puramente linguísticas de equivalência entre texto-fonte e texto-alvo e inserir as traduções em um contexto mais amplo, o da cultura, ao incorporar “noções teóricas anteriores de equivalência de tradução e função literária em uma estrutura maior, que lhes possibilita historicizar os textos realmente traduzidos e ver a natureza temporal de certas pressuposições estéticas que influenciam o processo de tradução” (Gentzler, 2009, p. 141).

Propondo uma abordagem dinâmica, Even-Zohar (1990a) postulou que o sistema semiótico, entendido como uma estrutura aberta, não seria somente um unissistema, mas sim um polissistema, um “sistema de vários sistemas que se cruzam uns com os outros e se sobrepõem parcialmente, usando opções simultaneamente diferentes, mas funcionando como uma estrutura inteira, cujos membros são independentes⁵” (p. 11, tradução nossa).

Assim, a literatura — e, por conseguinte, a língua — poderia ser pensada não de forma a-histórica, isolada, mas sim inserida em um sistema cultural que estabelece relações com outros sistemas culturais. Ao se estabelecer essas relações, tornou-se necessário pensar em questões de dominância e poder, já que até então os julgamentos de valor das obras literárias, e de suas traduções, era tido como inerente ao texto em si, e não um valor arbitrário concedido por aqueles que estão na camada central do polissistema mundial e, portanto, o governam.

Este valor está ligado ao que é considerado desejável pela elite dos sistemas centrais, portanto, estão inseridos nas normas culturais dos que ocupam aquele espaço. Even-Zohar (1990a) atesta, então, que “[...] o estudo de normas culturais reside no cerne de qualquer teoria de estratificação funcional⁶” (p. 13, tradução nossa). Assim, a teoria rejeita julgamentos de valor como o único critério para a seleção de obras, tendo-os apenas como um dos *fatores* para tal. Ao invés disso, o autor fala sobre restrições dos polissistemas, sendo estas responsáveis pelos “procedimentos

⁵ a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

⁶ the study of cultural norms lies at the very core of any functional stratification theory.

de seleção, manipulação, amplificação, exclusão, etc., que ocorrem em produtos reais (verbais assim como não-verbais) relativos ao polissistema⁷ (Even-Zohar, 1990a, p. 15, tradução nossa).

A noção de cânone literário é muito discutida por Even-Zohar, especialmente como se é definido quais obras farão parte do cânone de um sistema e, então, do polissistema. O autor faz um paralelo entre sistemas linguísticos e sistemas literários, dizendo que assim como não há nada inerente às línguas que as tornem padrão, gíria etc., também não há nada inerente às obras literárias que as tornem canônicas. Essas distinções são feitas pelos sistemas, não pelo repertório, isto é, a seleção que está disponível (Even-Zohar, 1990a, p. 18).

Apesar de rejeitar a canonicidade inerente às obras por si só, a Teoria dos Polissistemas não rejeita a “instituição” do cânone. O que Even-Zohar (1990a) menciona é a noção de repertório primário e secundário, a depender de quão dinâmico este repertório é:

Quando um repertório é estabelecido e todos os modelos derivativos relativos a ele são construídos em plena conformidade com o que ele permite, nos deparamos com um repertório (e sistema) conservador. [...] Por outro lado, a ampliação e a reestruturação de um repertório pela introdução de novos elementos, cujo resultado é que cada produto seja menos previsível, são expressões de um repertório (e sistema) inovador⁸. (idem, p. 21, tradução nossa)

O repertório inovador é primário, enquanto o conservador é secundário. A relação entre os dois se dá em um processo de dominância, em que os modelos inovadores vão ocupando um espaço cada vez mais centralizado no sistema canonizado, e acabam se tornando eles mesmos conservadores através de um processo de redução destes modelos, o que denota estabilidade e um novo conservadorismo. Quais modelos e, conseqüentemente, repertórios, serão escolhidos ou aceitos depende da vontade daqueles que governam os sistemas:

[...] quando o controle só pode ser alcançado pela ‘mudança’, este se torna o princípio orientador. Ele não o será, contudo, enquanto a perpetuação, ao invés da

⁷ procedures of selection, manipulation, amplification, deletion, etc., taking place in actual products (verbal as well as non-verbal) pertaining to the polysystem.

⁸ When a repertoire is established and all derivative models pertaining to it are constructed in full accordance with what it allows, we are faced with a conservative repertoire (and system). [...] On the other hand, the augmentation and restructuration of a repertoire by the introduction of new elements, as a result of which each product is less predictable, are expressions of an innovatory repertoire (and system).

inovação, conseguir satisfazer aqueles que poderiam perder mais com a mudança⁹.
(Even-Zohar, 1990a, p. 22, tradução nossa)

Para o autor, sistemas como a língua e a literatura fazem parte de um sistema maior: a cultura. As relações entre os sistemas culturais se dão na forma de concessões mútuas, através de transferências que vêm, em geral, das periferias. Assim, um dos objetivos principais da Teoria dos Polissistemas, diz Even-Zohar (1990a), é “lidar com as condições particulares sob as quais uma certa literatura pode sofrer interferência de outra, resultando em propriedades sendo transferidas de um polissistema a outro¹⁰” (idem, p. 25, tradução nossa).

