



Otavio Cordeiro Pinto

**A tradução de quadrinhos brasileiros em países de língua
alemã: história, agentes e produção**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da
Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em
Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientadora: Teresa Dias Carneiro

Coorientadora: Anelise Freitas Pereira Gondar

Rio de Janeiro
Abril 2025



Otavio Cordeiro Pinto

**A tradução de quadrinhos brasileiros em países de
língua alemã: história, agentes e produção**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Teresa Dias Carneiro

Orientadora

Departamento de Letras e Artes da Cena – PUC-Rio

Anelise Freitas Pereira Gondar

Coorientadora

UFF

Ebal Sant'Anna Bolacio Filho

UFF

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Departamento de Letras e Artes da Cena – PUC-Rio

Dennys Silva-Reis

UFAC

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Otávio Cordeiro Pinto

Licenciado em Letras Português/Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui experiência profissional com tradução e interpretação no par Inglês-Português. Pesquisa sobre tradução e histórias em quadrinhos brasileiras no contexto de língua alemã.

Ficha Catalográfica

Pinto, Otávio Cordeiro

A tradução de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã : história, agentes e produção / Otávio Cordeiro Pinto ; orientadora: Teresa Dias Carneiro ; coorientadora: Anelise Freitas Pereira Gondar. – 2025.

162 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras e Artes da Cena, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Tradução. 4. Tradução para língua alemã. 5. Multimodalidade. 6. Sociologia da tradução. I. Carneiro, Teresa Dias. II. Gondar, Anelise Freitas Pereira. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras e Artes da Cena. IV. Título.

CDD: 400

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora Teresa Dias Carneiro pela participação na escrita desta dissertação. Obrigado pelas aulas, conversas, correções, por ser sempre tão solícita e compreensiva.

Obrigado à professora Anelise Gondar pela coorientação, e aos professores Leonardo Carneiro, Dennys Silva-Reis, Ebal Bolacio Filho e Maria Clara Carneiro por aceitarem compor a banca. Assim como a todos os professores que passaram pela minha vida, desde o colégio, graduação e agora durante o mestrado.

Agradeço ao CNPq, à PUC-Rio e ao PPGEI pelo apoio institucional — obrigado Cilene e Wellington por estarem sempre prontos a resolverem problemas. A CCCI, por tornar meu intercâmbio em Bielefeld possível, para que eu pudesse viver experiências inesquecíveis. A todos na Alemanha com quem pude trocar, crescer e expandir minha visão de mundo, fazendo crescer o carinho que tenho pelo meu país e minha cultura.

A todos com quem me corresponди para discutir sobre quadrinhos e tradução, autores, editores, letrados e tradutores, obrigado pela ajuda e informações: Rafael Coutinho, Gustavo Duarte, Inga Härig, Walimir Orlandeli, Augusto Paim, Monja Reichert e Susanna Rieder.

Um agradecimento especial a Lea Hübner, que desde o primeiro contato demonstrou sua paixão por quadrinhos brasileiros e se dispôs a me ajudar. Agradeço pelas mensagens no Instagram, os e-mails e por ter me convidado a sua casa em Berlim, onde consegui não só uma importante entrevista para meu trabalho, mas uma excelente conversa. Você não sabe, mas conseguiu, no último dia, salvar a minha viagem a Berlim e a minha virada de ano. Obrigado por se engajar tanto com os quadrinhos de meu país e cumprir um papel tão importante.

E obrigado a todos os quadrinistas brasileiros pelo trabalho duro.

Aos meus amigos, especialmente a Gabriel, José Matheus, Yago e Lucas — ao último, por ter reservado valioso espaço na sua mala para me trazer os quadrinhos que viraram objeto de estudo desta dissertação. A Alda, a melhor companhia que podia ter tido nos 6 meses em que estive na Alemanha.

A toda minha família, tias, tio, primos, cunhada, à sobrinha que nasceu junto com meu mestrado, e aos que já não estão mais comigo. A meu irmão, meu primeiro e maior amigo. Crescer com você foi um dos maiores prazeres que vou ter na vida.

E obrigado, do fundo do meu coração, a meus pais, por tudo que fizeram por mim. Obrigado por nunca duvidarem de mim, nunca deixarem de me apoiar, e sempre fazerem o máximo que podiam para me ver feliz. O que sou hoje, direta ou indiretamente, é graças a vocês.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Pinto, Otavio Cordeiro; Carneiro, Teresa Dias; Gondar, Anelise Freitas Pereira. **A tradução de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã: História, agentes e produção.** Rio de Janeiro, 2025, 162p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação investiga a tradução de histórias em quadrinhos brasileiras em países de língua alemã. O estudo se servirá de desenvolvimentos da teoria dos campos na sociologia da tradução. Sob essa ótica, pretende-se analisar a história da tradução de quadrinhos brasileiros para o alemão, reunindo a bibliografia completa de HQs nacionais publicadas em língua alemã. As circunstâncias de cada publicação serão analisadas caso a caso, considerando os aspectos sociológicos e sobretudo os agentes envolvidos no processo, com destaque para a recente atuação de Lea Hübner, tradutora de cinco quadrinhos brasileiros traduzidos para o alemão. Além disso, busco explorar considerações teóricas sobre a tradução de histórias em quadrinhos, principalmente pela ótica da multimodalidade, levando em conta os aspectos visuais que influenciam a tradução linguística, assim como a dimensão visual que o texto escrito assume nos quadrinhos na forma de balões de fala, recordatórios, inscrições na imagem e onomatopeias. A elaboração teórica servirá à análise das cinco traduções de Hübner. O foco da análise será a dimensão visual da tradução de quadrinhos, como a tradução (ou não) de onomatopeias e inscrições, fontes escolhidas para o texto escrito e casos nos quais a imagem tem influência direta nas escolhas tradutórias.

Palavras-chave

Histórias em quadrinhos; Tradução; Tradução para língua alemã; Multimodalidade; Sociologia da Tradução; Historiografia da tradução

Abstract

Pinto, Otavio Cordeiro; Carneiro, Teresa Dias; Gondar, Anelise Freitas Pereira. **The translation of Brazilian comic books in German-speaking countries: History, agents and production.** Rio de Janeiro, 2025, 162p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work investigates the translation of Brazilian comics in German-speaking countries. The study will draw on developments from the field theory in the sociology of translation. From this perspective, the purpose is to analyze the history of the translation of Brazilian comics into German, gathering the complete bibliography of Brazilian comics published in German. The circumstances of each publication will be analyzed on a case-by-case basis, considering the sociological aspects and, above all, the agents involved in the process, with emphasis on the recent work of Lea Hübner, translator of five Brazilian comics translated into German. In addition, I seek to explore theoretical considerations on the translation of comics, mainly from the perspective of multimodality, taking into account the visual aspects that influence linguistic translation, as well as the visual dimension that the written text has in comics in the form of speech balloons, captions, inscriptions on the image and onomatopoeia. The theoretical elaboration will be used to analyze the five translations from Hübner. The focus of the analysis will be the visual dimension of comics translation, such as the translation (or not) of onomatopoeia and inscriptions, the fonts chosen for the written text and cases in which the image has a direct influence on the translation choices.

