

Kodoku no Gourmet: entre paratextos e traduções

Ricardo Jorge de Lucena Lucas*

Thiago Henrique Gonçalves Alves**

Introdução

Em tese, duas edições diferentes de uma mesma obra deveriam ser diferentes apenas em determinados aspectos, como ano da edição, eventuais diferenciações ortográficas da língua adotada ou uma nova editora; na prática, porém, as diferenças podem ir além de tais aspectos: elas podem apontar para a visada em busca de diferentes públicos, os

* Professor-Associado III do curso de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal de Pernambuco (2011). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1990) e mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Experiência na área de Comunicação e Jornalismo, atuando principalmente nos seguintes temas: análise do discurso e da enunciação jornalísticos, imprensa, infografia, narratologia, ficção, cinema, quadrinhos e teoria da Comunicação. Coordenador do projeto de extensão Oficina de Quadrinhos - UFC. Membro do júri do Troféu HQMix para trabalhos acadêmicos sobre quadrinhos. E-mail: ricardojorge@ufc.br.

** Doutorando em Comunicação pela UFC desde 2024, mestre pela mesma instituição, com pesquisa sobre Abbas Kiarostami e Jiro Taniguchi. Bacharel em Cinema e Audiovisual (2017) e licenciado em Letras (2011). Atua como editor-adjunto da Revista Passagens e integra os grupos OIIQ e Parallaxe. Já organizou livros e coordenou GTs sobre quadrinhos no Intercom Nordeste 2024. Crítico de cinema, fundador do Só Mais Uma Coisa, membro da Aceccine, Abraccine e Academia Brasileira de Cinema. Dirigiu curtas-metragens, trabalhou com edição de livros e videoaulas. Atualmente é bolsista Capes e pesquisa categorias narrativas nos quadrinhos. E-mail: thiagosenaufc@gmail.com.

quais podem ter perfis diferentes ou com certas peculiaridades. Isso talvez leve a outras questões: estamos ainda, no final das contas, falando da *mesma obra*? Ou de uma obra com “novas tintas”?

O presente artigo tem como objetivo estudar alguns dos aspectos que nos levam à indagação sobre o estatuto de duas edições de uma mesma obra; no caso, estuda-se a relação entre alguns paratextos e as traduções do mangá *Gourmet / O gourmet solitário*, de Jiro Taniguchi e Masayuki Kusumi, publicado no Brasil em duas edições: a primeira pela editora Conrad, em 2009, e a segunda pela Devir, em 2020. Assim, os autores buscam aprofundar as questões relacionadas à tradução (como onomatopeias, por exemplo) mas também de outros elementos paratextuais e textuais da obra. Nosso intuito é responder a pergunta: como as escolhas de tradução e de paratextos influenciam na narrativa do mangá nas duas edições?

Assim, optamos por uma análise comparativa entre as duas edições, com o objetivo de identificar suas diferenças e apresentar um viés crítico sobre as traduções e os aspectos paratextuais a elas pertinentes. As duas edições possuem pessoas tradutoras diferentes: a edição de 2009 é traduzida por Drik Sada (a pessoa que mais traduziu as obras de Taniguchi no Brasil), enquanto a versão de 2020 é feita por Arnaldo Oka. Gostaríamos de reforçar que o intuito desse estudo comparativo entre as traduções não é pensar que haja uma melhor do que a outra, mas entender quais impactos elas têm na narrativa do quadrinho aliados aos seus paratextos.

Para análise dos paratextos, escolhemos alguns elementos comuns nas obras gráficas do gênero: as capas e sobrecapas, notas de rodapés apresentadas nos capítulos e o glossário. Para entender o impacto da tradução na narrativa, vamos nos deter em algumas páginas do capítulo 8 das duas edições brasileiras e da edição original japonesa.

Paratextos nos quadrinhos: aspectos preliminares

Avaliar os paratextos de obras em quadrinhos (e da maioria das demais formas de produção, de modo geral) solicita, ainda que brevemente, uma definição do que sejam tais formas textuais, implicando uma tomada de decisão complexa. A princípio, os paratextos podem ser definidos como tudo aquilo que (em tese) não faz do texto do original que ainda não virou livro (título, autoria, capa, prefácio, posfácio etc.), e que servem tanto para apresentar o livro quanto para torná-lo presente, a fim de assegurar sua presença no mundo, bem como sua “recepção” e seu consumo (GENETTE, 1987, p. 7). Porém, como sugere o próprio Genette, “cada elemento do paratexto tem sua própria história”¹ (1987, p. 19) - e sua própria lógica, diríamos nós. Em certos aspectos, não haveria grandes diferenças entre os tipos de paratextos de uma obra literária e os de uma obra em quadrinhos, como veremos, do ponto de vista editorial - mas existem outros aspectos, inevitavelmente.

Antes de seguirmos, é preciso lembrar algumas coisas. Uma delas é que os paratextos tendem a ser divididos, dentre outras possíveis oposições (elencadas em GENETTE, 1987, e em LANE, 1992), em paratextos autorais e paratextos editoriais. Ou seja: uma parte dessa produção é de responsabilidade de quem produz um texto original; outra parte, de quem edita e transforma esse original em obra, ainda que decisões editoriais possam interferir em aspectos autorais. Consequentemente, isso nos leva a considerar aquilo que Souchier (2007) denomina de “enunciação editorial”: um espaço de pluralidade enunciativa que pode abarcar um conjunto de agentes sociais em torno dos quais podem emergir diferentes sugestões editoriais (ainda que, ao final, a palavra final possa vir a ser de quem ocupa a função de editor). Afinal, como sugere Souchier, tal enunciação coletiva “se expressa por

¹ “chaque élément du paratexte a son histoire propre” [Todas as traduções que não tenham menção do(a) tradutor(a) nas referências finais são de autoria dos autores.]

meio de *marcas*, de ‘embreagens semióticas’ que estabelecem uma relação ‘dialógica’ com a história, a história da arte e as artes industriais... sem falar nas práticas sociais que não cessam de convocar”² (2007, p. 26-27. Grifo no original). Ou seja: a enunciação editorial é, dentre outras coisas, o resultado de uma negociação dentro de um campo de forças sociais em conformidade com seus respectivos campos (no sentido bourdieusiano do termo).

Outro aspecto, até certo ponto decorrente das noções de paratexto e de enunciação editorial, tem a ver com o que Maingueneau (2022, p. 15) denomina de “enunciados aderentes”, ou seja, “enunciados escritos, contíguos a um suporte não verbal, ao qual estão integrados”. No caso dos paratextos, que são, ainda segundo Maingueneau (2022, p. 19), “evocados” pelos enunciados aderentes, eles não se restringem aos paratextos sob o cuidado e a decisão editoriais; devemos incluir aqui os enunciados aderentes oriundos de outros campos e definidos por outros agentes sociais e/ou institucionais (*copyright*, ficha catalográfica, depósito legal, ISBN, código de barras etc.). Alguns desses enunciados aderentes acabam “escondidos” dentro da obra, enquanto outros (ISBN, código de barras) “disputam” espaços gráficos nas contracapas das obras impressas. No caso dos quadrinhos (mas não apenas), é possível que tais elementos possam se integrar com maior “naturalidade” ao projeto gráfico editorial da obra (nada nos impede de imaginar os espaços gráficos das informações de ISBN e do código de barras como se fossem vinhetas de quadrinhos, por exemplo).

Do ponto de vista comunicacional, paratextos e enunciados aderentes tendem a cumprir a função denominada em 1954 por Bateson (1977) de “metacomunicacional”, na qual tais textos criam um quadro que

² “s’exprime à travers des *marques*, des ‘embreageurs sémiotiques’ qui entretiennent un rapport ‘dialogique’ avec l’histoire, l’histoire de l’art et des arts industriels... sans compter les pratiques sociales qu’ils ne cessent de convoquer”

fornece instruções e auxílios para auxiliar na compreensão de mensagens nele contidas. Assim, denominar um dado texto em sua capa e/ou título a partir de paratextos como as denominações “ficção” ou “baseado em fatos reais” modifica nosso conjunto de expectativas *a priori* sobre uma obra: atestar o nome de uma editora indica, dentre outras coisas, que a obra foi editada por uma casa e que não é uma “edição do autor” ou “independente”; verificar a existência de um código ISBN indica o seu registro junto à Câmara Brasileira do Livro (CBL); e assim por diante. Em suma: tais elementos nem sempre pertencem à obra, mas influenciam, de algum modo, em nossas primeiras impressões sobre ela. Ou, conforme pondera Gray (2010, p. 6), um paratexto constrói, vive em e pode afetar o funcionamento do texto, ou ainda, como aponta ironicamente Nyssen, “o *texto nu*, que tem algo de bom selvagem, se tornou, aqui também, uma ilusão, talvez um mito”³ (1993, p. 25. Grifos no original).

Tais aspectos e considerações, porém, precisam levar em consideração ainda, mesmo que inicialmente, que o mercado de quadrinhos traz, em seu bojo, alguns aspectos similares ao do mercado literário. Podemos nos apoiar na clássica definição de “campo literário” proposta por Bourdieu (1991) e dividir o mercado de quadrinhos em (pelo menos) dois grandes grupos: o mercado de títulos massivos (cuja preocupação majoritária é econômica: vender - vide quadrinhos Disney ou Maurício de Souza, tidos em geral como quadrinhos “não autorais”) e o mercado de títulos “estéticos” (cuja preocupação majoritária é estética: demarcar um território simbólico no campo das artes - vide obras tidas como “autorais”, como as de Alan Moore, Moebius ou Hugo Pratt). Porém, cumpre lembrar, no mercado “artístico” também existe uma preocupação em vender, cuja diferença recai sobre o fato de que tal aspecto econômico é quase sempre denegado por esses campos (sejam eles o literário ou o quadrinístico).