As transferências entre sistemas culturais se dão através da tradução. Assim, o autor destaca o papel da literatura traduzida dentro do polissistema literário, possibilitando a elaboração de um novo repertório em modelos emergentes, com princípios e elementos, até então inexistentes naquele sistema, sendo introduzidos justamente pelos trabalhos traduzidos. Even-Zohar (1990b) destaca que “a literatura traduzida pode possuir um repertório próprio, que, até certo ponto, poderia até mesmo ser exclusivo desta¹¹” (p. 46, tradução nossa).

Assim, a literatura traduzida, como um sistema ativo dentro do polissistema literário, pode assumir um papel central ou periférico, e fazer parte de repertórios inovadores ou conservadores, a depender de sua relação com outros sistemas dentro do polissistema. Para assumir uma posição central, Even-Zohar (1990b) estipula, a literatura traduzida deve participar “ativamente na definição do centro do polissistema¹²” (p. 46, tradução nossa).

Existem três condições especificadas por Even-Zohar (1990b) para que a literatura traduzida assuma um papel central no polissistema literário. Estas são

(a) quando o polissistema ainda não foi cristalizado, isto é, quando a literatura é “jovem” e se estabelecendo; (b) quando a literatura é “periférica” (em relação a um grande grupo de literaturas correlacionadas) ou fraca, ou ambas¹³; e (c) no caso de

⁹ when control can be achieved only by “change,” this becomes the leading popular principle. It will not be so, however, as long as perpetuation, rather than innovation, can satisfy those who might lose more by change.

¹⁰ to deal with the particular conditions under which a certain literature may be interfered with by another literature, as a result of which properties are transferred from one polysystem to another.

¹¹ Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it.

¹² it participates actively in shaping the center of the polysystem.

¹³ Condição esta criticada por Bassnett (1998) por ser uma definição muito rudimentar, afinal “o que significa definir uma literatura como ‘periférica’ ou ‘fraca’? Estes são termos avaliativos que apresentam vários problemas” (p. 127, tradução nossa). No original: What does it mean to define a literature as ‘peripheral’ or ‘weak’? These are evaluative terms that present all kinds of problems.

haver momentos decisivos, crises, ou vácuos literários em uma literatura¹⁴ (p. 47, tradução nossa).

Essas condições se relacionam à falta de repertório no polissistema literário em questão, fazendo com que se busque, através da literatura traduzida, um aumento do volume de tipos literários disponíveis, trazendo para uma língua “jovem” ou pouco utilizada uma linguagem literária em falta naquele espaço; ou ainda novos modelos que sejam mais inovadores do que já está disponível naquele polissistema. No caso contrário, ou seja, dos polissistemas literários já estabelecidos, a literatura traduzida ocupa uma posição periférica, utilizando-se assim de normas e modelos secundários, isto é, conservadores, porque os modelos inovadores são estabelecidos pela literatura “natal” daquele polissistema.

As diferentes posições ocupadas pela literatura traduzida não impactam somente seu “*status* sócio-literário”, mas também a prática tradutória em si, que é subordinada a essas mudanças de posicionamento. Assim, de acordo com Even-Zohar (1990b), “a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e fronteiras são dadas apenas uma vez, mas uma atividade dependente das relações em um certo sistema cultural¹⁵” (p. 51, tradução nossa).

Apesar das mudanças às quais a Teoria dos Polissistema deu início, Bassnett, em seu capítulo *The Translation Turn in Cultural Studies* [A Virada Cultural nos Estudos da Tradução], de 1998, menciona como esta era uma teoria propriamente européia, em sua origem e em suas preocupações. Em países colonizados, como o Brasil e o resto da América Latina, esta não foi a teoria inicialmente usada para se pensar nas questões ideológicas ligadas à tradução. Bassnett (1998) comenta que “as preocupações latino-americanas envolviam a relação entre fonte e alvo no que tange às relações entre colonizados e colonizadores¹⁶” (p. 128, tradução nossa).

Assim, a ideia de que a literatura não poderia ser separada da cultura seguiu sendo central nos Estudos da Tradução, agora cada vez mais interligados aos Estudos Culturais, ambos interessados nas relações de poder estabelecidas nas produções textuais. Neste contexto, Bassnett (1998) pondera que

¹⁴ (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young,” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak”, 1 or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.

¹⁵ translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.

¹⁶ The concerns of Latin America involved the relationship between source and target extended to a discussion of the relationship between colonised and coloniser.

a ideia de que textos podem existir fora de uma rede de relações de poder está se tornando cada vez mais difícil de aceitar, conforme aprendemos mais sobre as forças modeladoras que controlam o mundo no qual vivemos, assim como aquelas que controlaram o mundo em que nossos antecessores viveram¹⁷ (p. 135, tradução nossa).

A tradução, existindo nessas relações de poder, pode servir diferentes propósitos enquanto esconde as próprias relações nas quais está inserida. A própria escolha de quais textos serão traduzidos, o processo tradutório — as estratégias utilizadas, por exemplo — e a disseminação desses textos estão todos ligados às relações de poder estabelecidas entre sistemas centrais e periféricos, sendo o centro responsável por ditar as regras.