Keywords

Comic books; Translation; Translation to German; Multimodality; Sociology of translation; Historiography of translation

Sumário

1. Introdução	15
2. Olhar teórico sobre as histórias em quadrinhos	16
2.1. Prestígio e legitimação das histórias em quadrinhos	16
2.2. Teoria das histórias em quadrinhos	22
3. Tradução de histórias em quadrinhos	40
3.1. As histórias em quadrinhos nos Estudos da Tradução	40
3.2. Teorias da tradução das histórias em quadrinhos	44
3.2.1. Tradução de quadrinhos para além do aspecto linguístico	44
3.2.2. A influência do letreiramento na tradução de quadrinhos	58
3.3. Metodologia de análise	67
4. Aspectos sociológicos da tradução	70
4.1. Campo, <i>habitus</i> , patronagem e o fluxo assimétrico de traduções	70
4.2. A produção de uma historiografia da tradução	77
5. História da publicação de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã	79
5.1. <i>Fratz & Freunde</i> : Turma da Mônica em publicações de 1975 a 1980	84
5.2. Mauricio de Sousa, Feira de Frankfurt e publicações de 2013	90
5.3. Breve história dos quadrinhos nacionais no Brasil na década de 2010	94
5.4. Publicações a partir de 2017 e o papel de Lea Hübner como agente	96
5.5. Os quadrinhos brasileiros e o mercado de língua alemã	106
6. Análise de traduções de Lea Hübner	108
6.1. <i>Cumbe</i> , de Marcelo D'Saete	110
6.2. <i>Angola Janga: Eine Geschichte von Freiheit</i> , de Marcelo D'Saete	114
6.3. <i>Tungstênio</i> , de Marcello Quintanilha	119
6.4. <i>Hör nur, schöne Márcia</i> , de Marcello Quintanilha	126
6.5. <i>Guadalupe und Minerva: Der Trip nach Oaxaca</i> , de Angélica Freitas e Odyr	130
6.6. Comentários gerais sobre as traduções	133

7. Considerações finais	133
Referências	137
Anexo A – Entrevista com Lea Hübner realizada em 03 de janeiro de 2025	144
Anexo B – Tradução da entrevista com Lea Hübner realizada em 03 de janeiro de 2025	154

Lista de figuras

Figura 1 – Excerto de página de <i>Silvestre</i> , de Wagner William (2019, n.p.). Letras por Arion Wu	25
Figura 2 – Tira <i>Tom Gauld on a graphical downturn</i> , de Tom Gauld, para o <i>New Scientist</i> (2024)	27
Figura 3 – Página de <i>Mensur</i> (2017), de Rafael Coutinho	28
Figura 4 – Página de <i>Building Stories</i> (2012), de Chris Ware	29
Figura 5 – Página de <i>Le Sursis</i> , Tome 1 (1998), de Jean-Pierre Gibrat	30
Figura 6 – Páginas de <i>Journal de Kafka</i> (1989), de Edmond Baudoin	31
Figura 7 – Página de <i>Três Buracos</i> (2019), de Shiko	33
Figura 8 – Quatro páginas de <i>Cidade de Vidro</i> , de Paul Karasik e David Mazzucchelli (2022, p. 23, 24, 25 e 28)	34
Figura 9 – Página de <i>Der Boxer</i> , de Reinhard Kleist (2012, p. 10)	38
Figura 10 – Título, diálogo em balões de fala e narração em recordatórios em <i>One Row</i> (1983), de Art Spiegelman	45
Figura 11 – Inscrição na imagem e onomatopeia em excerto de <i>Irmã</i> , de Barbara Yelin (2014, p. 206)	45
Figura 12 – Tradução de inscrição em <i>Um pedaço de madeira e aço</i> (2018), de Christophe Chabouté. Letras por Arion Wu	46
Figura 13 – Tradução de inscrição em nota de rodapé em <i>Meu amigo Kim Jong-un</i> (2024), de Keum Suk Gendry-Kim	47
Figura 14 – Excerto de página da publicação alemã <i>Monster! Und andere Geschichten</i> , de Gustavo Duarte (2017, n.p.)	48
Figura 15 – Tradução de onomatopeia em <i>Dan Brand</i> (2021), de Frank Frazetta. Letras por Arion Wu	48
Figura 16 – Tradução de onomatopeia junto ao ideograma japonês original em <i>KareKano</i> (2006), de Masami Tsuda	49
Figura 17 – Quadro original e tradução alemã da história de Asterix, <i>Le Bouclier d'Arvergne</i> (1968), de Goscinny e Uderzo	50
Figura 18 – Quadros de <i>Thorgal</i> comparados entre original (a), edição polonesa de 2008 (b) e edição polonesa de 1989 (c)	53
Figura 19 – Edições de <i>Mickey Mouse</i> alemã (esq.) e holandesa (dir.), na qual há a troca de um personagem menos popular por Pato Donald, mais popular	55
Figura 20 – Excerto de página de <i>Das Kabinett der Wunder</i> , de Gustavo Duarte (2020, n.p.)	56

Figura 21 – Excerto de página de <i>Das Kabinett der Wunder</i> , de Gustavo Duarte (2020, n.p.)	57
Figura 22 – Comparação de quadros entre original (esq.) e tradução (dir.) de <i>Born Again</i> (1986), de Frank Miller e David Mazzucchelli	59
Figura 23 – Comparação de mancha gráfica de original (2009, n.p.) e tradução (2011, n.p.) de <i>Asterios Polyp</i> , de Mazzucchelli. Letras da tradução por Lilian Matsunaga	60
Figura 24 – Comparação entre prévia de página de <i>Infinity</i> n. 4 (2013) e versão final com balões aplicados por letreirista	62
Figura 25 – Comparação entre letreiramento de original (2009) e tradução (2011) de <i>Jimmy Corrigan</i> , de Chris Ware. Letras da tradução por Lilian Matsunaga	64
Figura 26 – Esquema de parâmetros básicos da tradução	67
Figura 27 – Linha do tempo e número de publicações por ano	82
Figura 28 – Capa e detalhe de preços de <i>Fratz & Freunde</i> n.12	85
Figura 29 – Quarta capa de <i>Fratz & Freunde</i> n.15	86
Figura 30 – Contracapa e detalhe de rodapé de <i>Fratz & Freunde</i> n. 15	87
Figura 31 - Quadro de <i>Monster! Und andere Geschichten</i> , de Gustavo Duarte (2020, n.p.)	96
Figura 32 – Excerto de página de <i>Kabinett der Wunder</i> , de Gustavo Duarte (2020, n.p.)	101
Figura 33 – Página de <i>Kabinett der Wunder</i> (2020, n.p.) contextualizando <i>Bauruzilla</i>	102
Figura 34 – “Zagaia” em <i>Cumbe</i> (pt: 2018, p. 94) (al: 2017, p. 96)	110
Figura 35 – Dubiedade em página de <i>Cumbe</i> (pt: 2018, p. 110) (al: 2017, p. 112)	111
Figura 36 – Mancha gráfica em quadro de <i>Cumbe</i> (pt: 2018, p. 134) (al: 2017, p. 136)	113
Figura 37 – Montagem de quebras verbais em recordatórios de página de <i>Cumbe</i> (pt: 2018, p. 22) (al: 2017, p. 24)	113
Figura 38 – Onomatopeias em <i>Cumbe</i> (pt: 2018, p. 28, 142 e 38) (al: 2017, p. 30, 144 e 40)	114
Figura 39 – “Zagaia” em <i>Angola Janga</i> (pt: 2017, p. 30) (al: 2019, p. 28)	115
Figura 40 – Negrito inconstante em <i>Angola Janga</i> (pt: 2017, p. 36) (al: 2019, p. 34)	116
Figura 41 – Negrito apagado em <i>Angola Janga</i> (pt: 2017, p. 86) (al: 2019, p. 84)	116

Figura 42 – Variação de tamanho de palavras em <i>Angola Janga</i> (pt: 2017, p. 317) (al: 2019, p. 315)	117
Figura 43 – Caligrafia apagada e mantida em <i>Angola Janga</i> (pt: 2017, p. 166, 356 e 382) (al: 2019, p. 164, 254 e 380)	118
Figura 44 – Onomatopeia de choro mantida no T2 de <i>Angola Janga</i> (al: 2019, p. 71 e 74)	119
Figura 45 – Fontes diversas em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 39) (al: 2017, p. 37)	120
Figura 46 – Letreiramento de risadas em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 8) (al: 2017, p. 6)	121
Figura 47 – Variação de tamanho de letra em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 79) (al: 2017, p. 77)	122
Figura 48 – Onomatopeia complexa em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 106)	123
Figura 49 – Montagem de quadros. Onomatopeia traduzida em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 129 e 143) (al: 2017, p. 127 e 141)	123
Figura 50 – Inscrição parcialmente traduzida em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 117) (al: 2017, p. 115)	125
Figura 51 – Inscrição traduzida em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 86) (al: 2017, p. 84)	125
Figura 52 – Palavra não traduzida em <i>Tungstênio</i> (pt: 2014, p. 14) (al: 2017, p. 12)	126
Figura 53 – Fontes usual e de intensidade em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (pt: 2021, p. 76) (al: 2023, p. 76)	127
Figura 54 – Onomatopeias em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (pt: 2021, p. 8) (al: 2023, p. 8)	127
Figura 55 – Inscrição em encarte traduzida em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (pt: 2021, p. 24) (al: 2023, p. 24)	127
Figura 56 – Inscrição em faixa traduzida em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (pt: 2021, p. 46) (al: 2023, p. 46)	128
Figura 57 – Inscrição em cartaz não traduzida em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (al: 2023, p. 53)	128
Figura 58 – Inscrição em placa não traduzida em <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (al: 2023, p. 85)	129
Figura 59 – Balões trocados em quadro de <i>Hör nur, schöne Márcia</i> (pt: 2021, p. 95) (al: 2023, p. 95)	129
Figura 60 – Fonte e manutenção de caligrafia em <i>Guadalupe und Minerva</i> (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)	130