³ “le *texte nu*, qui a quelque chose du bon sauvage, est devenu, ici aussi, une illusion sinon un mythe”

Porém, ainda no âmbito dos quadrinhos, surgem aspectos que escapam à lógica editorial literária. Uma vez que quadrinhos articulam, pelo menos, três códigos basilares⁴ (textos verbais, imagens pictóricas e projetos gráficos para suas vinhetas e páginas), temos aqui, logicamente falando, novos arranjos possíveis: podemos encontrar quadrinhos de textos com qualidade, mas desenhos e design pobres; quadrinhos bem desenhados, com histórias e design pobres; quadrinhos com projetos gráficos ousados, mas pobres em termos de roteiro e ilustrações; e assim por diante, em diferentes arranjos combinatórios possíveis. Além disso, é sempre preciso considerar se o que para alguns pode ser denominado “mau desenho” (não acadêmico, não cartunesco) não se caracteriza como uma forma específica de abordagem imagética de um dado universo diegético quadrinístico⁵. Em suma: alguém pode se impressionar com os desenhos de um quadrinho mas não necessariamente com as histórias ali narradas, por exemplo. Isso faz com que o campo dos quadrinhos se torne mais “flexível” do que o literário, na medida em que o artístico, aqui, pode se desdobrar em diferentes subcampos: a capacidade narrativa, a qualidade imagética, o arrojo gráfico, a ousadia cromática, a experimentação tipográfica...

Outro fator de limitação desse ponto de vista é o fato, cada vez mais comum, de que os quadrinhos (assim como outras formas de expressão) cada vez mais se aproximam de outras formas de expressão, caracterizando aquilo que Barbieri (1993) admite como quatro possibilidades de relações entre as artes: inclusão (quando uma linguagem forma parte de outra); geração (quando uma linguagem é gerada por outra); convergência (quando duas linguagens convergem em certos aspectos); e adequação (quando uma linguagem se adéqua a

⁴ Podemos incluir aqui, tranquilamente, por exemplo, as cores gráficas (do P & B à policromia e todas as variações de bicromia e tricromia), bem como as suas formas de expressão visual: chapadas, reticuladas, fora de registro gráfico etc.

⁵ Pensamos aqui, por exemplo, no universo gráfico de Lourenço Mutarelli em quadrinhos como *Diomedes*.

outra). Além disso, agora do ponto de vista do conteúdo, é cada vez mais comum a aproximação entre diferentes universos diegéticos dentro do campo dos quadrinhos: é o caso das paródias italianas Disney feitas a partir de romances, por exemplo, de Umberto Eco. Na Itália, os livros *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault* viraram “*Il Nome della Mimosa*” e “*Paperino e il Pendolo di Ekol*” (LUCAS, 2017, p. 268-269), e isso solicita potencialmente distintos tipos de leitores: tanto os consumidores de quadrinhos Disney quanto os consumidores da obra de Eco.

Por fim, mas não menos importante, é preciso considerar que, em termos de formas de expressão, obras literárias e em quadrinhos tendem a ser propostas ao público de modos bastante distintos. Tais diferenciações podem se manifestar, por exemplo, nas capas das obras: quadrinhos que são oriundos de adaptações literárias tendem a destacar a autoria original do romance, deixando em segundo plano quem fez a adaptação quadrinística⁶. Outros recursos comuns em capas de quadrinhos são apontamentos visuais a) à própria linguagem dos quadrinhos (vinhetas preenchidas ou vazias, calhas); b) a aspectos comuns a eles (balões de fala, onomatopeias); e c) a desenhos que remetam ao interior do obra ou que sejam extraídos da própria obra.

Isto posto de forma breve, podemos passar a considerar inicialmente a análise de certos elementos paratextuais ditos “externos” (ou “periféricos”, em conformidade com LANE, 1992) presentes nas versões da obra de Jiro Taniguchi e Masayuki Kusumi. Porém, antes de prosseguir, é preciso ponderar sobre o tempo histórico de cada edição. A publicação da Conrad, originária de 2009, é feita por uma editora de livros e quadrinhos voltados para um público juvenil e adulto de perfil mais intelectualizado, voltado majoritariamente a um posicionamento político-partidário mais à esquerda (ainda que ela tenha sido também uma das primeira editoras a publicar mangás no Brasil). A versão da

⁶ Nas produções audiovisuais em geral, por outro lado, o destaque tende a ser dado a quem *dirigiu* a adaptação.

Devir, por sua vez, de 2020, é de responsabilidade de uma casa que publica tanto obras ficcionais quanto jogos, RPGs, jogos de tabuleiros e afins (ou seja, mais voltada para o entretenimento) e inserida dentro de uma coleção de mangás existente desde 2017. Desde aqui já podemos definir potencialmente diferentes públicos-alvo: de um lado, leitores mais engajados política e esteticamente; de outro, leitores voltados ao entretenimento. Obviamente, tais ilações são teóricas; na prática, nada impede que leitores de um “grupo” se encaixem em outro, e vice-versa, principalmente quanto ambas as casas podem disputar leitores em um mesmo território (no caso, o dos mangás).

Começemos pelo paratexto mais “onipresente” de uma obra impressa: a capa. Dizemos “onipresente” porque, ao final das contas, esse é o elemento textual que embala o produto, e que (quase) sempre enxergamos em bancas, livrarias físicas e virtuais, catálogos, suportes e espaços similares, mas também canais de Internet e materiais promocionais em geral. E é nas capas que começam as diferenças entre as duas traduções brasileiras.

A publicação da Devir se apresenta visualmente, a partir da capa, como pertencente à coleção Tsuru, que abarca outros títulos, tanto de Taniguchi - *O homem que passeia*, *Zoo no Inverno* - quanto de outros mangakás - quanto de Shigeru Mizuki, com *NonNonBa* e *Marcha para a morte*, ambos de 1977 e 1973, respectivamente; de Junji Ito, com *Uzumaki*, de 1998-1999, e *Gyo*, de 2001-2002; e de Taiyo Matsumoto, com *Tekkon Kinkreet*, de 1993-1994. A coleção Tsuru surgiu originariamente em Portugal no ano de 2017, com a finalidade de lançar “autores clássicos e contemporâneos que são importantes para a cultura japonesa” (Biblioteca Brasileira de Mangás, 2017). Pouco depois, no mesmo ano, alguns dos

títulos lançados em Portugal (mas não todos) foram gradativamente lançados também no Brasil⁷.

Tal indicação ocorre na diagramação das capas dos mangás, com uma tarja preta⁸, na vertical e à esquerda, com as indicações do nome da obra e do autor (sempre obedecendo à mesma disposição gráfica e à mesma família tipográfica), além do selo da coleção Tsuru, abaixo dos demais elementos⁹. Tais recursos de identidade gráfica ajudam a criar previamente a noção de “qualidade em mangá” ao estabelecer que esses mangakás e as obras selecionadas têm qualidade tanto “individual” quanto “coletiva” (no sentido de pertencimento a uma dada coleção); afinal, uma coleção constitui um modo de classificação da produção (Michion, 2000, p. 158) - em geral, uma classificação que aponta para os “melhores títulos possíveis dentro de uma coleção”. É importante destacar que todos os títulos da Devir obedecem ao padrão oriental de leitura desde a capa.

Já a edição da Conrad não pertence, *a priori*, a nenhuma coleção. O fato de uma edição pertencer a uma coleção, e a outra não, tem impactos iniciais. No caso da coleção da Devir, há uma qualificação preliminar da obra pelo fato de ela dividir espaço com outros títulos tidos como “clássicos do mangá” - não de todos os tempos, mas talvez algo que possamos chamar de “novos clássicos”, já que os títulos dessa coleção foram originariamente publicados entre os anos 1990 e o começo dos anos 2000. A noção de coleção ajuda a criar um espaço que une um público geográfica e culturalmente disperso em torno de um bem simbólico

⁷ Informações adicionais sobre a coleção estão disponíveis na página da ficha catalográfica da referida edição: “A coleção Tsuru, que significa grou, é inspirada na ave *Grou japonensis*, símbolo de permanência e longevidade. Reúne autores japoneses clássicos e contemporâneos, reconhecidos por sua contribuição para a arte dos quadrinhos e, também, para a cultura japonesa”.

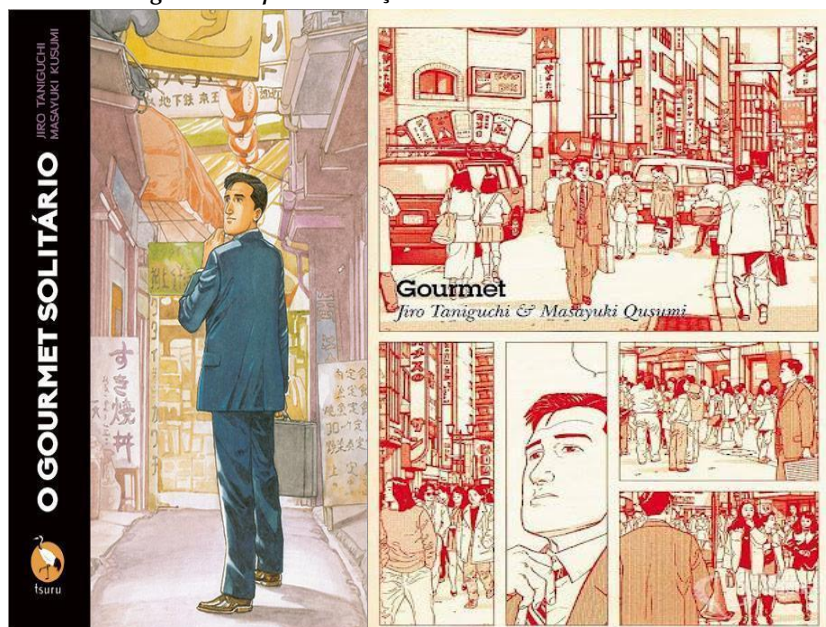
⁸ Porém, cumpre lembrar, quando passamos às lombadas das obras, prevalecem diferentes cores em cada volume.

⁹ No caso de *O gourmet solitário*, a tarja preta cobre justamente as informações paratextuais originais em japonês, localizadas do lado esquerdo da capa.

relativamente homogêneo (Michion, 2000, p. 159). Em suma: a qualidade de *O gourmet solitário*, ao pertencer à coleção Tsuru, antecipa sua qualidade junto ao público visado.