2.1 Quadrinhos nos Polissistemas

Zanettin (2014), em seu capítulo introdutório *Comics in Translation: An Overview* [Quadrinhos em Tradução: Panorama], menciona o “*status* frequentemente assumido de quadrinhos como para- ou sub-literatura, em oposição a produtos culturais ‘sérios’ e eruditos, que supostamente aparecem somente na forma escrita¹⁸” (p. 24, tradução nossa). Esta visão sobre os quadrinhos é comum em países como os Estados Unidos e o Brasil, onde poderíamos dizer que eles ocupam um espaço periférico no polissistema literário.

Conforme vimos discutindo ao longo deste artigo, mostramos que Even-Zohar parte do contexto literário para discutir as relações de poder e influência que a tradução engendra no polissistema de um determinado país; contudo, é possível estabelecer um paralelo entre as reflexões do autor e a forma como a tradução de histórias em quadrinhos se deu no contexto brasileiro. Historicamente, o Brasil sempre foi um grande consumidor de histórias em quadrinhos importadas, logo, traduzidas, conforme apontam Hanna e Vergueiro (2020, p. 27):

No Brasil, o sistema dos quadrinhos teve em seu centro os modelos importados, que encontraram aqui **um sistema periférico em relação aos norte-americano e europeu**. Portanto é quase **impossível pensar no desenvolvimento da indústria de histórias em quadrinhos comercial no Brasil sem a presença das traduções**,

¹⁷ The idea that texts might exist outside a network of power relations is becoming increasingly difficult to accept, as we learn more about the shaping forces that control the world in which we live and about those forces that controlled the world in which our predecessors lived.

¹⁸ the often assumed status of comics as para- or sub-literature, as opposed to ‘serious’, high-brow cultural products which supposedly appear only in written form.

especialmente aquelas provenientes da grande indústria norte-americana dos *comics*. (idem, ibidem, grifos nossos)

Assim como a distinção de países dominadores e dominantes na Teoria dos Polissistemas, pode-se pensar em países importadores e exportadores no mercado de quadrinhos. Kaindl (1999, *apud* Zanettin, 2014) categoriza o primeiro como países “onde a produção de títulos nativos é paralela a um número por vezes ainda maior de quadrinhos em tradução”, e o segundo como países “onde o mercado é abrangido principalmente pela produção interna¹⁹” (p. 21, tradução nossa). Da mesma forma que a literatura traduzida pode ocupar espaços centrais ou periféricos no polissistema literário, a depender do repertório da cultura-alvo, a tradução de quadrinhos ocupa posições diferentes: no Brasil, mesmo que o polissistema dos quadrinhos esteja à periferia do polissistema literário, o polissistema de quadrinhos traduzidos está ao centro do polissistema dos quadrinhos.

De acordo com Hanna e Vergueiro (2020), a tradução de histórias em quadrinhos no Brasil, iniciada de forma extensiva na primeira metade do século XX, com a criação de revistas como *O Tico-Tico*, foi a responsável pela expansão, consolidação e até mesmo criação de histórias em quadrinhos no país, bem como pelo estabelecimento de modelos de mercado:

A importação de quadrinhos foi responsável por **introduzir gêneros** (aventura, super-heróis, horror, entre outros), **formatos** (*comic book*, livro ou álbum), **tipos de narrativas** (como a *graphic novel*), de **formas de distribuição** (os *syndicates*, agências de distribuição de quadrinhos e outros produtos), **mudanças nos pontos de venda** (das bancas para as lojas especializadas e livrarias) e, de modo geral, da **criação de um mercado editorial** que se assemelha (guardadas as devidas proporções de tamanho e faturamento) ao norte-americano. (Hanna e Vergueiro, 2020, p. 19, grifos nossos)

Vale notar que Chiquinho, o personagem mais famoso da revista *O Tico-Tico*, era, na verdade, Buster Brown, criado em 1902 por Richard Felton Outcault. A identidade estadunidense

¹⁹ By and large we can distinguish between importing countries, where the production of native titles is paralleled by a sometimes even higher number of comics in translation, and exporting countries, where the market is covered mostly by internal production.

do personagem ficou desconhecida no Brasil por mais de quarenta anos, ou seja, acreditava-se que o personagem e suas histórias fossem criações nacionais, pois não havia menção ao nome dos tradutores e nem a informação de que as publicações eram, de fato, traduções. Posteriormente, [Antônio Luiz Ribeiro](#) passou a criar histórias próprias de Chiquinho, dando uma vida mais longa ao personagem no Brasil do que nos Estados Unidos. Esse caso ilustra como a prática da tradução de quadrinhos até a década de 1960 se dava no país: omissão de nomes de tradutores, plágio e forte influência sobre as criações nacionais. Nesse sentido, fica evidente como a oposição entre um sistema estabelecido (no caso, os quadrinhos norte-americanos e europeus) exercem poder e influência sobre um sistema jovem ou em formação (no caso, os quadrinhos brasileiros), mesmo em outras formas de linguagem além da literatura, o que expande o escopo de análise abordado por Even-Zohar exposto anteriormente neste trabalho.