Figura 61 – Montagem de falas estilizadas em <i>Guadalupe und Minerva</i> (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)	131
Figura 62 – Caligrafia diferente em <i>Guadalupe und Minerva</i> (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)	132
Figura 63 – Apagamento de estilo em <i>Guadalupe und Minerva</i> (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)	132
Figura 64 – Inscrição traduzida em <i>Guadalupe und Minerva</i> (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)	132



Angola Janga, Marcelo D'Saete

1. Introdução

Balões de fala ou de pensamento, onomatopeias como “POW” e “BAM”, a divisão da página em quadros sequenciais e justapostos, todos esses elementos são imediatamente reconhecidos por qualquer um como característicos de uma história em quadrinhos. Da mesma forma, seria uma tarefa muito difícil encontrar alguém que não conhecesse personagens como Superman, Batman, Homem-Aranha, Mônica ou Cebolinha. Entretanto, as histórias em quadrinhos, apesar de serem um produto cultural tão influente e tão presente no imaginário popular, ainda enfrentam uma série de desafios para serem valorizadas como expressão artística. Se os heróis de roupa apertada e a Turma da Mônica são tão reconhecíveis, as outras inúmeras possibilidades das HQs ainda são geralmente pouco conhecidas, principalmente se falamos especificamente de quadrinhos nacionais.

No meio acadêmico, o cenário muitas vezes se repete ao que vemos no dia a dia. Embora a situação tenha melhorado nas últimas décadas, os estudos sobre histórias em quadrinhos ainda são marginais e as HQs enfrentam desconfiança como objetos de análise válidos. O estudo da tradução de quadrinhos é igualmente deslegitimado. Com algumas exceções, como o prestigioso meio franco-belga e o imenso mercado japonês, as HQs são vistas de modo semelhante na maioria dos outros países. O contexto em países de língua alemã, a língua-alvo das traduções a serem estudadas neste trabalho, não é muito distinto do Brasil. Os dois mercados são principalmente importadores de quadrinhos americanos, franco-belgas, japoneses, além de italianos, espanhóis etc. A troca entre esses mercados é incipiente e a presença de obras brasileiras em países de língua alemã não é de destaque. Entretanto, há uma história a ser contada, embora curta e espaçada. O estudo dos quadrinhos brasileiros traduzidos para o alemão pode demonstrar aspectos sociológicos importantes do fluxo de traduções no mundo.

Esta dissertação tem como seus objetivos básicos: 1) expor teorias sobre histórias em quadrinhos e suas características e 2) refletir sobre o estado da arte do estudo acadêmico de tradução de HQs, explorando as especificidades que os quadrinhos impõem sobre suas traduções. Não é pretensão deste trabalho conceituar o que são histórias em quadrinhos e fornecer uma definição fechada do que é uma HQ, mas sim apresentar um panorama de teorias de quadrinhos e discutir suas características. O estudo teórico das histórias em quadrinhos será embasado nas elaborações de autores como Thierry Groensteen e Hannah Miodrag; enquanto a exposição teórica da tradução de quadrinhos seguirá nomes como Érico Assis, Klaus Kaindl, Michał Borodo, entre outros.

O trabalho será complementado por alguns objetivos específicos: 1) será feito um levantamento histórico de quadrinhos brasileiros traduzidos e publicados em países de língua alemã, listando todas as obras dentro desse escopo e analisando o contexto de cada publicação, considerando os aspectos econômicos, históricos e culturais; 2) no âmbito da sociologia da tradução, será analisado o trabalho de agentes envolvidos no processo de tradução de HQs nacionais para o alemão, com destaque para a recente atuação da tradutora Lea Hübner. Para isso, serão utilizadas formulações provenientes da teoria dos campos de Pierre Bourdieu, ideias de autores como Gisèle Sapiro, Pascale Casanova, Klaus Kaindl, entre outros. A análise historiográfica seguirá as advertências de Anthony Pym. Além de teorias acadêmicas, a investigação se apoiará em entrevistas e conversas pessoais com alguns agentes envolvidos na produção desses quadrinhos, como editores, tradutores e os próprios autores — uma entrevista com Lea Hübner está presente como anexo a esta dissertação.

Por fim — objetivo específico 3) —, serão analisadas as cinco traduções de quadrinhos brasileiros por Lea Hübner: *Cumbe*; *Tungstênio*; *Angola Janga*; *Hörnur*, *schöne Márcia*; e *Guadalupe und Minerva*. Com apoio da metodologia de análise de tradução proposta por José Lambert e Hendrik Van Gorp e das teorias de tradução de quadrinhos mencionadas, serão estudados momentos nos quais a imagem possui relação mais estreita com o texto escrito. Assim, o foco será em aspectos do letramento dos quadrinhos e instâncias nas quais a imagem interfere nas escolhas de tradução, trazendo tanto problemas como soluções.

2. Olhar teórico sobre as histórias em quadrinhos

2.1. Prestígio e legitimação das histórias em quadrinhos

É difícil apontar com precisão o exato início das histórias em quadrinhos. Autores que definem os quadrinhos de modo talvez demasiadamente amplo acabam por considerar diversos itens milenares que possuem imagens sequenciais como exemplos de HQs. Érico Assis, em sua tese *Aproximações entre letramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos* (2018a), cita algumas dessas obras consideradas precursoras das HQs por teóricos como Scott McCloud¹: a Coluna de Trajano, do ano 113, conta a história de uma campanha

¹ Autor de *Understanding Comics* (1993), provavelmente o livro teórico sobre HQs mais popular no Brasil. Em publicação nacional: *Desvendando os quadrinhos*. Tradução: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2005.

militar do imperador romano em sequência de imagens; a Tapeçaria de Bayeux, de 1070, retrata diversas cenas em sequência da conquista normanda da Inglaterra; além de vitrais, xilogravuras, pinturas medievais, entre outras produções que apresentam a relativamente vaga noção de imagens em sequência (Assis, 2018a, p. 41).

A forma moderna dos quadrinhos impressos, entretanto, surgiu há pelo menos 150 anos, segundo Thierry Groensteen em “Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”, capítulo que abre o livro *A Comics Studies Reader* (2009, p. 3). Sua “invenção” pode ser atribuída ao suíço Rodolphe Töpffer na década de 1830; assim, os quadrinhos são contemporâneos à invenção da fotografia. Ainda assim, afirma Groensteen, sua nomenclatura na língua francesa, uma das culturas mais associadas aos quadrinhos, ainda seria incerta por mais de um século. Ao termo usado por Töpffer, *histoires en estampes* (histórias em gravuras), sucederam-se *histoires en images* (histórias em imagens), *récits illustrés* (relatos ilustrados), *films dessinés* (filmes desenhados), até que nos anos 1960 o termo *bandes dessinées* (tiras desenhadas) se solidificou e tornou-se o nome definitivo no contexto francófono (Groensteen, 2009, p. 3).