Bem diferente é a estratégia da Conrad em relação à sua edição de *O gourmet solitário* (curiosamente batizado apenas de *Gourmet*). Destituído de qualquer pertencimento a uma coleção, a oferta paratextual da obra recai inicialmente sobre os enunciados verbais (nome da obra, autoria) e os enunciados gráficos (a sugestão de uma página de quadrinhos em monocromia vermelha). Curiosamente, não temos, na capa, a indicação da editora Conrad e sua respectiva logomarca; assim, destituído da marca e do nome da editora, seu apelo paratextual recai principalmente na apropriação de imagens do quadrinho, adotando uma monocromia vermelha que, associada a índices visuais de “japonesidade” (em particular, os típicos ideogramas japoneses em placas e cartazes nas ruas) e a um estilo particular de desenho mangá (distante da estética dos animês, conforme o senso comum), indicam ao público num primeiro momento: “eis, provavelmente, uma história em quadrinhos”; porém, para leitores mais experientes, a indicação passa a ser algo entre “eis um mangá” e “eis um mangá de Jiro Taniguchi (porque conheço o estilo de desenho dele)”. Apenas numa visada mais próxima conseguimos identificar o nome da obra e seus autores, implicando um segundo nível de leitura paratextual para potenciais leitores neófitos (sugerindo “eis uma obra de Jiro Taniguchi e Masayuki Qusumi”) e para conhecedores dos artistas (“eis uma obra de Jiro Taniguchi e Masayuki Qusumi; não precisamos ‘berrar’ os nomes deles na capa em grandes corpos tipográficos”). Tal diferenciação de pesos gráficos fica evidente quando colocamos as capas lado a lado (Figura 1).

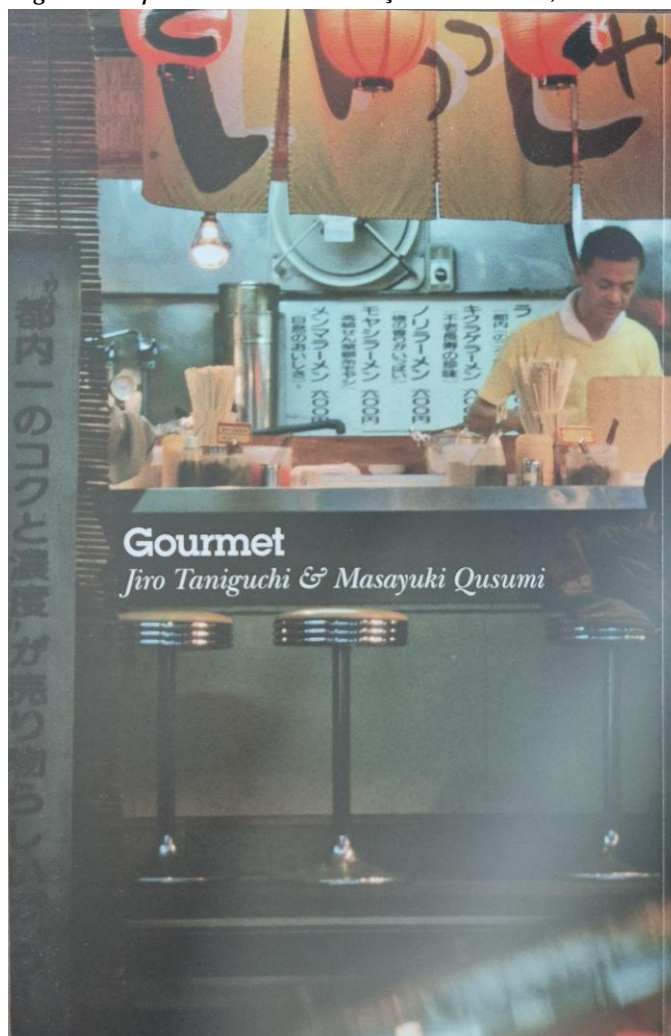
Figura 1 - capas das edições de Kodoku no Gourmet da Devir e da Conrad



Fonte: editoras Devir e Conrad

Porém, quando temos a edição da Conrad em mãos, que curiosamente opta por uma sobrecapa que obedece à ordem de leitura ocidental e que, uma vez destacada do volume, nos mostra outra capa, voltamos ao padrão “original” da obra, japonês (figura 2). Saímos do âmbito do “desenhado”, do “imaginado” e entramos no âmbito do “fotográfico”, do “captado”, uma vez que a “verdadeira capa” nos mostra uma imagem fotográfica que retrata a frente de um restaurante oriental. A família tipográfica usada na sobrecapa é repetida na capa, para garantir a unidade semântica e estética entre ambas; de qualquer modo, para fins de divulgação da edição da Conrad, é a sobrecapa quadrinizada que ocupa grande parte da superfície mediática, em resenhas e sites.

Figura 2: Capa “verdadeira” da edição de Gourmet, da Conrad



Fonte: editora Conrad

Como um livro impresso é um objeto de manuseio, por cuja superfície nossos olhares devaneiam, não é apenas a capa que funciona como limiar entre mundo e texto: temos também a lombada¹⁰ e a contracapa, que tende a adicionar informações sobre o conteúdo da obra,

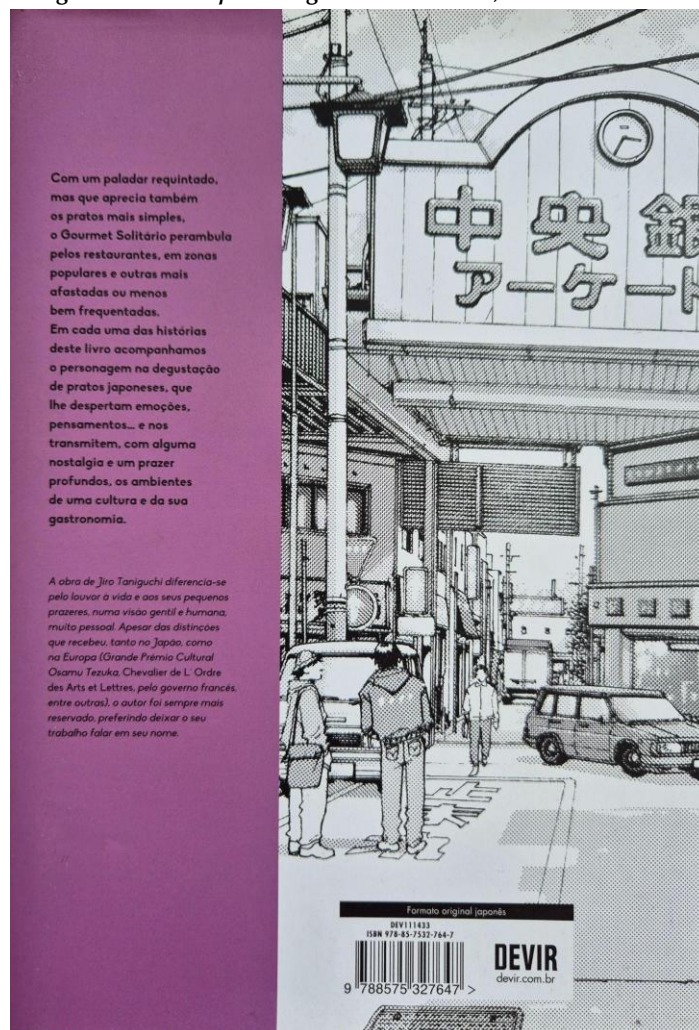
¹⁰ A qual não será discutida aqui por questões de espaço.

mas também dados biográficos, blurbs¹¹, imagens de autores e/ou da obra. Se a capa tende a ter uma função mais ilocucionária e emocional, no tocante ao conteúdo narrativo da obra, a contracapa tende a ter uma função argumentativa mais racional e descritiva. A partir de Lane (1992, pp. 99-100), podemos considerar que as partes externas de um livro tendem a ofertar dois contratos de leitura: o da capa, voltado ao caráter conteudístico da obra (nível da produção expandida) e o da contracapa, voltado ao caráter “analítico” da obra (comentários sobre a trama, sobre as personagens etc.). Em suma: a capa tende a convidar emocionalmente para a obra, a contracapa tende a argumentar racionalmente sobre a obra.

Isso posto, passemos às contracapas em questão, começando pela contracapa da *Devir* (que, do ponto de vista gráfico, deve obedecer ao padrão da coleção Tsuru). Além de uma imagem em preto & branco do interior da obra, temos informações impressionistas, carregadas de adjetivos, sobre a obra (“Com um paladar requintado, mas que também aprecia os pratos mais simples”, “nos transmitem, com alguma nostalgia e um prazer profundos”) e sobre o autor (“Apesar das distinções que recebeu”, “o autor sempre foi mais reservado, preferindo deixar o seu trabalho falar em seu nome”) (figura 3). Por fim, um enunciado aderente supostamente “neutro”, que é o espaço destinado ao código de barras do ISBN, vem acompanhado da logomarca e do endereço do site da editora ao lado e, principalmente, logo acima, de um pequeno e discreto enunciado, cuja descrição parece vir dotada de poderosa força ilocucionária: “formato original japonês” (Figura 4).

¹¹ “Blurbs” são comentários de veículos e/ou pessoas de renome em uma área, tecendo em geral comentários elogiosos à obra na qual eles aparecem.