Por serem compostos não somente por palavras, mas também por imagens, Zanettin (2014, p. 32) argumenta que

a tradução de quadrinhos para outra língua é principalmente sua tradução em outra cultura visual, de forma que não somente línguas naturais como inglês, japonês, italiano ou francês estão implicadas, mas também tradições culturais e conjuntos de convenções diferentes para quadrinhos²⁰. (idem, *ibidem*, tradução nossa)

Retomaremos a discussão acerca das especificidades do processo de tradução das histórias em quadrinhos nos próximos itens deste artigo.

3 Marcadores Culturais

Franco Aixelá (1996) também menciona a relação de poder inerente à tradução, dado que esta trabalha com duas ou mais culturas, e como essa relação é instável, dependente do peso da cultura exportadora na cultura receptora, já que esta é que define qual será o texto escolhido, como ele será elaborado e como a tradução será feita (idem, p. 52). Considerando as diferenças culturais presentes nestes textos, a tradução pode oferecer estratégias mais conservadoras ou naturalizadoras,

²⁰ The translation of comics into another language is primarily their translation into another visual culture, so that not only are different natural languages such as English, Japanese, Italian or French involved, but also different cultural traditions and different sets of conventions for comics.

sendo a escolha entre essas estratégias a mostra de quão tolerante e sólida é a sociedade receptora do texto (Franco Aixelá, 1996, p. 54).

Dentro desses textos, o autor postula, há itens culturais-específicos (ICEs), restritos à cultura-fonte e alheios à cultura receptora. Estes ICEs não existem por si só, mas sempre em referência à outra cultura na qual eles não existem ou seus valores são diferentes. Assim, Franco Aixelá (1996) define os ICEs como

aqueles itens textualmente atualizados cuja função e conotações em um texto-fonte envolve um problema tradutório em sua transferência para o texto-alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido, ou de sua posição intertextual diferente no sistema cultural dos leitores do texto-alvo²¹ (idem, p. 58, tradução nossa).

Os ICEs são dependentes da relação entre culturas justamente porque, ao longo do tempo, há a possibilidade de um objeto, hábito etc. que, antes era restrito a apenas uma cultura, passar a ser incorporado, ou reconhecido, por outras. Ele deixa de ser, portanto, alheio a estas culturas receptoras, deixando também de se tornar um problema tradutório devido somente à sua posição na cultura-fonte (Franco Aixelá, 1996, p. 58).

Ao se tratar da tradução de ICEs, o autor distingue primeiramente entre duas categorias: *nomes próprios* e *expressões comuns*. Os primeiros podem ser ainda subdivididos em convencionais e carregados, sendo as estratégias tradutórias diferentes a depender do tipo. Nomes próprios convencionais costumam ser repetidos, transcritos ou transliterados, enquanto nomes carregados abrem uma margem maior para a indeterminação. Contudo, é com os ICEs que são expressões comuns, que fatores supratextuais, textuais ou intratextuais adquirem maior importância.

Franco Aixelá (1996, p. 61-64) criou uma escala de manipulação, dividindo o tratamento dos ICEs em dois grupos, a depender de sua natureza conservadora ou substitutiva. No grupo das estratégias conservadoras, encontram-se a repetição, a adaptação ortográfica, a tradução linguística (não-cultural), e as explicações extra- e intertextuais. Por outro lado, no grupo das estratégias

²¹ Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text.

substitutivas estão o uso de sinônimos, as universalizações limitada e absoluta, a naturalização, a eliminação e a criação autônomas.

A escolha de qual estratégia será usada é determinada não somente pelo ICE em questão, mas pelo que o autor chama de variáveis explanatórias, isto é, as “variáveis supratextuais, textuais, intratextuais e ‘inerentes’ cuja combinação deve ajudar a determinar a escolha feita pelo tradutor²²” (Franco Aixelá, 1996, p. 65, tradução nossa). Assim como as estratégias tradutórias, o autor classifica estas variáveis em grupos, a saber: os parâmetros supratextuais, nos quais se encontram o grau de prescritivismo linguístico, a natureza e as expectativas de leitores potenciais, a natureza e os objetivos dos iniciadores, e as condições de trabalho, treinamento e *status* social do(a) tradutor(a); os parâmetros textuais, compostos pelas restrições textuais materiais, traduções anteriores, e canonização; a natureza do ICE, isto é, “o tipo e a amplitude da lacuna intercultural, antes que a contextualização concreta do ICE ocorra, dadas das tradições intertextuais e as coincidências linguísticas possíveis²³” (Franco Aixelá, 1996, p. 68, tradução nossa), impactada pelas traduções pré-estabelecidas, a transparência do ICE, seu *status* ideológico e referências a terceiros; e por fim, os parâmetros intratextuais, referentes à consideração cultural no texto-fonte, relevância do ICE, sua recorrência, e a coerência do texto-alvo.