Sendo ou não a questão um sinal de sua falta de legitimidade, a nomenclatura dos quadrinhos é de fato variável no mundo todo — comparando à fotografia, por exemplo, de idade semelhante e de nomenclatura muito menos dispersa. Em Portugal, seguindo o exemplo francês, o nome de preferência é “banda desenhada”, que se refere às tiras. Em países de língua inglesa, a convenção é o termo *comic* ou *comic book*, em alusão às suas raízes no humor; *comic* também é utilizado em países não-anglófonos, como Alemanha, Espanha e Indonésia. Na Itália, os quadrinhos chamam-se *fumetti* (“fumacinhas”), em referência aos balões de fala que se assemelham a fumaça. Os falantes de espanhol da América do Sul usam *historieta* (“historinhas”). A Holanda usa *stripverhaal* (narrativa em tira); a Finlândia, *sarjakuva* (imagens em série); o Japão, *mangá*, que pode ser traduzido como “imagens extravagantes” ou “rascunhos excêntricos”. “Histórias em quadrinhos”, a forma curta “quadrinhos” e a sigla “HQ” são particulares ao português brasileiro; além da denominação “gibi”, que se tornou metonímia devido à popular revista de quadrinhos *Gibi* (1939-1977). A revista tinha como personagem um menino negro, que se relaciona ao nome “gibi” — termo de origem racista, embora hoje dissociado desse aspecto —, sinônimo de “moleque negro”, “negrinho”² (Assis, 2018a, p. 58).

² Para mais informações sobre o termo “gibi”, ver: Freitas; Paula, 2023.

Apesar de sua história não ser breve, as HQs ainda sofrem de considerável falta de legitimação; instituições como a mídia, universidades e museus frequentemente tratam as histórias em quadrinhos como uma forma de arte infantil, vulgar ou insignificante (Groensteen, 2009, p. 3). No início do século XX, revistas de quadrinhos já alcançavam popularidade em todo mundo, inclusive no Brasil, com a publicação de *O Tico-Tico*, iniciada em 1905. As décadas seguintes viram o nascimento de personagens como Tintim (1929), do belga Hergé, e de Superman (1938), dos estadunidenses Jerry Siegel e Joe Shuster (Assis, 2018a, p. 43). A popularidade das HQs, no entanto, não afastou visões negativas.

A percepção pública quanto aos quadrinhos na primeira metade do século 20 associava-os à “baixa cultura”. Por apoiarem-se nas imagens, por reproduzirem nos balões as formas linguísticas típicas da fala, por privilegiar conteúdo de caráter que muitos consideravam moralmente reprovável (histórias de crimes e terror, insinuações sexuais, pornografia ocasional, fantasias como as dos super-heróis e da ficção científica) e principalmente pela enorme difusão entre leitores crianças e jovens, os quadrinhos eram considerados leitura para iletrados, deturpadores da juventude e instigadores de atos criminosos a partir da imitação. (Assis, 2018a, p. 44)

A má reputação das histórias em quadrinhos resultou em diversos casos de repressão nas décadas de 1950 e 1960. França, Estados Unidos e Inglaterra, por exemplo, restringiram, através de leis e órgãos autorreguladores, a publicação de quadrinhos com conteúdo tido como imoral. No Brasil, um código de ética criado pelas próprias editoras a partir de 1961 e a Lei das Publicações Perniciosas aos Jovens, promulgada pelo governo militar em 1965, serviram à mesma função repressora (Assis, 2018a, p. 44). Semelhantemente, na Alemanha Ocidental, agências governamentais e sistemas autorreguladores criados pelas editoras censuraram e baniram HQs. As revistas de quadrinhos eram classificadas como instrumentos de manipulação ideológica e promotoras da violência, que levavam ao empobrecimento da língua (Kaindl, 1999, p. 272).

Thierry Groensteen propõe quatro motivos principais pelos quais os quadrinhos são vistos com desprestígio.

1) [Histórias em quadrinhos] são híbridas, o resultado do cruzamento entre texto e imagem; 2) suas ambições narrativas parecem permanecer no nível de uma subliteratura; 3) têm conexões com um ramo comum e inferior da arte visual, o da caricatura; 4) mesmo que hoje sejam frequentemente direcionadas a adultos, as histórias em quadrinhos não propõem nada além de um retorno à infância. (Groensteen, 2009, p. 7)³

³ “1) It is a hybrid, the result of crossbreeding between text and image; 2) Its storytelling ambitions seem to remain on the level of a sub-literature; 3) It has connections to a common and inferior branch of visual art, that of caricature; 4) Even though they are now frequently intended for adults, comics propose nothing other than a return to childhood”. [Salvo se indicado o nome do(a) tradutor(a) nas referências bibliográficas finais, a tradução das citações é de minha autoria].

Para o autor, entretanto, as quatro afirmações são baseadas apenas em preconceitos acadêmicos. O primeiro ponto deriva da discussão dos aspectos logocêntricos fundamentalmente estabelecidos na cultura ocidental, que subordina formas visuais de expressão à língua escrita. Repetidamente se afirma que a imagem nos engana e inquieta, agindo sobre nosso lado emocional, enquanto a razão está do lado da palavra (Groensteen, 2009, p. 8). Para além da hierarquia do texto sobre a imagem, críticos frequentemente defendem que os quadrinhos são pobres tanto como literatura quanto como arte visual.

A questão é: por que duas das mais respeitadas formas de expressão humana, literatura (o modelo para todas as artes narrativas) e desenho (a fundação de todas as belas artes), são destronadas e rebaixadas assim que são postas lado a lado em uma mídia mista...? Alguns irão responder que os quadrinhos tiraram da literatura e do desenho suas partes menos nobres; da primeira, enredos estereotipados e gêneros já muito referenciados, e do segundo, a caricatura e a esquematização. (Groensteen, 2009, p. 9)⁴

Haveria uma “ideologia da pureza” predominante no Ocidente, a qual prega que cada disciplina deve voltar-se para dentro, buscando sua própria especificidade, rebaixando assim formas mistas. Esse movimento ainda age aumentando o vão entre a cultura erudita e a cultura popular. Os quadrinhos, entretanto, não são apenas derivação de outras artes, mas também produtores de estética, e características das HQs muitas vezes transpõem esse vão entre o erudito e o popular. Um movimento artístico e literário consagrado como o concretismo pode ser relacionado a experimentações tipográficas presentes nos quadrinhos; assim como um artista visual influente como Andy Warhol faz referência direta aos quadrinhos em sua obra.

O segundo “pecado” atribuído aos quadrinhos por Groensteen é sua suposta falta de ambição narrativa (Groensteen, 2009, p. 8). As HQs seriam uma forma de literatura mais fácil. Groensteen (2009, p. 10) propõe que a resposta a essa crítica é reconhecer que quadrinhos não podem ser julgados pelos mesmos critérios que são aplicados à literatura. Para o autor, o leitor de histórias em quadrinhos experimenta não apenas um “prazer” relacionado à história, mas também prazer relacionado à arte e ao meio, através da expressividade de uma composição ou da organização rítmica de múltiplas imagens no espaço e no tempo. O terceiro

⁴ “The question is: why should two of the most respected forms of human expression, literature (the model for all narrative arts) and drawing (the foundation of all fine arts), be dethroned and debased as soon as they are side by side in a mixed media...? Some will answer that comics have taken from literature and drawing their least noble parts: from the former stereotyped plots and over-referenced genres, and from the latter caricature and schematization.”

ponto discutido por Thierry Groensteen (2009, p. 10), a relação dos quadrinhos com o humor e a caricatura, novamente envolveria um preconceito acadêmico e cultural. Como no caso do logocentrismo e da imagem, a crítica ao humor está enraizada na cultura ocidental. O humor é negativo, depreciativo, uma forma inferior, pouco digna de maiores estudos.

Por último, a dimensão infantil das histórias em quadrinhos é discutida pelo autor. Groensteen (2009) não pretende combater a relação das HQs com a infância, mas assumi-la. É na infância que comumente se tem contato com o mundo dos quadrinhos, e a suposta seriedade da vida adulta não proporcionaria tempo para formas de arte pouco sofisticadas. Groensteen aborda a questão simplesmente “admitindo” que, sim, ele e seus pares “provavelmente não estão fazendo nada mais do que estendendo as mãos às crianças que costumavam ser” (Groensteen, 2009, p. 11).