Figura 3: Sobrecapa de O gourmet solitário, da editora Devir



Fonte: editora Devir

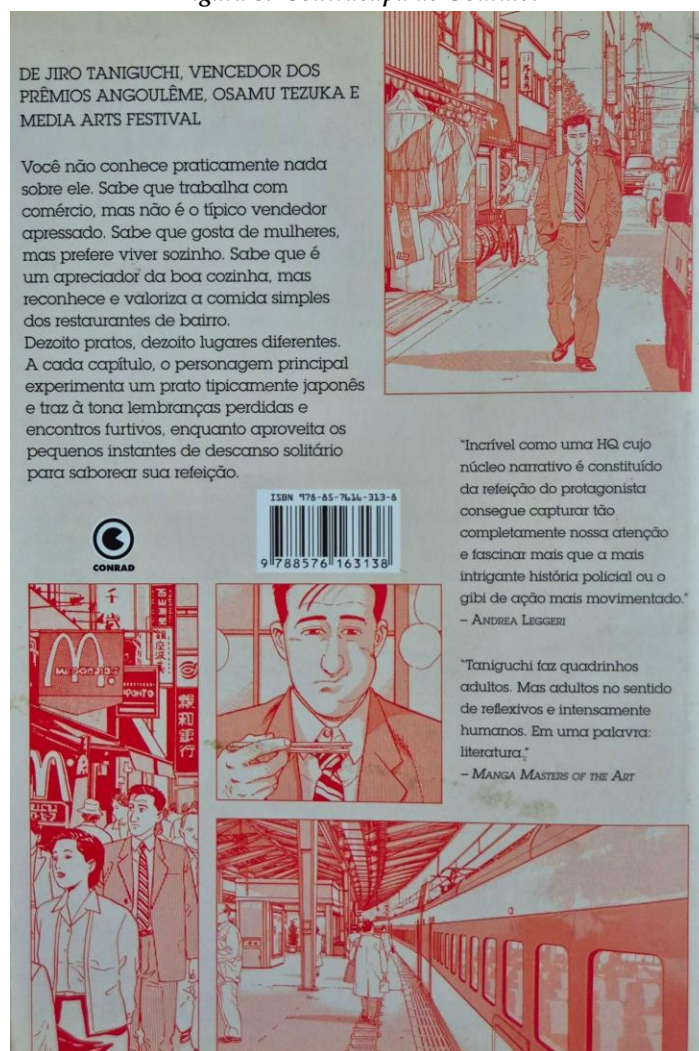
Figura 4: Caixa de código de barras ISBN, localizada na contracapa de O gourmet solitário



Fonte: editora Devir

A força desse pequeno enunciado fica ressaltada numa comparação direta com os paratextos da contracapa da edição da Conrad (figura 5). Do ponto de vista gráfico, a contracapa recupera a estética quadrinizada, trazendo imagens que reforçam tanto a noção de quem é o protagonista da história quanto reforçam qual a temática da obra a partir do seu título (uma sugerida correlação visual entre a ação de percorrer “solitariamente” uma cidade e a ação de comer como um “gourmet” em diferentes espaços gastronômicos). De um lado, o protagonista andando despreocupadamente pelas ruas de uma cidade ou esperando o metrô; de outro, o protagonista degustando algo ou passando ao lado de uma globalizada e quase onipresente lanchonete McDonald’s. Todas as ações ocorrem dentro de vinhetas, reforçando a ideia inicial de que a pessoa tem em mãos uma história em quadrinhos.

Figura 5: Contracapa de Gourmet



Fonte: editora Conrad

Num segundo momento, temos os elementos verbais, que se diferenciam entre enunciados descritivos de forte caráter publicitário (“De Jiro Taniguchi, vencedor dos prêmios Angoulême, Osamu Tezuka e Media Arts Festival”), descritivos sobre o conteúdo da obra (“Você não conhece praticamente nada sobre ele”, “Dezoito pratos, dezoito lugares diferentes”) e, por fim, blurbs assinados por “Andrea Leggeri” (redator

da revista italiana *Scuola di Fumetto* e autor de projetos em quadrinhos como *Dammi un Bacio da Fumetto*, mas não identificado na contracapa) e pelo “*Manga Masters of the Art*” (livro de referência escrito em 2007 por Timothy Lehman sobre os principais artistas mangaká japoneses) que ajudam a reforçar o caráter da qualidade da obra que se tem em mãos (ainda que não fiquem explicitados quem são Andrea Leggeri ou o que é exatamente *Manga Masters of the Art*). Por fim, temos a logomarca da Conrad, com o respectivo nome abaixo, e o código ISBN da obra, diagramados entre um dos textos celebratórios e duas vinhetas.

Se, no caso da edição da Devir, podemos intuir que o leitor imaginado previamente é conhecedor do universo de mangás (pois potencialmente conhece outras obras da coleção, compreende o sentido da expressão “formato original japonês” e até compreende o motivo do título vir “deitado” na vertical), no caso da Conrad temos praticamente um movimento oposto: a proposta paratextual parece buscar também neófitos, que julguem a origem da obra pela capa (que obedece ao padrão ocidental), que saibam que “nada saberão” sobre o protagonista, e que percebam que parecem estar diante de uma obra de qualidade tão excepcional que parece “literatura”, conforme o blurb do livro *Manga Masters of the Art*: “Taniguchi faz quadrinhos adultos. Mas adultos no sentido de reflexivos e intensamente humanos. Em uma palavra: literatura”. Em suma: a Conrad parece querer fisgar alguém que precisa ser convencido de que quadrinhos são uma forma de arte ou, no mínimo, de que aquele mangá em mãos é tão bom quanto “literatura”.

Além disso, resta uma dúvida: por que a Conrad opta pelo título *Gourmet*, em vez de *O gourmet solitário*? Uma explicação relativamente óbvia poderia ser a diferenciação entre as duas versões, de tal modo que o título parece apontar para uma série de (outras) diferenças ao longo da obra (conforme veremos adiante). Assim, enfatizar tal mudança no título

da obra parece querer criar outra expectativa: a de que existem *outras* diferenças de tradução dentro do quadrinho¹².

Assim, percebemos que as capas das edições brasileiras buscam semantizações opostas, muito provavelmente direcionadas também a públicos opostos ou pertencentes a diferentes tempos históricos no Brasil. De um lado, temos a inclusão da obra em uma coleção lançada em 2017, após ter sido lançada em Portugal, e que muito provavelmente já era minimamente esperada pelo público leitor que foi imaginado pela Devir (público imaginado esse que irá “aceitar” a ideia de *O gourmet solitário* estar lado a lado com outros clássicos do mangá japonês); de outro lado, temos uma edição que parece ter em mente novos leitores, pessoas desavisadas em relação ao universo do mangá, de um tal modo que a edição da Conrad, mesmo trazendo vinhetas de quadrinhos na capa e na contracapa, soa “ambígua” a ponto de parecer um “livro” - impressão essa a ser desfeita pela última palavra paratextual, na contracapa (que, na verdade, é a porta de entrada para a “verdadeira capa” do mangá). Em suma: as edições de *O gourmet solitário* oscilam entre imagens de um leitor devidamente “orientalizado” e imagens de um leitor ainda fortemente “ocidentalizado”. Mas talvez o aspecto mais curioso de todos os recursos paratextuais aqui avaliados é a total ausência de informações do roteirista Masayuki K/Qusumi, que não é citado nas contracapas, e aparece apenas nas capas sem nenhuma determinação de seu papel na obra...

Um segundo momento de nossa análise é verificar os paratextos que chamaremos aqui de “internos”, ou seja, que não se apresentam externamente no conjunto capa/lombada/contracapa, tampouco apresentam a obra num primeiro momento, uma vez que eles não se resumem apenas a isso. Mussarelli e Miotello, por exemplo, analisam as ondas de mangás no Brasil para destacarem outros sete elementos de

¹² Nos vêm à mente, inevitavelmente, a ideia de um perigoso (e falso) paralelismo com outro famoso título japonês, *Lobo solitário*, de Kazuo Koike, mas não dispomos de subsídios para tal ilação.

diferenciação entre as edições brasileiras e japonesas (e alguns desses elementos são paratextos editoriais). Tais elementos são: o formato original; as onomatopeias; tradução e adaptação; a escrita romaji¹³; as notas de rodapé; os glossários; e a página final (2016, p. 49). Para nossa análise, interessam-nos em particular as notas de rodapé, os glossários e as páginas finais, os quais podem ser analisados sob a ótica paratextual, pelos seguintes motivos: as notas de rodapé explicativas são um elemento paratextual editorial comum em edições fora do Japão, de auxílio aos tradutores; junto a essas notas, os glossários ajudam as pessoas leitoras na compreensão de determinadas expressões idiomáticas e/ou culturais; e a página final, indicando a adoção do estilo oriental de leitura, da direita para esquerda ou “de trás para frente”, é necessária para informar que a página que geralmente equivale à primeira página em uma obra ocidental na realidade é o final do mangá que se tem em mãos (mas também para evitar o acesso à última página da história; Figura 6). Tais recursos são expedientes editoriais necessários para aproximar os títulos de seus potenciais leitores, sob pena de perdê-los à primeira dúvida, derivada da falta de um paratexto editorial auxiliar, ao mesmo tempo em que deixam transparecer o caráter coletivo do processo de edição e adaptação de quadrinhos (editores, tradutores, editores de imagens, letreiristas etc.).

Aragão e Zavaglia (2024) apontam para a importância da relação entre texto¹⁴ (verbal) e imagens, e dos elementos semióticos do quadrinho na hora do processo de tradução. Elas ressaltam que a tradução de quadrinhos exige uma abordagem que reconheça a interdependência entre palavra e imagem, pois a narrativa se forma a partir da interação desses elementos, exigindo do leitor uma capacidade de interpretação além da simples leitura linear. “O tradutor de quadrinhos, também leitor,

¹³ A escrita romaji é a transcrição da palavra japonesa para o alfabeto latino.

¹⁴ No texto original, as autoras usam reiteradas vezes a expressão “texto” para se referir a “palavra” ou a “códigos verbais”. Ainda que seja uma forma de se buscar evitar repetições, do ponto de vista semiótico é uma decisão delicada: afinal, imagens também são textos, tão texto quanto qualquer palavra.

lê palavras e imagens, construindo a narrativa a partir da relação de complementaridade e interdependência entre os signos verbal e imagético” (2024, p. 22).

Figura 6: Exemplo de página final criada para o mercado brasileiro



Fonte: Taniguchi e Furuyama (2006, p. 239)

Quem reforça a questão da interdependência entre texto verbal e imagem, e aprofunda em questões de autoria e letreiramento é Carneiro (2022): ela aponta que a tradução de quadrinhos requer um pensamento linguístico complexo, que não perpassa apenas o tradutor, mas também a pessoa letrista, adquirindo um tom de neologismo em alguns casos (quando determinada palavra ou som não existe na outra língua) ou um pouco de autografismo da própria letra do autor original, que não pode ser traduzida ou adaptada. “A tradução de histórias em quadrinhos traz mais uma dimensão ao trabalho do tradutor: o pensamento da imagem. A operação de tradução, em si, já enfrenta a aporia entre carregar consigo o estrangeiro (abrigoando-se na letra) ou trazer mais seu sentido” (CARNEIRO, 2022, p. 20). Esse pensamento torna-se fundamental para a manutenção da estética, narrativa e conteúdo da obra original.