3.1 Marcadores Culturais nas HQs

Apesar da classificação exaustiva proposta por Franco Aixelá (1996), tendo em vista as diferentes interações entre culturas nas quais se insere a tradução, o autor ainda trata somente de elementos presentes em textos escritos. Buscando expandir esse conceito, Aragão (2018, pp. 113-114) defende que, em se tratando de quadrinhos, tanto o texto quanto a imagem apresentam marcadores culturais, pois na imagem também pode haver elementos culturais que se dão por sua diferença nos contextos de partida e chegada. Assim,

o marcador cultural icônico nos quadrinhos se apresenta no contexto da tradução e é identificado [...] a partir de uma relação de contraste entre sistemas culturais, [...] isto é, a representação, por meio da imagem, de referentes culturais desconhecidos, diferentes ou mesmo inexistentes no

²² Supratextual, textual, intratextual and ‘inherent’ variables the combination of which should help to explain the choice made by translators.

²³ The type and breadth of the intercultural gap, before the concrete contextualization of the CSI takes place, given both intertextual traditions and possible linguistic coincidences.

sistema de referentes culturais daqueles que recebem a tradução da história em quadrinhos (Aragão, 2018, pp. 115-116)

Assim, Aragão (2018) divide os marcadores culturais nos quadrinhos em três categorias: verbal, icônico e verbo-icônico. No primeiro, que aparece no texto, não há relação com a imagem, e este não se diferencia muito de classificações feitas por autores como Franco Aixelá (1996). No segundo, os elementos culturais estão representados na imagem, sem explicação ou representação no texto. E no último, “há o registro de um elemento cultural por meio da imagem, que é constituído pela relação de complementaridade com o texto; nesse sentido, um signo depende do outro para que o marcador se configure na sequência em tradução” (Aragão, 2018, p. 117).

No próximo item demonstramos como esses marcadores culturais se configuram no processo de tradução de *Arlindo*.

4 Traduzindo *Arlindo*

Inicialmente, foi feita uma tabela com as instâncias que poderiam apresentar um “problema tradutório” em relação aos marcadores culturais brasileiros presentes, e como incorporá-los a uma tradução anglófona da obra. Os marcadores culturais encontrados foram classificados conforme as três categorias propostas por Aragão (2018): verbal, icônico ou verbo-icônico. Essa classificação não teve o objetivo de ser exaustiva, de forma a catalogar todas as instâncias da obra que poderiam apresentar algum tipo de problema tradutório, mas sim de nos fornecer um levantamento inicial de quais elementos culturais, sejam visuais ou verbais, estão presentes no quadrinho.

Para este artigo, foram selecionadas três páginas representativas de alguns dos desafios que surgem para a tradução da obra. Segue abaixo, na Tabela 1, a relação das páginas, a qual classificação elas pertencem, e qual situação deveria ser traduzida. Após a tabela se encontram as reproduções das páginas do quadrinho à esquerda, e as traduções para o inglês à direita.

Tabela 1: Páginas com marcadores culturais selecionadas para proposta de tradução

Página	Tipo de Marcador	Situação
18	Ícônico	Leite condensado da marca Nestlé, gelatina da marca Royal

e outros ingredientes para fazer sobremesas

- | | | |
|----|---------------|--|
| 50 | Verbo-Iconico | Pratos típicos preparados pela vó de Arlindo, que aparecem nomeados e desenhados. |
| 97 | Verbal | Uso de ‘oxe’ como interjeição; ‘mainha’ para mãe; ‘nam’ para não; ‘um pedaço’ para um pouco. |

Fonte: as autoras.

A seguir, apresentamos as páginas selecionadas, nas Figuras 1, 2, e 3, assim como nossas propostas de tradução para marcadores culturais em *Arlindo* e, nos itens 4.1 a 4.3, os comentários acerca das escolhas e estratégias utilizadas.

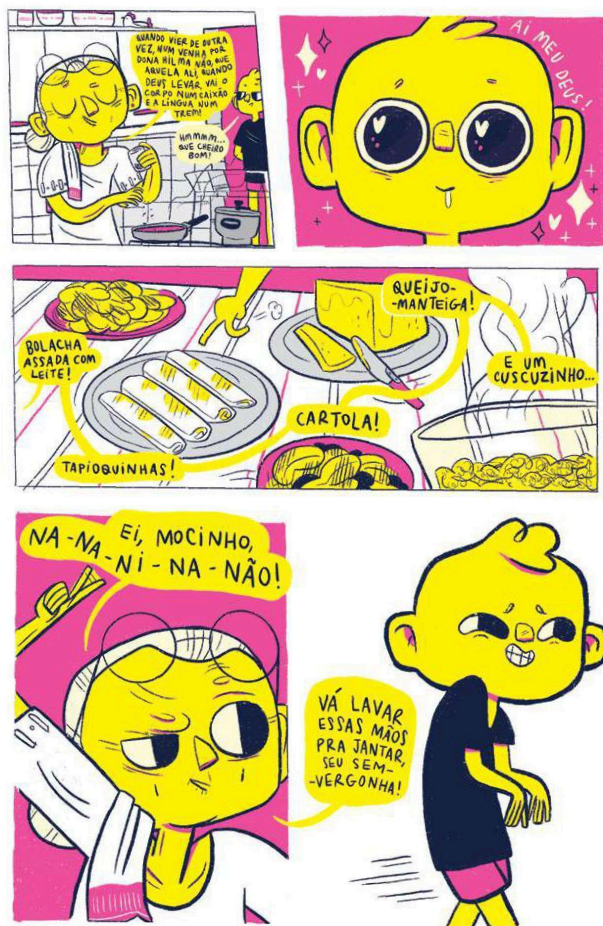
Figura 1: Página de *Arlindo* com marcador cultural icônico



Fonte: Souza (2022).