Alexandre Linck, em sua tese *A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta*, discute a longa “batalha” dos quadrinhos para serem vistos como uma expressão cultural que não é voltada apenas para crianças. No entanto, esse aspecto se faz presente mesmo em diversas denominações do meio:

É desta carga, do discurso voltado à infância, que em grande parte surgem os diminutivos presentes no espanhol *historieta* e no português brasileiro *gibi*, revistinha ou mesmo história em quadrinhos, que o gracejo ao **pequeno** recai como um rótulo constrangedor. Não por acaso, no Brasil, há a simpatia por termos como *graphic novel* ou *sequencial art* [sic] em eventos acadêmicos, assim como em exposições em galerias de arte ou na promoção de quadrinhos para livrarias por parte das editoras. [grifo do autor] (Linck, 2015, p. 36)

A tentativa de alguns quadrinistas de fugir de rótulos infantis é justamente o que fez o termo *graphic novel* surgir. A denominação de HQs mais comum nos Estados Unidos, *comics*, não é uma palavra no diminutivo como no português brasileiro ou no espanhol, entretanto ainda está na dimensão do humor, visto como infantil. Assim, o nome *graphic novel* surge como alternativa, popularizada principalmente após a publicação de *Um contrato com Deus*, de Will Eisner, em 1978⁵. Eisner⁶ busca aproximar os quadrinhos da literatura e conferir-lhes “ares de nobreza literária”, tirando-os das bancas de rua e conduzindo-os às livrarias (Linck, 2015, p. 33), onde são vendidos como livros mais “convencionais”, em volumes

⁵ Para mais informações, ver: Figueira; Ramos, 2011.

⁶ Além de renomado quadrinista, Will Eisner é, junto de Scott McCloud, um dos teóricos de quadrinhos mais populares nos EUA e no Brasil. Em *Comics and Sequential Art* (1985) propôs o termo “arte sequencial”, que continua a ser a “definição” mais conhecida para as HQs. Em publicação nacional: *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

fechados, com acabamento gráfico superior e, naturalmente, por preços mais elevados. Embora a denominação *graphic novel* possa comunicar algumas características mais “objetivas”, como a publicação em um volume único fechado, em comparação a histórias seriadas e publicadas edição por edição, esta dissertação irá tratar o termo simplesmente como uma variante mercadológica para histórias em quadrinhos, sem distingui-las de quadrinhos mais “convencionais”.

Assim como a elaboração do termo *graphic novel* tem como um de seus objetivos a aproximação entre histórias em quadrinhos e literatura, em outras instâncias ocorre o mesmo movimento. Diversos teóricos argumentam que os quadrinhos possuem uma *linguagem* própria, que poderia ser plena e autônoma. Érico Assis destaca, entretanto, a posição de Hannah Miodrag em *Comics and Language* (2013), que defende que não há uma linguagem dos quadrinhos e que essa conceituação busca sua valorização e individuação (Assis, 2018a, p. 65).

Não há como afirmar que há uma linguagem própria dos quadrinhos sem expandir o conceito de linguagem para todas as inúmeras outras formas de expressão, como cinema, teatro ou ópera. Os quadrinhos possuem sua “linguagem” assim como o cinema ou o teatro possuem uma “linguagem” cinematográfica ou teatral. Dessa forma, a palavra “linguagem” tem seu sentido enfraquecido; o que está sendo chamado de linguagem são as características, técnicas e práticas dos quadrinhos.

A discussão de Assis (2018a), apoiado por Miodrag e outros, acerca da busca por uma linguagem dos quadrinhos como forma de valorizá-los, assemelha-se a tentativas de aproximação entre HQs e literatura. O movimento mais uma vez tem como origem a busca por legitimidade. Para Érico Assis, quadrinhos são uma expressão distinta; não são literatura, tampouco gênero literário ou subcategoria literária (Assis, 2018a, p. 67). A distinção, entretanto, não deve ser vista como valorativa. Em minha visão, a legitimidade das histórias em quadrinhos como objeto de estudo não é dependente de sua relação ou não com a literatura; afirmar que quadrinhos são literatura apenas para legitimá-los é tão equivocado quanto defender que quadrinhos são autônomos com o único fim de estabelecê-los como objetos de valor único. A busca pelo prestígio dos quadrinhos no alinhamento à literatura ou em uma essência única é comentada de forma semelhante por Lielson Zeni em sua tese *Crises no quadrinho brasileiro do século 21* (2024). O autor relaciona essas duas posições aos escritos dos autores Will Eisner e Scott McCloud, os dois teóricos dos quadrinhos mais difundidos no Brasil.

Ambos buscam, ainda que de maneira não declarada, a essência dos quadrinhos. Eisner acredita tê-la encontrado na literatura; McCloud na sarjeta – o espaço que divide um quadrinho de outro. A partir desses pressupostos, o primeiro vai lutar pela inserção dos quadrinhos como literatura, enquanto o segundo vai defender que a “essência” dos quadrinhos estaria no movimento imaginado que o leitor cria em sua mente ao passar de um quadro a outro. Enquanto Eisner tenta enobrecer a linhagem do objeto cultural ao filiá-lo a uma arte de prestígio milenar e amplamente reconhecida, McCloud mira no específico (delimitar o que seriam os quadrinhos) e acerta no generalizante... (Zeni, 2024, p. 37)

Eisner e McCloud possuem grandes contribuições para o estudo teórico das histórias em quadrinhos; entretanto, frequentemente a análise teórica dos quadrinhos limita-se muito aos dois autores estadunidenses, negligenciando as elaborações de outros especialistas. Ademais, se à época de Eisner e McCloud já havia muitas críticas às suas ideias, atualmente, após contínua produção teórica na área, é imprescindível olhar para além das contribuições dos dois autores.

2.2. Teoria das histórias em quadrinhos

Embora trate de teoria, não é do escopo desta dissertação apresentar as diversas definições, classificar casos limítrofes ou discutir “o que é história em quadrinhos”. Outras formas de arte que integram texto e imagens em sequência, como fotonovelas e livros ilustrados, por exemplo, dificultam uma definição única do que é uma história em quadrinhos. A questão suscita uma pluralidade de respostas, abordagens e questionamentos, do âmbito mais amplo ao mais específico. Entretanto, por mais que não seja a intenção criar uma definição, é produtivo para as elaborações sobre tradução de quadrinhos expor algumas das características mais proeminentes que estão em discussão quando falamos de HQs, sem a pretensão de estabelecer unidades básicas ou aspectos fundamentais definidores.

Em “An Art of Tensions”, capítulo de *A Comics Studies Reader* (2009), Charles Hatfield busca alguns desses elementos “fundamentais” dos quadrinhos. Embora passível de crítica em alguns aspectos, o autor apresenta características úteis para se pensar as histórias em quadrinhos. Seu texto aborda o que denomina de quatro tensões fundamentais dos quadrinhos: código vs. código; imagem única vs. imagem-em-série; sequência vs. superfície; texto como experiência vs. texto como objeto (Hatfield, 2009, p. 132). A primeira tensão, entre código verbal e visual — que será a mais enfatizada aqui —, pode servir para questionar alguns pontos problemáticos das ideias de Hatfield. Primeiro de tudo, tomar como uma tensão fundamental dos quadrinhos a relação entre texto e imagem não parece

ser a melhor abordagem quando há inúmeros quadrinhos “mudos”, ou seja, sem texto escrito. Assim, um dos aspectos tidos como fundamentais das HQs não se aplicaria facilmente a uma parte significativa de seus objetos. Já para os casos nos quais a tensão se aplica, surgem outros problemas. Em artigo meu sobre a adaptação em quadrinhos de *Cidade de Vidro*, de Paul Auster (Pinto, 2025, no prelo), destaco que a maneira como o autor apresenta a questão, utilizando termos como “tensão” e “vs.”, é questionável. A escolha de palavras reforça o que seria uma relação de antagonismo entre dois lados que disputam espaço. Essa noção não parece verdadeira para qualquer um que já leu um gibi e foi capaz de absorver o texto e a imagem sem qualquer dificuldade — o que não quer dizer que não se trate de duas categorias notadamente distintas.

Apesar das críticas, Hatfield possui considerações relevantes quanto à natureza dos “códigos” comumente envolvidos em um quadrinho. O autor opõe-se à posição de Scott McCloud, que insiste na oposição entre “imagens como informação recebida, em contraste às palavras, cujos significados precisam ser percebidos” (Hatfield, 2009, p. 133).