Entre traduções e edições

Trabalharemos com algumas páginas de ambas as edições nacionais. Traremos as mesmas páginas da versão original japonesa na Figura 16, com o intuito de observar os aspectos visuais dos quadros (o uso de onomatopeias, balões e recordatórios). Em um primeiro momento, analisaremos textos de balões e recordatórios, destacando as mudanças que alteram a narrativa de alguma forma; em seguida, nos deteremos em como as onomatopeias são retratadas nas duas edições; por fim, iremos observar as notas de rodapé.

Figura 7: Página de *Gourmet* edição Conrad



Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 84)

Figura 8: Página de Gourmet edição Conrad



Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 85)

Figura 9: Página de *O gourmet solitário* edição Devir



Fonte Taniguchi e Kusumi (2020, p. 80)

Figura 10: Página de *O gourmet solitário* edição Devir



081

Fonte: Taniguchi e Kusumi (2020, p. 81)

Para enumerar as diferenças nos balões e recordatórios, recorreremos à Tabela 1, na qual sintetizamos o que mais chamou atenção, para que façamos comentários dos achados mais pertinentes (Figuras 7, 8, 9 e 10).

Tabela 1: Expressões nos balões e recordatórios que influenciam na leitura

Conrad (2009)	Devir (2020)
“Mino” (p.84) (figura 7, vinheta 5)	“Mino” (p.80) (figura 9, vinheta 5)
“Kimchi” (p.84) (figura 7, vinheta 8)	“Kimchi” (p. 80) (figura 9, vinheta 8)
“bem curtido” (p. 84) (figura 7, vinheta 9)	“saboroso” (p. 80) (figura 9, vinheta 9)
“hoje percebi que a cidade de Kawasaki tem tudo a ver com churrasco” (p. 85) (figura 8, vinheta 10)	“Entendi hoje que Yakiniku combina com Kawasaki” (p. 81) (figura 10, vinheta 10)

Fonte: os autores

Agora, listaremos as principais onomatopeias encontradas. Vamos indicar sua aparição, a quantidade de vezes e a maneira como cada editora tratou de representá-las.

Tabela 2: Lista de onomatopeias

Conrad (2009)	Devir (2020)
“nhac!” (p. 84) por 3 vezes (figura 7, vinhetas 6 e 7)	“chomp” (p. 80) por 3 vezes (figura 9, vinheta 6 e 7)
“chomp!” (p.84) por 2 vezes (figura 7, vinheta 9)	“shak” (p.80) por 2 vezes (figura 9, vinheta 9)
“nhoc!” (p.85) por 1 vez (figura 8,	“kyut” (p. 81) por 1 vez (figura 10,

vinheta 3)	vinheta 3)
“nhac!” (p. 85) por 3 vezes (figura 8, vinheta 5)	“chomp” (p. 81) por 3 vezes (figura 10 vinheta 5)
“hof!” (p.85) por 3 vezes (figura 8, vinheta 8)	“raff” (p. 81) por 3 vezes (figura 10, vinheta 8)

Fonte: os autores

Por fim, listamos as notas de rodapé de cada edição.

Tabela 3: Lista de notas de rodapé

Conrad (2009)	Devir (2020)
“Mino é como os japoneses chamam o primeiro estômago do boi” (p. 84) (figura 7)	“Mino - bucho (rúmen)” (p.80) (figura 9)
não há nota de rodapé	“Kimchi - conserva coreana picante. Normalmente é de acelga” (p.80) (figura 9)

Fonte: os autores

As primeiras impressões ao analisar os balões de fala e os recordatórios são de que a edição da Conrad apresenta uma linguagem mais séria, não apenas por manter a romanização dos nomes (coisa que a edição da Devir também faz), mas pelas escolhas de palavras para dar voz ao personagem. Por exemplo, as duas edições optaram por manter a palavra “mino” como no japonês, enquanto a edição da Conrad optou por chamar de “churrasco”, enquanto a Devir manteve o nome romanizado

da refeição “Yakiniku” (sua tradução não aparece como nota de rodapé, pois é mencionada nas páginas anteriores às que selecionamos).

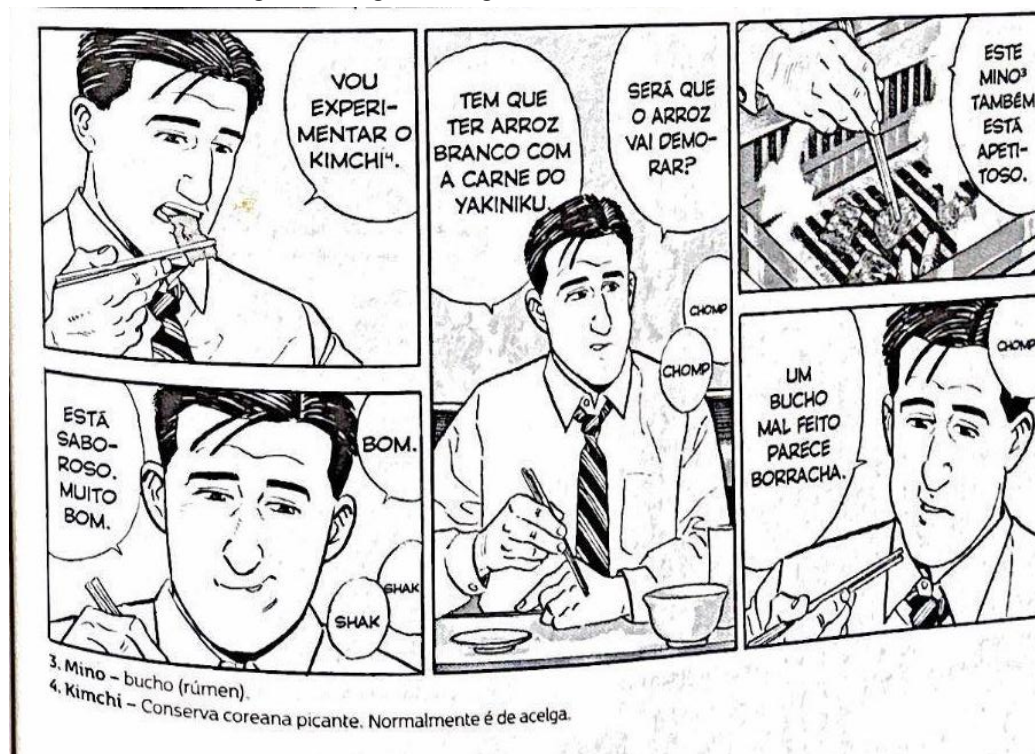
Enquanto isso, a seriedade do personagem é representada pela expressão “bem curtido” na Conrad, enquanto a Devir opta pelo adjetivo “saboroso” nas Figuras 11 e 12.

Figura 11: Página de Gourmet edição Conrad



Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 84)

Figura 12: Página de *O gourmet solitário* edição Devir



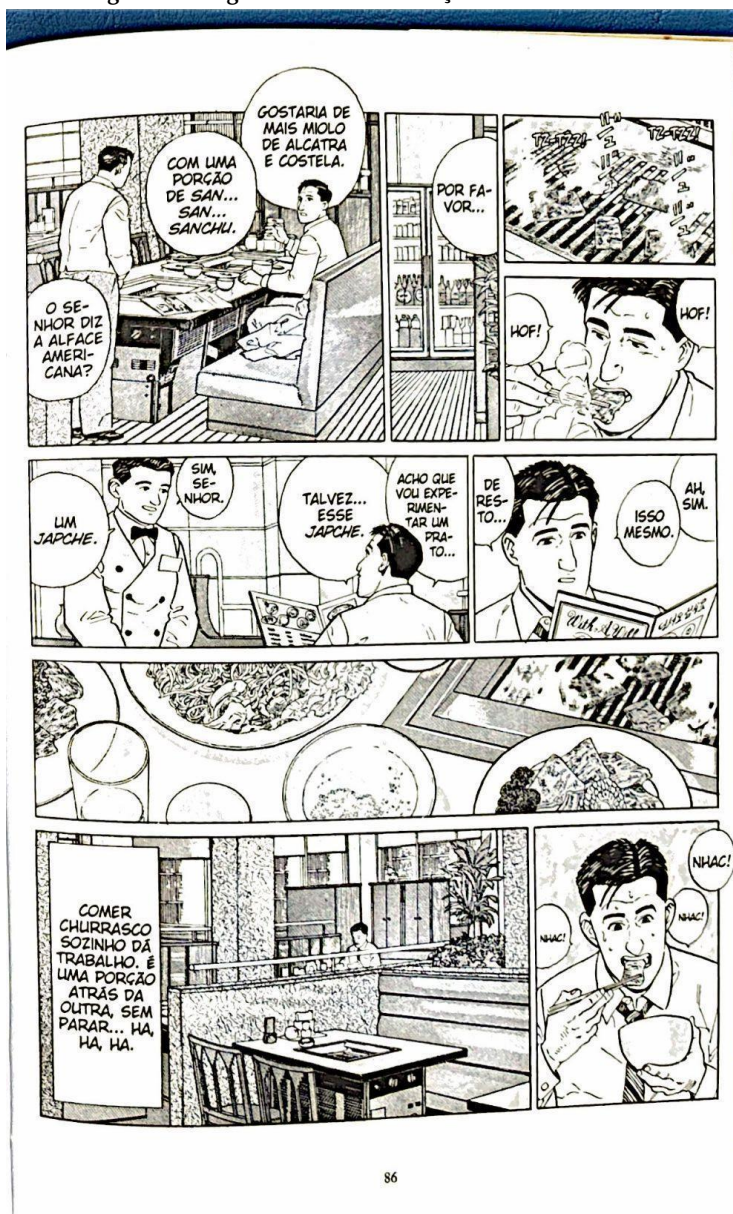
Fonte: Taniguchi e Kusumi (2020, p. 80)

Essas escolhas de palavras e a manutenção delas estão de acordo com o que afirmam Aragão e Zavaglia (2024) e Carneiro (2022) sobre o tradutor e o letrista, pois acabam exigindo tanto da experiência na construção de sentido entre os quadros quanto pregam uma interdependência entre texto e imagem. Isso é tão verdade que, ao analisarmos as onomatopeias, elas aparecem no mesmo lugar, mas com sons diferentes, a exemplo do primeiro “chomp” (Taniguchi e Kusumi, 2009, p. 84) da edição da Conrad, que aparece na vertical, enquanto na Devir aparece na horizontal e com a escolha de “shak” (TANIGUCHI; KUSUMI, 2020, p. 80).