- Butter
- Condensed milk
- Gelatin
- Milk cream

Figura 2: Página de *Arlindo* com marcador cultural verbo-icônico



Fonte: Souza

(2022).

1. Next time you come, don't get near Dona Hilma's house. When God takes that woman, they'll need two coffins: one for her body and one for her tongue.
2. Hmmm... Something smells good!
3. Oh my God!
4. Cookies!
5. *Tapioca* wraps!
6. Cartola!*
7. Cheese!
8. And some *cuscuz*...
9. Hey, young man, absolutely not!
10. Wash your hands before dinner, you little rascal!

* Sobremesa feita com banana, queijo ou manteiga, açúcar e canela. Em inglês: Dessert made with banana, cheese or butter, sugar and cinnamon.

Figura 3: Página de *Arlindo* com marcador cultural verbal



Fonte: Souza (2022).

1. What? How so?
2. Is there anything you want to tell me?
3. *Oxe*, mom, I dunno what you mean. I'll stay with Lúcia a while.
4. Go take a shower soon.
5. Ok.

4.1 Traduzindo Marcadores Icônicos

Quando se trata de marcadores culturais icônicos, sua presença não é tornada explícita no texto, de modo que sua tradução por muitas vezes se torna dispensável. No caso da página da Figura 1, Arlindo e sua mãe estão preparando sobremesas para ela vender, enquanto cantam a música “Ovelha Negra”, de Rita Lee. É um momento terno entre mãe e filho, que é interrompido de forma brusca pelo pai quando chega em casa e reclama do volume da música. A ternura desta cena é amplificada para o leitor pela presença dos elementos culturais icônicos, que remetem a ingredientes utilizados por muitos brasileiros no preparo de sobremesas, inclusive com a escolha de marcas renomadas no país.

A transposição deste tipo de marcador para outra língua apresenta um problema na medida em que exige uma intervenção mais enfática da tradutora; no caso da página escolhida, essa intervenção surge na forma de uma nota de tradução, isto é, um comentário explicativo que visa informar o leitor sobre do que se trata a imagem, para aproximá-lo do contexto de publicação de partida – estratégia muito utilizada nas versões brasileiras de mangás, por exemplo (Mussarelli; Miotello, 2016).

Nos quadrinhos, as notas de tradução tem espaço restrito, portanto sua elaboração deve levar em conta onde serão inseridas. Como esta página não contém quadros “convencionais”, com sarjeta entre eles – como nos dois outros exemplos –, o espaço escolhido para a nota de tradução seria a margem superior esquerda, de modo a evitar a quebra da leitura ao fim da página, já que a exclamação do pai de Arlindo serve como uma interrupção brusca da cena.

Esta nota conteria as traduções dos ingredientes, como demonstrado na tradução para o inglês presente ao lado da página. *Butter* para “manteiga” e *condensed milk* para “leite condensado” são traduções já estabelecidas; para a tradução de “gelatina”, contudo, ponderamos entre utilizar *Jell-O*, marca muito conhecida no contexto estadunidense, ou *gelatin*, a tradução literal da palavra, e optamos por utilizar a segunda, devido à presença do nome da marca Royal na imagem. Por fim, optamos por *milk cream* como tradução para creme de leite, apesar de os leitores anglófonos poderem estar mais familiarizados com *heavy cream*, justamente pela diferença de composição entre os dois cremes, e o desejo de manter a autenticidade do ingrediente utilizado na culinária brasileira. Ao utilizar uma estratégia conservadora (Franco Aixelá, 1996), objetivamos deixar o leitor ciente de que ingredientes estão sendo utilizados na cena, para que ela possa ser mais bem apreciada em outro contexto cultural.

4.2 Traduzindo Pratos Típicos

No caso da Figura 2, os leitores têm acesso não somente aos nomes dos pratos, mas também à sua aparência, o que poderia gerar uma identificação, mesmo sem as traduções. Foram utilizados sites de receitas culinárias para se entender o que exatamente eram os pratos, e por vezes sua importância para a região. Como Aragão (2018) argumenta, por vezes o marcador cultural é alheio até mesmo aos leitores daquela cultura. Em um país continental como o Brasil, não é de se estranhar que pratos típicos do Nordeste sejam desconhecidos a moradores do Sul, e vice-versa. Além disso, o estilo artístico da autora permite uma tradução mais universal, tendo em vista que os desenhos são mais cartunescos, e para um leitor de outra cultura, poderiam ser identificados como outros pratos com os quais são acostumados. Assim, a tradução de cada prato foi pensada de forma individual, e utilizamos estratégias diferentes a depender da intenção da tradução.