Tal distinção estabelece um conflito entre experiência passiva e ativa, isto é, entre observação inerte e leitura engajada. Por esse argumento, as histórias em quadrinhos dependem de uma dialética entre o que é facilmente compreendido e o que é menos facilmente compreendido; imagens são abertas, fáceis e solícitas, enquanto palavras são codificadas, abstratas e remotas. (Hatfield, 2009, p. 133)⁷

Após negar esse antagonismo — posição que contradiz a escolha de “vs.” como vocabulário —, entretanto, Hatfield vai além, afirmando que, nas HQs, “textos escritos podem ser lidos como imagem e imagens podem se tornar tão abstratas e simbólicas quanto palavras” (2009, p. 133). A afirmação propõe uma visão que é longamente questionada por Hannah Miodrag em seu livro *Comics and Language* (2013). Segundo a autora — que menciona Hatfield —, por mais que haja interação entre palavra e imagem nos quadrinhos, é equivocado extrapolar essa noção para propor que o que ocorre é uma fusão total de palavra e imagem, sintetizados em uma forma única que transcende ou colapsa a distinção entre as partes (Miodrag, 2013, p. 83). Hannah Miodrag afirma que Hatfield dá um “salto lógico” quando argumenta que a tensão entre códigos resulta na dissolução de sua própria distinção (2013, p. 96).

⁷ “Such a distinction posits a struggle between passive and active experience, that is, between inert spectatorship and committed reading. By this argument, comics depend on a dialectic between what is easily understood and what is less easily understood; pictures are open, easy, and solicitous, while words are coded, abstract, and remote.”

Para Miodrag, a fim de neutralizar a hierarquia arbitrária que existe entre palavra e imagem, muitos autores incorrem no erro de propor a existência de uma “linguagem” única, que negaria fronteiras e diferenças; segundo a teórica, a existência de dois componentes distintos é, na verdade, incontestável (2013, p. 83). De maneira semelhante aos argumentos de Érico Assis e Lielson Zeni, e de uma perspectiva pela qual esta dissertação irá se guiar, Hannah Miodrag sustenta que a busca por legitimar as histórias em quadrinhos e fugir de hierarquias estabelecidas não deve negar, por exemplo, aspectos e práticas literárias que existem nas HQs — o que não significa dizer que quadrinhos são literatura. Miodrag resume:

Os quadrinhos comprovadamente utilizam essas práticas [literárias] (e, como argumento aqui, podem e devem ser analisados nesses termos), mas certamente fazem *mais* do que replicá-las... [...] a presente preocupação não é com a reutilização das tradições da arte e da literatura pelos quadrinhos, mas sim com o modo como eles usam signos visuais e verbais em conjunto, e a dubiedade da ideia de que a natureza mista da forma na verdade colapsa a distinção entre os sistemas de signos visuais e verbais dos quais se utiliza. [grifo da autora] (Miodrag, 2013, p. 88)⁸

Dessa forma, com Hannah Miodrag (2013, p. 98), podemos questionar uma suposta linguagem singular dos quadrinhos, que poderia colapsar seus diversos recursos em uma unidade indissolúvel, como é proposto por Scott McCloud. Chamar a forma dos quadrinhos de linguagem teria como fim promover e defender a forma de arte de críticos que a definem apenas como obras que replicam arte gráfica e recursos literários, sem um valor próprio (Miodrag, 2013, p. 98).

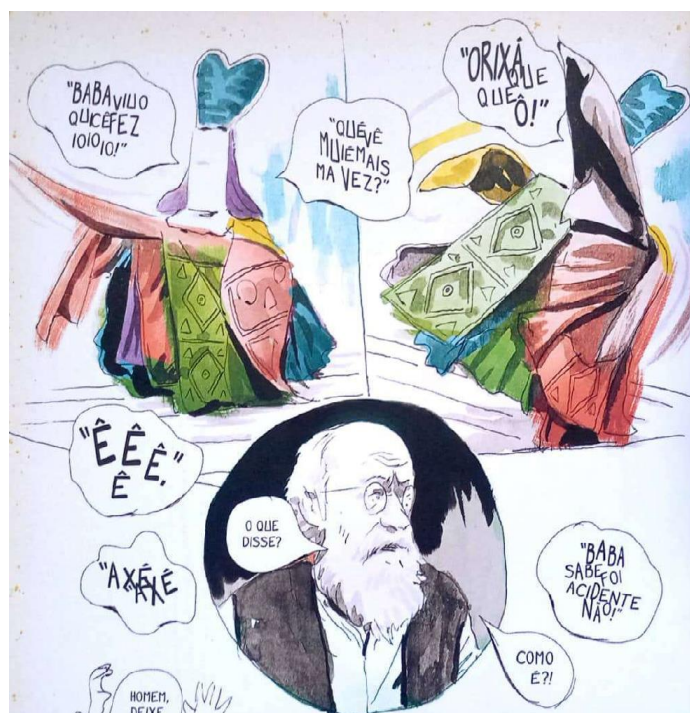
Em meio aos argumentos de teóricos que buscam estabelecer uma linguagem única das histórias em quadrinhos, o balão de fala é um dos elementos mais importantes. O balão de fala seria o ponto no qual a distinção entre palavra e imagem se dissolve (Miodrag, 2013, p. 100), a instância na qual “texto lê-se como imagem”, como afirma Will Eisner (Miodrag, 2013, p.102). Entretanto, para Miodrag, tomar a dimensão gráfica que as palavras possuem em um quadrinho como prova de que texto e imagem se fundem é equivocado; essa característica é observada em diversos outros campos, como na tipografia, publicidade e *design* gráfico (2013, p. 102). Novamente, como afirma Thierry Groensteen, a problemática surge do medo de que palavra e imagem sejam “destronadas e rebaixadas quando postas lado a lado” (Groensteen, 2009, p. 9 *apud* Miodrag, 2013, p. 102).

⁸ “Comics demonstrably do utilize these practices (and, as I argue here, can and should be analyzed in those terms), but they certainly do *more* than replicate them... [...] the present concern is not with comics’ redeployment of the traditions of art and literature, but rather the ways they utilize visual and verbal signs in conjunction, and the dubiousness of the idea that the form’s mixed nature actually collapses the distinction between the visual and verbal sign systems it draws on.”

O objetivo de Hannah Miodrag, assim como o deste capítulo, não é negar a interação entre palavra e imagem nos quadrinhos, mas problematizar afirmações que defendem essa interação como algo que torna as partes uma só linguagem, que seria única e essencial aos quadrinhos. A autora também afirma a importância dessa característica e diz ser inegável que o aspecto gráfico das palavras estabelece uma continuidade entre imagem e palavra, além de sobrepor os efeitos de uma sobre a outra; “assim como tipógrafos, quadrinistas visualizam signos verbais, criando formas gráficas que têm implicações em como percebemos o próprio texto” (Miodrag, 2013, p. 102).

No exemplo da Figura 1, os balões de fala ondulados, a variação de tamanho das letras, suas distorções e desalinho sugerem um cântico que soa estranho e confuso ao homem que o ouve, que, por sua vez, fala por meio de balões mais regulares, com letras alinhadas e uniformes, criando uma impressão sônica distinta no leitor. Jan Baetens, em seu capítulo “Words and Images”, em *Comics Studies: A Guidebook* (2020), discute como a forma do balão pode ser utilizada de diversas maneiras, e como cada um dos seus parâmetros, como linha de contorno, cor ou posição, pode ser alterado para causar novos efeitos. Do mesmo modo, a forma física das letras pode variar e sugerir significados distintos.

Figura 1 – Excerto de página de *Silvestre*, de Wagner William (2019, n.p.). Letras por Arion Wu⁹



⁹ Salvo quando sinalizada a fonte em nota de rodapé, as imagens na dissertação foram capturadas por mim.

Segundo Baetens, há nos quadrinhos uma “visualização sistemática da fala”. As palavras escritas em uma HQ possuem uma forte dimensão visual, aspecto que pode ter grande relevância para a interpretação de uma obra. (2020, p. 200). Experimentações tipográficas, presentes por exemplo na poesia concreta, são cruciais para muitas HQs, seja com o uso de negrito para destacar uma palavra, uso de escrita manual, fontes digitais de diversos tipos, entre outros artifícios. Assim, o letreiramento de um quadrinho — a aplicação do texto escrito na imagem, o qual vamos abordar em capítulos seguintes — é um elemento importante de sua construção de significado. Por exemplo, a escrita manual pode ser associada a um toque mais pessoal, enquanto a tipografia mais tradicional da palavra impressa pode ser percebida como neutra e transparente — convenções que, naturalmente, podem ser subvertidas (Baetens, 2020, p. 205).