As notas de rodapé, elementos paratextuais dessas duas páginas (Figuras 11 e 12), aparecem de maneira bem tímida. O que chama atenção

a princípio é a maior contextualização cultural das notas da edição da Devir, explicando qual parte do boi (no caso da palavra “mino”) e contextualizando o que seria o Kimchi. Em relação à Conrad, a nota de tradução parece um pouco perdida: nessa edição, não há muito uso de notas de rodapé, pois ela apresenta um glossário como elemento paratextual, e que serve justamente para contextualizar todos os alimentos e ingredientes mencionados ao longo do mangá. Agora partiremos para as Figuras 13, 14, 15 e 16.

Figura 13: Página de Gourmet edição Conrad



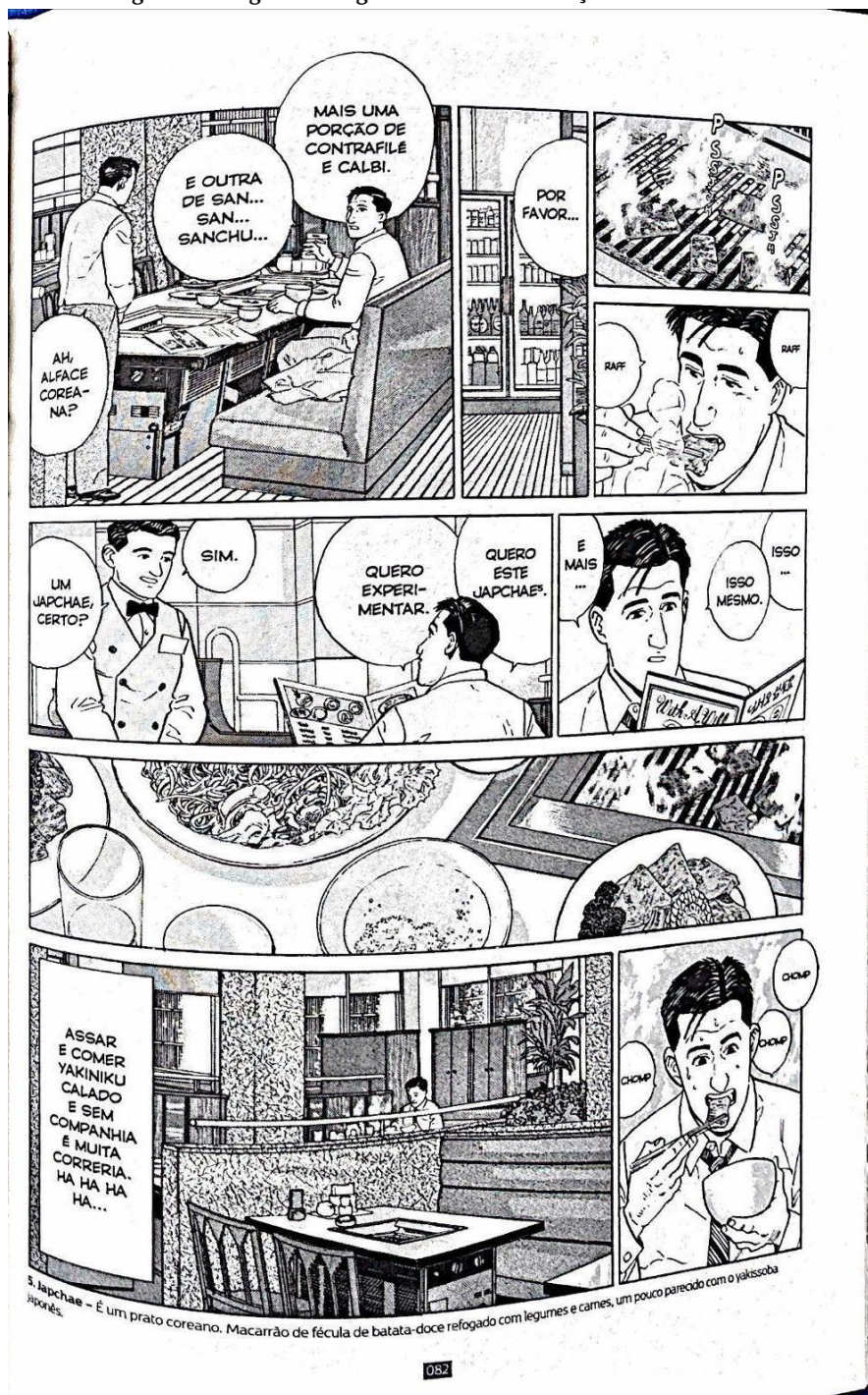
Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 86)

Figura 14: Página de Gourmet edição Conrad



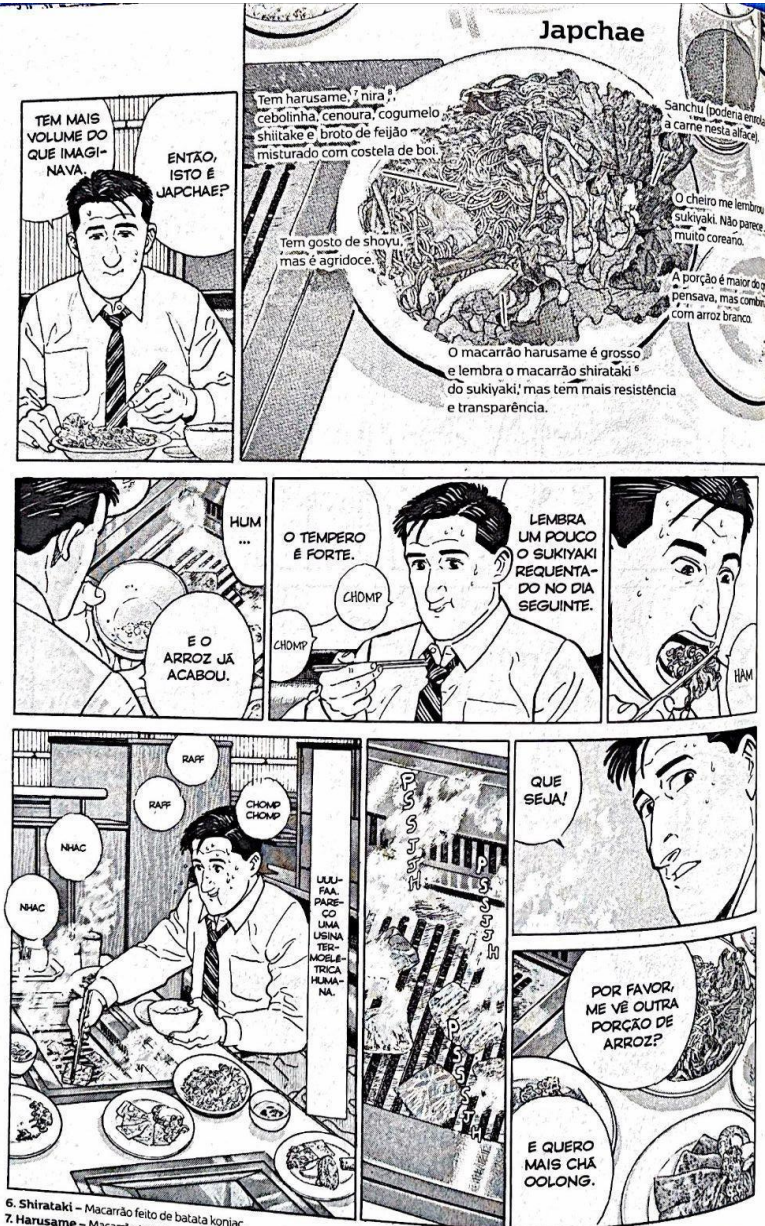
Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 87)

Figura 15: Página de *O gourmet solitário* edição Devir



Fonte: Taniguchi e Kusumi (2020, p. 82)

Figura 16: Página de *O gourmet solitário* edição Devir



6. Shirataki – Macarrão feito de batata konjac.
 7. Harusame – Macarrão transparente e firme, feito principalmente de fécula de batata-doce, no Japão, ou de amido de feijão mungo, na China.
 8. Nira – *Allium tuberosum*, Planta da família da cebola e do alho, suas folhas finas são muito usadas na cozinha japonesa, chinesa e coreana.

Fonte: Taniguchi e Kusumi (2020, p. 83)

Faremos os mesmos levantamentos utilizando os moldes das tabelas anteriores.