A “bolacha assada com leite” parece ser um tipo de biscoito que, ao ser fervido no próprio leite, acaba tendo uma consistência mais macia e cremosa. Não se assemelha completamente ao *cookie*, mas é algo que pode ser identificado com o desenho. Assim, optou-se por uma estratégia substitutiva segundo a classificação de Franco Aixelá (1996).

A “tapioca” é um prato tipicamente servido com recheio, e sua forma redonda costuma ser dobrada, não enrolada. A um leitor de outra região do Brasil, ou mesmo do Nordeste, mas não do Rio Grande do Norte, a própria imagem poderia remeter a panquecas salgadas, que comumente são servidas enroladas. Assim como há elementos hispânicos, principalmente da culinária mexicana, no vocabulário do inglês estadunidense, não consideramos que deixar o nome ‘tapioca’ causaria estranhamento ao leitor anglófono, mas adicionamos *wrap* para identificar melhor de qual tipo de prato se trata, já que seu formato na imagem remete a esse tipo de comida, criada nos EUA com base justamente na culinária mexicana.

“Cartola” é uma sobremesa feita com banana, queijo ou manteiga, açúcar e canela. A tradução do nome deste prato causou mais dificuldade devido à falta de uma sobremesa correspondente na cultura de chegada, até onde a tradutora sabe. Optamos então por uma estratégia estrangeirizadora, ao manter o nome do prato em português e adicionar uma nota de rodapé, segundo a estratégia de notas extratextuais, classificada como conservadora por Franco Aixelá (1996).

O “queijo-manteiga” se assemelha ao requeijão em sua composição, mas não em sua forma, que costuma ser pastosa em outras regiões do Brasil. Assim sendo, a tradução mais comum para requeijão, cream cheese, não obteria o resultado desejado. Decidimos traduzir o prato somente como *cheese* por entender que *butter cheese* poderia soar confuso e necessitaria de clarificação.

Ao se pensar sobre a tradução do último prato típico, o “cuscuz”, optamos novamente por manter o original em português brasileiro, mas desta vez sem a nota de rodapé. Entendemos que a grafia brasileira se assemelha à em inglês – *couscous* – o suficiente para que o leitor anglófono compreenda qual é o tipo de prato. Ademais, o cuscuz é uma receita mais difundida que a cartola, conhecida em outros estados brasileiros e com versões de outros países, tendo em vista que não é uma receita originalmente brasileira. Assim, partimos do pressuposto que o leitor anglófono poderia facilmente encontrar páginas na internet que explicassem as especificidades do prato brasileiro, caso desejassem mais informações. Dessa forma, optamos por trazer o leitor até a obra, e não a obra até o leitor (Venuti, 1993).

Ainda nesta página, a avó de Arlindo usa a expressão “na-na-ni-na-não” para repreendê-lo quando ele tenta pegar uma tapioquinha antes de lavar as mãos. Esta expressão, mais descontraída, é perdida na tradução, que acaba por assumir um tom mais sério. Tentamos recuperar a descontração e o tom mais leve, assim como o termo carinhoso, com o uso de *little rascal* como tradução para “sem-vergonha”.

4.3 Traduzindo Sotaque e Variação Regional

Nesta página referente à Figura 3, temos não somente o uso de interjeições regionais, como “oxe”, mas também outras palavras e construções frasais típicas do sotaque das personagens, como “mainha” para ‘mãe’, “um pedaço” para ‘um pouco’ e “viu” como uma resposta afirmativa a uma ordem.

Optamos por manter a expressão *oxe*, visto que ela é característica da fala das personagens, e entendemos que por estar no início da frase e precedida por uma vírgula, os leitores anglófonos poderiam compreender se tratar de uma interjeição. Caso contrário, da mesma forma que o cuscuz, esta é uma expressão que pode ser facilmente pesquisada, e cujo significado é dado por brasileiros em sites de perguntas como Reddit, por exemplo.

Adaptamos “mainha” para a língua-alvo com o termo padrão *mom*, por entender que outras versões da palavra, como *mommy*, não passariam a ideia do sotaque específico, e buscar por

alternativas em outros sotaques da língua-alvo poderia tornar o texto caricato. Já o uso de “nam” para não foi traduzido com a contração *dunno*, típica da língua falada e extremamente informal. “Um pedaço” acabou ficando como *a while*, perdendo assim a característica de gíria.

Há outro elemento nesta página, desta vez icônico, que não foi mencionado por não apresentar um problema tradutório, já que ele não tem relevância para o entendimento da cena em si. O filtro de barro, comum em muitas casas brasileiras, pode ser prontamente identificado por um leitor da cultura de origem, mas provavelmente não o será por um leitor anglófono. Talvez se identifique que é algum tipo de bebedouro, mas não um filtro de barro; além disso, o uso de capas, geralmente de crochê, também é algo típico da cultura brasileira, e pode causar estranhamento a um leitor de outra cultura.