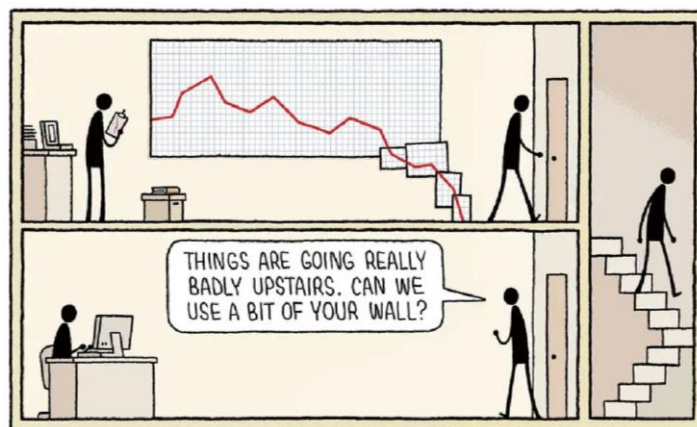
Além da interação entre palavra e imagem — que, lembremos, não está presente em todas as HQs —, o chamado *layout* da página é outro aspecto central na análise de um quadrinho, como já mencionado por Thierry Groensteen. Martha Kuhlman, no capítulo “Design in Comics”, em *Comics Studies: A Guidebook* (2020), afirma que ler um quadrinho focando apenas no conteúdo da história como história e negligenciar a forma visual é perder de vista que padrões visuais e estratégias de *design* — “o texto gráfico” — são parte fundamental da composição da narrativa (2020, p. 172). Kuhlman critica a abordagem de Scott McCloud em *Desvendando os quadrinhos*, argumentando que o autor dá muita ênfase a transições de quadros individuais sequenciais e ainda propõe uma tipologia — momento-a-momento, ação-a-ação, aspecto-a-aspecto etc. —, porém sem levar em consideração o *layout* geral da página, que pode ser significativo para as correspondências entre quadros (2020, p. 177). Diferentemente das transições existentes no cinema, ou seja, dos cortes entre tomadas e cenas na edição de um filme, que formam um fluxo contínuo de imagens, os elementos que formam a página de um quadrinho são vistos simultaneamente, mesmo que pela visão periférica do leitor (Kuhlman, 2020, p. 177).

A crítica de Kuhlman a McCloud é semelhante à que Charles Hatfield faz a Will Eisner. Hatfield questiona o termo “arte sequencial” de Eisner, que provavelmente ainda é a definição mais popular de histórias em quadrinhos. O termo dá ênfase à sequência temporal dos quadrinhos; entretanto, as características das HQs vão além da noção de quadros em sequência. Há outra dimensão fundamental para o meio, a relação entre sequência e “superfície”. Hatfield sintetiza:

Na maioria dos casos, as imagens sucessivas de um quadrinho são arranjadas contiguamente em uma superfície ou superfícies maiores (isto é, uma página ou páginas). Cada superfície organiza as imagens em uma constelação de unidades discretas ou “quadros”. Uma imagem singular dentro de tal aglomerado funciona tipicamente de duas maneiras simultâneas: como um “momento” em uma sequência imaginada de eventos e como um elemento gráfico em um *design* atemporal. Alguns quadrinistas conscientemente brincam com esse aspecto do *design*, comumente chamado de *layout* da página, enquanto outros mantêm-se mais conscientes da individualidade da imagem-como-momento. (Hatfield, 2009, p. 139)¹⁰

Assim, um quadro pode servir como momento singular de uma sequência e como elemento de um *design* maior; e a superfície ou página — entendida aqui não como a folha impressa, mas abstratamente — opera como uma sequência e como um objeto, a ser apreendida tanto de maneira linear quanto não-linear (Hatfield, 2009, p. 140). Na Figura 2, por exemplo, o humor da tira é construído não apenas pela sequência de quadros individuais, mas pela superfície como um todo. Os quadros simulam os andares de um prédio, e suas posições relativas simultâneas no *design* geral são tão importantes quanto sua sequência. No caso, a superfície dita até mesmo a ordem de leitura dos quadros, que comumente seria primeiro os dois quadros da esquerda e por último o da direita; mas, na tira, pela relação global entre as unidades do *layout*, lemos o quadro da direita como o segundo, ordem indicada pelo personagem que está à porta no primeiro quadro.

Figura 2 – Tira *Tom Gauld on a graphical downturn*, de Tom Gauld, para o *New Scientist* (2024)



¹⁰ “In most cases, the successive images in a comic are laid out contiguously on a larger surface or surfaces (that is, a page or pages). Each surface organizes the images into a constellation of discrete units, or “panels.” A single image within such a cluster typically functions in two ways at once: as a “moment” in an imagined sequence of events, and as a graphic element in an atemporal design. Some comics creators consciously play with this design aspect, commonly called page layout, while others remain more conscious of the individual image-as-moment.”

É necessário pontuar que embora se fale reiteradamente de quadros, há histórias que não delimitam quadros com bordas definidas. Esses casos, aliás, podem tornar mais evidente a natureza simultânea das HQs. Na Figura 3, vemos um exemplo de uma página que não divide de maneira tão definida seus “quadros”. Ademais, no contexto da história — uma narrativa sobre um personagem que leva sua vida sem uma direção definida —, a confusão das diferentes localidades representadas ao mesmo tempo na superfície contribui para a construção de significado. A simultaneidade torna-se mais proeminente do que a sequencialidade dos quadros.

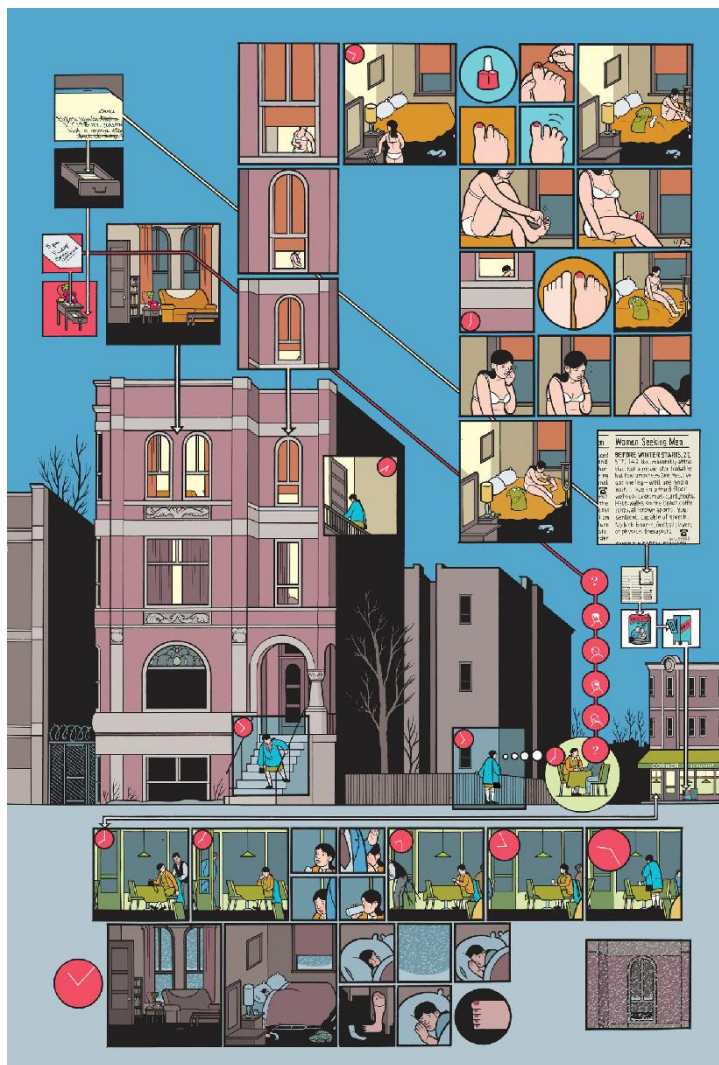
Figura 3 – Página de *Mensur* (2017), de Rafael Coutinho¹¹



¹¹ Imagem retirada de: <<https://facadax.com/2021/02/26/as-mulheres-em-mensur/>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

A Figura 4 é outro exemplo de uma página que evidencia a dimensão da superfície e da simultaneidade para além da sequencialidade. O *design* geral é enfatizado, e os quadros sequer possuem ordem de leitura bem definida.