Tabela 4: Expressões nos balões e recordatórios que influenciam na leitura

Conrad (2009)	Devir (2020)
“gostaria de mais miolo de alcatra e costela” (p. 86) (figura 13, vinheta 4)	“mais uma porção de contrafilé e calbi” (p. 82) (figura 15, vinheta 4)
“o senhor diz a alface americana?” (p. 86) (figura 13, vinheta 4)	“ah, a alface coreana?” (p. 82) (figura 15, vinheta 4)
“Acho que vou experimentar um prato... talvez.. esse Japche.” (p. 86) (figura 13, vinheta 6)	“Quero este Japchae. Quero experimentar” (p. 82) (figura 15, vinheta 6)
“Comer churrasco sozinho dá trabalho. É uma porção atrás da outra, sem parar... ha, ha, ha.” (p. 86) (figura 13, vinheta 9)	“Assar e comer Yakiniku e sem companhia é muita correria. ha ha ha ha...” (p. 82) (figura 15, vinheta 9)
“Japche” (p. 87) (figura 14, vinheta 1)	“Japchae” (p. 83) (figura 16, vinheta 1)
“Talvez o tempero seja meio forte” (p. 87) (figura 14, vinheta 4)	“O tempero é forte” (p.83) (figura 16, vinheta 4)
“O arroz está acabando... e agora?” (p. 87) (figura 14, vinheta 5)	“E o arroz já acabou” (p. 83) (figura 16, vinheta 5)
“Agora sou uma usina termoeletrica ambulante” (p.87) (figura 14, vinheta 9)	“uuufaa. Pareço uma usina termoeletrica humana” (p.83) (figura 16, vinheta 9)

Fonte: os autores

Tabela 5: Lista de onomatopeias

Conrad (2009)	Devir (2020)
“Tz-Tzz!” (p. 86) por 2 vezes acompanhado do ideograma da onomatopeia original (figura 13, vinheta 1)	“Psssjh” (p. 82) por 2 vezes sem a onomatopeia original (figura 15, vinheta 1)
“hof! hof” (p.86) por 2 vezes (figura 13, vinheta 2)	“raff, raff” (p.82) por 2 vezes (figura 15, vinheta 2)
“nhac! nhac! nhac!” (p.86) por 3 vezes (figura 13, vinheta 8)	“chomp chomp chomp” (p. 82) por 3 vezes (figura 15, vinheta 8)
“Ungh!” (p. 87) por 1 vez (figura 14, vinheta 3)	“Ham” (p. 83) por 1 vez (figura 16, vinheta 3)
“Tzzz! Tz! TzzTzz!” (p.87) por 3 vezes acompanhado do ideograma da onomatopeia original (figura 14, vinheta 8)	“Pssjjh Pssjh Pssjh”(p.83) por 3 vezes sem a onomatopeia original (figura 16, vinheta 8)
“Nhac! Nhach!” (p.87) por 4 vezes (figura 14, vinhetas 4 e 9)	“Chomp! Chomp!” (p.83) por 4 vezes (figura 16, vinhetas 4 e 9)
“Hof! Hof!” (p.87) por 2 vezes (figura 14, vinheta 9)	“raff, raff”(p.83) por 2 vezes (figura 16, vinheta 9)
“Chomp! Chomp!” (p.87) por 2 vezes (figura 14, vinheta 9)	“Nhac! Nhach!” (p.83) por 2 vezes (figura 16, vinheta 9)

Fonte: os autores

Tabela 6: Lista de notas de rodapé

Conrad (2009)	Devir (2020)
Não há nota de rodapé	“Japchae - É um prato coreano. Macarrão de fécula de batata-doce refogado com legumes e carnes, um pouco parecido com yakisoba” (p. 82) (figura 15)
Não há nota de rodapé	“Shirataki - Macarrão feito de batata konjac” (p.83) (figura 16)
Não há nota de rodapé	“Harusame - Macarrão transparente e firme, feito principalmente de fécula de batata-doce, no Japão, ou de amido de feijão mungo, na China” (p. 83) (figura 16)
Não há nota de rodapé	“Nira - <i>Allium tuberosum</i> . Planta da família da cebola e do alho, suas folhas finas são muito usadas na cozinha japonesa, chinesa e coreana.” (p. 83) (figura 16)

Fonte: os autores

Diferentemente da seção anterior, começaremos pela Tabela 6. Há uma óbvia diferença editorial entre as duas obras: enquanto uma opta por trazer informações explicativas em formato de rodapé, a outra utiliza um glossário para essa função. Todas as notas de rodapé presentes na versão da Devir estão no glossário da edição da Conrad. Contudo, há diferenças na forma e na informação do paratexto. A edição da Devir, com notas

explicativas logo após o uso da palavra, oferece uma melhor contextualização. Acreditamos que isso seja uma escolha editorial, mais do que uma questão de tradução, embora os termos traduzidos sejam sinônimos. Verificamos a similaridade dos termos: na edição da Conrad aparece no glossário “Nira - folhas de um tipo de alho japonês” (TANIGUCHI; QUSUMI, 2009, p. 201); já na edição da Devir, os termos são mais detalhados: “Nira - *Allium tuberosum*. Planta da família da cebola e do alho, cujas folhas finas são muito usadas na cozinha japonesa, chinesa e coreana” (TANIGUCHI; KUSUMI, 2020, p. 83). Aqui, além da tradução, temos a informação sobre o gênero da planta e sua descrição, algo ausente na versão da Conrad. Podemos inferir, a partir dessa estratégia, que a Devir considera que seus potenciais leitores teriam interesse em se aprofundar em aspectos da cultura japonesa; consequentemente, podemos também inferir que a Conrad parece considerar que seus potenciais leitores teriam mais interesse na história em si do que em detalhes interculturais.

O glossário é um elemento paratextual presente naquilo que Mussarelli e Miotello (2016) chamam de “terceira onda de mangás no Brasil”, especialmente nas publicações iniciais da Conrad e da JBC. Acreditamos que, devido ao formato menor e mais achatado das páginas (discutiremos isso adiante), o glossário funciona bem como elemento explicativo, embora menos usual. Já as notas explicativas tornam a leitura mais dinâmica, eliminando a necessidade de recorrer ao final da obra para entender o significado de determinado termo. A vantagem do glossário, contudo, é que o leitor sabe exatamente onde encontrar os significados; em notas explicativas, corre-se o risco de o termo ter sido usado no início da história e reaparecer no meio ou no final, tornando exaustiva a busca nas páginas anteriores. Enquanto um formato oferece certeza de localização, o outro possibilita uma leitura mais fluida. Novamente, trata-se de uma escolha editorial.

A Tabela 4 também apresenta diferenças significativas na forma como entendemos a história a partir da tradução. Vamos a dois exemplos: “o senhor diz a alface americana?” (TANIGUCHI; QUSUMI, 2009, p. 86) e “ah, a alface coreana?” (TANIGUCHI; KUSUMI, 2020, p. 82). As duas traduções apontam para caminhos diferentes: a tradução literal do termo “Sanchu”, que aparece nas duas versões (TANIGUCHI; QUSUMI, 2009, p. 86; TANIGUCHI; KUSUMI, 2020, p. 82), refere-se a “alface estilo americana”. Essa informação é reforçada pelo glossário da versão da Conrad: “Sanchu - alface americana” (TANIGUCHI; QUSUMI, 2009, p. 201).

Nesse sentido, retomar o pensamento de Aragão e Zavaglia (2024) e Carneiro (2022) é fundamental, pois é necessário considerar a relação interdependente entre imagem e texto, além de sua contextualização na narrativa. O protagonista está comendo uma refeição coreana, e isso é evidenciado pelas notas de rodapé e pelo glossário. “Sanchu” também é usado para enrolar a comida, como uma espécie de trouxinha. Embora literalmente signifique “alface americana”, contextualmente faz sentido chamá-la de “alface coreana”. A linha mais direta e formal adotada pela Conrad contrasta nas escolhas de vocábulos para tradução, especialmente em expressões subjetivas do personagem, como o uso de “talvez” ou “está acabando” (no gerúndio). Já a versão da Devir, embora mais direta, faz escolhas de tradução que podem parecer inverossímeis em alguns momentos. Em certos casos, essas intervenções editoriais acabam se confundindo com a história, algo para o qual Carneiro (2022) já alertou.

Passemos às onomatopeias. Luyten (2002) afirma que elas não apenas “transmitem” sons: nos mangás, elas fazem parte da narrativa, bem como da experiência visual e estética. Essa definição se torna mais importante quando pensamos na cultura japonesa e nos diversos significados que seus ideogramas possuem. Em termos linguísticos, utilizamos o pensamento de Saussure por meio de um de seus estudiosos,

Carvalho (1976), que relembra: para o linguista suíço, as onomatopeias podem perder seu caráter original quando incorporadas a um sistema linguístico diferente e, assim, se adaptam à nova estrutura linguística - um latido de cachorro pode ter diferentes formas, a depender da língua. Luyten (2002) faz um comparativo preliminar das onomatopeias.

Numa tentativa preliminar de categorização de equivalências das onomatopeias ocidentais e no mangá, estas foram separadas em cinco grandes divisões: sons da natureza, sons de animais, sons humanos, sons mecânicos e emoções. Em cada uma delas, foram escolhidos alguns tipos de situações representativas. (LUYTEN, 2002, p. 182)

Assim, podemos entender que as onomatopeias, especialmente nos quadrinhos japoneses, fazem parte da estética e da arte do autor. As HQs apresentam uma gramática própria e os elementos linguísticos se adequam ao seu visual. Aplicando o que vimos com Luyten (2002), percebemos que as onomatopeias nos quadrinhos (em especial nos mangás) adquirem uma função estética. Luyten afirma ainda que, no Japão, o *katakana* é o sistema silábico mais utilizado para representar as onomatopeias nos mangás, e estas se inserem de maneira tão profunda à estrutura do quadrinho que criam um efeito visual harmônico e estético único.

Isso posto, vamos comparar a imagem da edição original japonesa do mangá publicada pela editora Fusosha em 2020 com as edições da Conrad e da Devir. Vamos observar as Figuras 17, 18 e 19 e suas duas formas de tradução: 1) as onomatopeias dentro dos balões, que não interferem na arte, não havendo deformidades nos balões, nem apagamento ou deslocamento deles (não consideraremos aspectos físicos e tamanho das edições); 2) o segundo caso, que é o foco deste artigo, a tradução das onomatopeias como parte da arte, como as do penúltimo quadro nas três figuras.