5 Considerações Finais

Com a chamada Virada Cultural, iniciada na década de 1980, as relações de poder inerentes às trocas culturais ficaram em evidência, algo que se consolidou com a expansão dos Estudos Culturais naquele período, que tiveram impacto não somente nos Estudos da Tradução, mas também em outras disciplinas. Autores como Even-Zohar (1990) contribuíram para o entendimento da importância da cultura no campo da tradução, levando-se em conta os contextos sociais, econômicos, históricos e culturais dos textos de partida e chegada. Os marcadores culturais, sendo parte relevante da expressão da cultura de um povo e apresentando sua própria especificidade de tradução, se tornam parte central do trabalho de autores como Franco Aixelá (1996). Em anos recentes, com a popularização das pesquisas sobre quadrinhos e outros textos considerados “baixa literatura” que, por muitas décadas, não receberam a devida atenção da academia, a noção de marcadores culturais é expandida para dar conta não só do segmento verbal, mas também do icônico (ver Aragão, 2018).

A tradução de marcadores culturais coloca a tradutora em uma posição de ter que conhecer não somente duas línguas, mas também duas culturas. Ao se traduzir do português brasileiro, que se encontra em uma posição periférica no polissistema literário, para o inglês estadunidense, que ocupa uma posição central, deve-se levar em conta a relação de dominação que existe entre as duas literaturas e as duas línguas, o que impacta nas escolhas tradutórias. A depender do que se pretende com a tradução — deixar a obra mais “palatável” para o leitor estrangeiro ou, numa outra direção, manter aspectos da cultura de origem, causando estranhamento, o que possibilita que este leitor seja

apresentado a uma cultura possivelmente desconhecida por ele até então. Todas essas questões poderiam se manifestar no processo de tradução de um texto literário, contudo, queremos destacar aqui a especificidade da tradução das histórias em quadrinhos que, como discutimos neste trabalho, não se baseiam apenas no elemento verbal para transmitir uma mensagem.

Nesse sentido, *Arlindo*, uma obra profundamente representante da cultura brasileira, oferece ainda mais desafios para a tradução. Os marcadores culturais representam não só elementos brasileiros, mas ainda mais especificamente elementos de uma cultura específica no Brasil, a do Rio Grande do Norte. É importante para a tradutora que esses elementos estejam presentes na tradução para o inglês, e considerando a natureza multimodal dos quadrinhos, mesmo que o texto fosse completamente domesticado, as imagens ainda deixariam claro que o leitor está consumindo um quadrinho de outro país.

A intenção é que a tradutora seja uma ponte entre esses sistemas culturais, permitindo aos quadrinhos brasileiros alcançarem novos espaços e movimentar polissistemas. Os marcadores culturais, ou ICEs, são identificados pela relação de contraste entre culturas engendrada pela tradução. Franco Aixelá (1996) já afirmava que essas relações são passíveis de transformações ao longo do tempo, assim, um determinado elemento cultural de um país passa a ser (re)conhecido à medida em que as culturas se aproximam ou se globalizam. Com a tradução de *Arlindo* para o inglês, buscamos realizar essa aproximação e construir essa ponte.

Referências

ARAGÃO, S.M. **O conhecimento do outro por meio da imagem e da tradução**. 2018. 249p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BASSNETT, S. The Translation Turn in Cultural Studies. In: BASSNETT, S; LEFEVERE, A. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Multilingual Matters Ltd, 1998. p. 123-140.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory. **Poetics Today**, [S.l.], vol. 11, n. 1, p. 9-26, Spring. 1990a. DOI [10.2307/1772666](https://doi.org/10.2307/1772666)

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. **Poetics Today**, [S.l.], vol. 11, n. 1, p. 45-51, Spring. 1990b. DOI [10.2307/1772668](https://doi.org/10.2307/1772668)

FRANCO AIXELÁ, J. F. Culture-Specific Items in Translation. In: ALVAREZ, R.; VIDAL, M. C.-Á. (Eds.). **Translation, Power, Subversion**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1996. p. 51-78.

GENTZLER, E. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução: Marcos Malvezzi. 2. ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.

HANNA, K.; VERGUEIRO, W. Histórias entrelaçadas: a indústria norte-americana e a tradução de quadrinhos no Brasil. In: HANNA, K.; SILVA-REIS, D. (org.). **A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas**. São Paulo: Lexikos, 2020. p. 19-38.

MUSSARELLI, F.; MIOTELLO, V. **O contexto brasileiro da chegada do mangá e as particularidades de sua publicação no Brasil**. 9ª Arte (São Paulo), vol. 5, n. 1, p. 45-57, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/13705>.

PIMENTEL, C. Tradução de Histórias em Quadrinhos. **Teoria e Prática**. São Paulo: Transitiva, 2018.

ROTA, V. Aspects of Adaptation: The Translation of Comics Formats. In: ZANETTIN, F. (ed.). **Comics in Translation**. Nova York: Routledge, 2014. cap 4, p. 117-143.

SOUZA, L. de. *Arlindo*. São Paulo: **Seguinte**, 2022. 200p.

VENUTI, L. Translation as cultural politics: Regimes of domestication in English. **Textual Practices**, vol. 7, n. 2, p. 208-223, 1993. DOI [10.1080/09502369308582166](https://doi.org/10.1080/09502369308582166).

ZANETTIN, F. Comics in Translation: An Overview. In: ZANETTIN, F. (ed.). **Comics in Translation**. Nova York: Routledge, 2014. cap 1, p. 17-58.