Figura 17: Recorte de página de *Kodoku no Gourmet* edição japonesa



Figura 18: Recorte página de *Gourmet* edição Conrad



87

Fonte: Taniguchi e Qusumi (2009, p. 87)

Tabela 7: Comparação entre as onomatopeias nas duas edições brasileiras e na japonesa

Japonesa (2020)	Conrad (2009)	Devir (2020)
ジュ (p.83) onomatopeia original em <i>katakana</i> (figura 17, vinheta 3)	“Tzzz! Tz! TzzTzz!” (p.87) por 3 vezes acompanhado do ideograma da onomatopeia original (ジュ) (figura 19, vinheta 3)	“Pssjhh Pssjh Pssjh”(p.83) por 3 vezes sem a onomatopeia original (figura 18, vinheta 3)
もぐもぐ (p.83) onomatopeia original em <i>hiragana</i> (figura 17, vinheta 4)	“Nhac! Nhach!” (p.87) por 2 vezes (figura 19, vinhetas)	“Chomp! Chomp!” (p.83) por 2 vezes (figura 18, vinhetas 4)
はふはふ onomatopeia original em <i>hiragana</i> (figura 17, vinheta 4)	“Hof! Hof!” (p.87) por 2 vezes (figura 19, vinhetas)	“raff, raff”(p.83) por 2 vezes (figura 18, vinhetas 4)
むしゃむしゃ onomatopeia original em <i>hiragana</i> (figura 17, vinheta 4)	“Chomp! Chomp!” (p.83) por 2 vezes (figura 18, vinhetas 4)	“Nhac! Nhach!” por 2 vezes (figura 18, vinhetas 4)

Fonte: os autores

Na edição japonesa, as onomatopeias aparecem em *katakana* e *hiragana*. Conforme apontado na tabela 7, a edição da Conrad (2009) mantém o *katakana* “ジュ” (2020, p. 83), mas acrescenta ao lado o que seria a tradução desse som, “Tzzz!” (2009, p. 87), interferindo na arte e criando algo que não existe na edição original, ou seja, o som do alimento sendo

assado. A versão da Devir apresenta o caso mais grave, pois simplesmente apaga a escrita em *katakana* e coloca no lugar a onomatopeia “Psssjh” (2020, p. 83). Enquanto o primeiro caso é uma intervenção na arte, mas mantendo a essência, a segunda é uma substituição completa da língua por um som ocidentalizado, ação editorial que podemos questionar, pois afeta a percepção visual e a compreensão do leitor, em relação ao espaço e/ou ao personagem. Já na última vinheta, há tradução dos *hiraganas* para a língua portuguesa, nesse caminho, apesar das distinções nas escolhas das onomatopeias em português, acreditamos que se aproxima do sentido original, uma vez que “もぐもぐ” (2020, p.83) entende-se como mastigar de boca cheia, “はふはふ” (2020, p.83) para algo quente e “むしゃむしゃ” (2020, p.83) para algo apetitoso.

Considerações finais

A partir do debate teórico aqui apresentado, podemos constatar que diferenças entre traduções e paratextos influenciam não apenas na narrativa, mas na maneira como o mangá pode ser percebido a partir das possibilidades de sua leitura. Observamos como as escolhas paratextuais adotadas editorialmente auxiliam na construção da imagem dos sujeitos envolvidos nesses processos, quais sejam: a editora (que pode se mostrar, por exemplo, mais “amigável” ao auxiliar com a adição de recursos extra, para ajudar na melhor compreensão da história lida, ou mais “profissional” por se dirigir a leitores experientes e conhecedores daquele universo cultural) e o leitor (que pode ser um neófito necessitando de um auxílio mais “pedagógico” através de notas de rodapé e de glossários, ou uma pessoa que é dotada de certo conhecimento intercultural e que *pode* fazer sua leitura sem o auxílio de tais recursos). Reiteramos que, quando falamos em “imagem”, não estamos falando dos seres de carne e osso, e,

sim, de “seres imaginados” mas, de algum modo, construídos nos textos e nas estratégias editoriais.

No tocante às escolhas de traduções, percebemos que a escolha editorial pesa muito. Enquanto uma editora opta por uma linguagem mais formal (Devir), a outra busca maior informalidade (Conrad). Além disso, a escolha dos tempos verbais também impacta na forma como o leitor pode receber o texto: enquanto a edição (Devir) apresenta verbos no indicativo (dando uma certeza maior para o leitor), a outra versão apresenta mais elementos subjuntivos (como o uso do talvez para relatar a incerteza da personagem), não deixando o texto objetivo, permitindo a interpretação do leitor mais livre.

A tradução das onomatopeias também é fato importante a ser destacado: a intromissão direta na arte do quadrinho está presente nas duas edições, de maneira mais invasiva na edição da Devir, onde elas foram completamente apagadas e traduzidas. Isso afeta diretamente na narrativa e na história a ser contada, e é uma decisão puramente editorial. Falamos isso, pois a onomatopeia faz parte da arte original e, portanto, é um elemento dentro do espaço da vinheta, seja no sentido de ocupar um “espaço” ou contextualizar o leitor para aspectos da cultura.

Ressaltamos a importância desse debate, principalmente na área de pesquisa em quadrinhos e de tradução. Esperamos que este trabalho ajude não apenas a indicar referências para a pesquisa, mas também a pensar criticamente as escolhas de tradução e dos elementos paratextuais, contribuindo para pesquisadores, editores e tradutores de mangás.

Referências

ARAGÃO, S. M.; ZAVAGLIA, A. Tradução de quadrinhos: repensando o conceito de unidade de tradução. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 18, p. e1814, 2024. DOI: 10.14393/DLv18a2024-14. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/71880>. Acesso em: 17 jan. 2025.

- BARBIERI, Daniele. **Los lenguajes del cómic**. Barcelona: Paidós, 1993.
- BATESON, Gregory. **Vers une écologie de l'esprit 1**. Paris: Seuil, 1977.
- BIBLIOTECA BRASILEIRA DE MANGÁS. **Gourmet / O Gourmet Solitário**. Disponível em: <https://blogbbm.com/manga/gourmet/>. Acesso em: 17 jan. 2025.
- BIBLIOTECA BRASILEIRA DE MANGÁS. **Conheça a editora Devir**. 2017. Disponível em: <https://blogbbm.com/2017/08/16/conheca-a-editora-devir/>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- BOURDIEU, Pierre. Le Champ Littéraire. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, v. 89, 1991. pp. 3-46.
- CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. Quadrinhos em tradução: pensando a escrita como imagem. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 42, n. 1, p. 1-24, 2022. DOI: 10.5007/2175-7968.2022.e87450. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/87450>. Acesso em: 17 jan. 2025.
- CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.
- GRAY, Jonathan. **Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts**. New York/London: New York University Press, 2010.
- LANE, Phillipe. **La périphérie du texte**. Paris: Nathan, 1992.
- LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. As contribuições e os legados de Umberto Eco ao campo dos quadrinhos. In: SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica; IUAMA, Tadeu Rodrigues; SANTOS, Tarcyanie Cajueiro (ed.). **Umberto Eco em Narrativas**. Votorantim (SP): Provocare, 2017. 492 p. Disponível em http://comunicacaoecultura.uniso.br/publicacoes/ebook_umbertoeco-em-narrativas.pdf. Acesso em 17 jan. 2025.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. Onomatopeia e mimesis no mangá: a estética do som. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 52, p. 176-189, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i52p176-189. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33176..> Acesso em: 19 jan. 2025.

MAINGUENEAU, Dominique. **Enunciados aderentes**. São Paulo: Parábola, 2022.

MICHION, Jacques. La collection littéraire et son lecteur. In: CALLE-GRUBER, Mireille e ZAWISZA, Elisabeth. **Paratextes**. Études aux bordes du texte. Paris/Montréal/Torino: L'Harmattan, 2000.

MUSSARELLI, Felipe; MIOTELLO, Valdemir. O contexto brasileiro da chegada do mangá e as particularidades de sua publicação no Brasil. **9ª Arte (São Paulo)**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 45–57, 2016. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/137055..> Acesso em: 17 jan. 2025.

NYSEN, Nathan. **Du texte au livre, les avatars du sens**. Paris: Nathan, 1993.

SOUCHIER, Emmanuel. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. **Communication & Langages**, 154, p. 23-38, 2007. Disponível em https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4688. Acesso em: 17. jan. 2025.

TANIGUCHI, Jiro; FURUYAMA, Kan. **O livro do vento: os manuscritos secretos da família yagyu**. Barueri: Panini, 2006. Traduzido por Drik Sada.

TANIGUCHI, Jiro; QUSUMI, Masayuki. **Gourmet**. Traduzido por Drik Sada. São Paulo: Conrad, 2009. 201 p.

TANIGUCHI, Jiro; KUSUMI, Masayuki. **O gourmet solitário**. Traduzido por Arnaldo Oka. São Paulo: Devir, 2020. 199 p.

TANIGUCHI, Jiro; KUSUMI, Masayuki. **Kodoku no Gourmet: volume 1**. Tóquio: Fusosha, 2020. 206 p.

Resumo

O artigo investiga o uso de paratextos editoriais e aspectos tradutórios nas edições brasileiras do mangá japonês *Kodoku no Gourmet*, comparando as edições de 2009 (Conrad) e 2020 (Devir). Para isso, discute aspectos dos paratextos e derivados, como os enunciados aderentes (a partir de Genette, 1987, e de Maingueneau, 2022, respectivamente) e utiliza metodologias de análise de tradução (a partir, por exemplo, de Luyten, 2002). A investigação aborda as diferenças e aspectos particulares nas capas, contracapas, notas de rodapé, glossários e onomatopeias, analisando seu impacto na estética e na narrativa. A

pesquisa identifica diferenças editoriais e tradutórias, destacando a influência das escolhas paratextuais e gráficas na experiência de leitura e no significado da obra.

Palavras-chave

tradução em quadrinhos; paratextos; adaptação editorial; mangá; *Kodoku no Gourmet*

Abstract: This paper investigates the use of editorial paratexts and translational aspects in the Brazilian editions of the Japanese manga *Kodoku no Gourmet*, comparing the 2009 (Conrad) and 2020 (Devir) editions. To this, it discusses aspects of paratexts and related elements, such as adherent statements (based on Genette, 1987, and Maingueneau, 2022, respectively), and employs translation analysis methodologies (drawing, for example, from Luyten, 2002). The investigation addresses the differences and particularities in covers, back covers, footnotes, glossaries, and onomatopoeias, analyzing their impact on aesthetics and narrative. The research identifies editorial and translational differences, highlighting the influence of paratextual and graphic choices on the reading experience and the meaning of the work.

Keywords

comic translation; paratexts; editorial adaptation; manga; *Kodoku no Gourmet*