Figura 4 – Página de *Building Stories* (2012), de Chris Ware¹²



As características dos quadros inseridos em uma superfície também são variáveis importantes para a narrativa e para a construção de espaço dentro de um quadrinho, como aponta Pascal Lefèvre no capítulo “The Construction of Space in Comics”, em *A Comics Studies Reader*. Os tamanhos, dimensões e posições possíveis de quadros em uma página podem proporcionar diferentes possibilidades. Por exemplo, um quadro alto e vertical é adequado para representar um prédio alto, enquanto um quadro longo e horizontal pode ser ideal para uma paisagem

¹² Imagem retirada de: <<https://www.nytimes.com/2012/10/21/books/review/building-stories-by-chris-ware.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

(Lefèvre, 2009, p. 159). A página de uma história em quadrinhos — vista aqui como unidade de *design*, não como folha de papel material — pode assim ser arranjada das mais diversas formas. Na Figura 5, um quadro horizontal estabelece a paisagem da cena, enquanto os quadros verticais enfatizam a altura da janela e da casa escalada pelo personagem.

Figura 5 – Página de *Le Sursis*, Tome 1 (1998), de Jean-Pierre Gibrat¹³



O já citado Thierry Groensteen, um dos teóricos das histórias em quadrinhos mais relevantes na atualidade, que tem como principal obra *O sistema dos quadrinhos* (2015 [1999]), analisa em profundidade os elementos e recursos desse “sistema”, apresentando diversos conceitos e categorias de análise. Entre suas formulações centrais, Groensteen disserta sobre como um quadrinho é “regido” pelo *layout*. O autor comenta a tipologia desenhada por Benoît Peeters acerca do tema, propondo uma mudança na abordagem. Para Groensteen, considerações

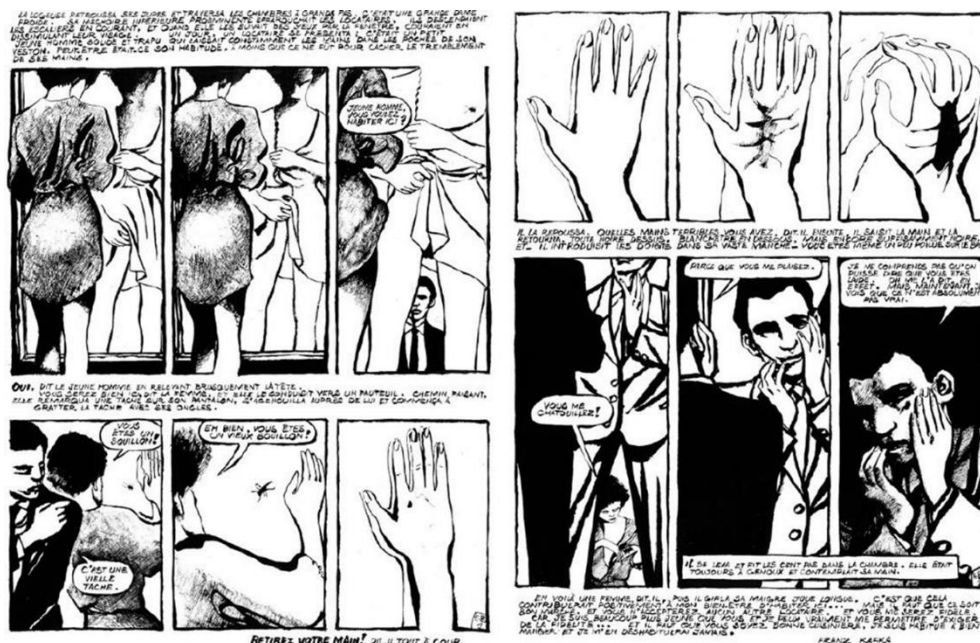
¹³ Imagem retirada de: <<https://www.amazon.de/Sursis-Integrale-Jean-Pierre-Gibrat/dp/2800148152>>. Acesso em: 20 set. 2024.

sobre *layouts* devem ser feitas levando em conta seus conteúdos; o *layout* não opera sobre formas vazias (2015, p. 98). Em resumo, as quatro concepções de página de Peeters são designadas como:

[...] convencional (quando os quadros são "de formato rigorosamente constante"), ornamental (quando "a organização estética tem primazia sobre qualquer outra consideração"), retórica (quando "as dimensões do quadro submetem-se à ação descrita") e, por fim, produtiva (quando "parece ser a organização da página que dita a história"). (Groensteen, 2015, p. 100)

Embora seja elogioso ao trabalho de Peeters, Groensteen questiona suas ideias. Há casos frequentes nos quais podem se aplicar diversas categorias da tipologia ao mesmo *layout*, resultando em contradições e limitações. Entre vários exemplos, Groensteen cita como o *layout* de uma página isolada pode ser analisado de outra forma se levada em consideração a página seguinte. No exemplo (Figura 6), a primeira página parece ser apenas retórica, uma vez que os quadros se redimensionam para se adequarem a um *close-up* ou a personagens cortadas na altura do joelho; entretanto, quando posta lado a lado à página seguinte, nota-se que há um efeito de espelho, os quadros das páginas se invertem. Assim, não seria apenas um *layout* retórico, mas também ornamental (Groensteen, 2015, p. 100).

Figura 6 – Páginas de *Journal de Kafka* (1989), de Edmond Baudoin¹⁴



¹⁴ Imagem retirada de Groensteen (2007, p. 36-37).

Thierry Groensteen destaca que o tipo de *layout* mais comum dos quadrinhos é o chamado retórico, no qual, de forma quase “automática”, é permitido redefinir o formato dos quadros a todo instante; é o mais cômodo e flexível, estando totalmente a serviço da narrativa (Groensteen, 2015, p. 101). A já comentada página de Gibrat (Figura 5) seria um exemplo de *layout* retórico. Além disso, a concepção retórica “é também a que menos se nota, a que a leitura aceita já de saída como se fosse natural” (Groensteen, 2015, p. 102). É importante notar que o *layout* chamado por Peeters de convencional não é muito compatível com essas características de “naturalidade”. Páginas com quadros de formato rigorosamente constante — que será chamado pelo autor de *layout* regular — podem mostrar-se ao leitor como obras que fazem uma renúncia voluntária da “elasticidade potencial” do quadro (Groensteen, 2015, p. 102). A forma convencional é percebida muitas vezes como uma variação em relação à norma, que é o *layout* retórico — naturalmente, há também muitas exceções.

Dessa forma, a nova proposição de Thierry Groensteen (2015, p. 105-106) para análise do *layout* de uma história em quadrinhos começa por duas distinções: regular ou irregular; discreta ou ostentatória. Por combinação dessas duas distinções fundamentais, o autor define quatro categorias de *layout*: 1) regular e discreto; 2) regular e ostentatório; 3) irregular e discreto (correspondente ao *layout* retórico clássico); 4) irregular e ostentatório. A forma regular diz respeito aos casos nos quais os quadros compõem páginas de formato constante; enquanto a forma ostentatória, em oposição à discreta, atrai atenção para si mesma. De forma geral — e Groensteen considera essa análise muito generalista —, as páginas em que a dimensão tabular, ou da superfície, é dominante são as classificadas como ostentatórias (como na Figura 4). São aquelas em que o *layout* impõe-se de imediato à percepção; enquanto que a narrativa é dominante nas páginas nas quais a composição é discreta (Groensteen, 2015, p. 106).

Exemplificando as quatro categorias de Groensteen, a começar pelo *layout* regular e discreto, vemos na Figura 7 a constância do tamanho dos quadros, que, no entanto, não se mostra como grande limitação ou escolha estilística chamativa. Em outra categoria, as páginas da Figura 8 são regulares, porém em certa análise, pela constância dos quadros ao longo de várias páginas, mostram-se ostentatórias, principalmente quando levam a um ponto no qual os próprios quadros regulares tornam-se grades de uma prisão no interior de um personagem perturbado por sua infância traumática. A regularidade rígida torna-se um elemento ostentatório de significação.

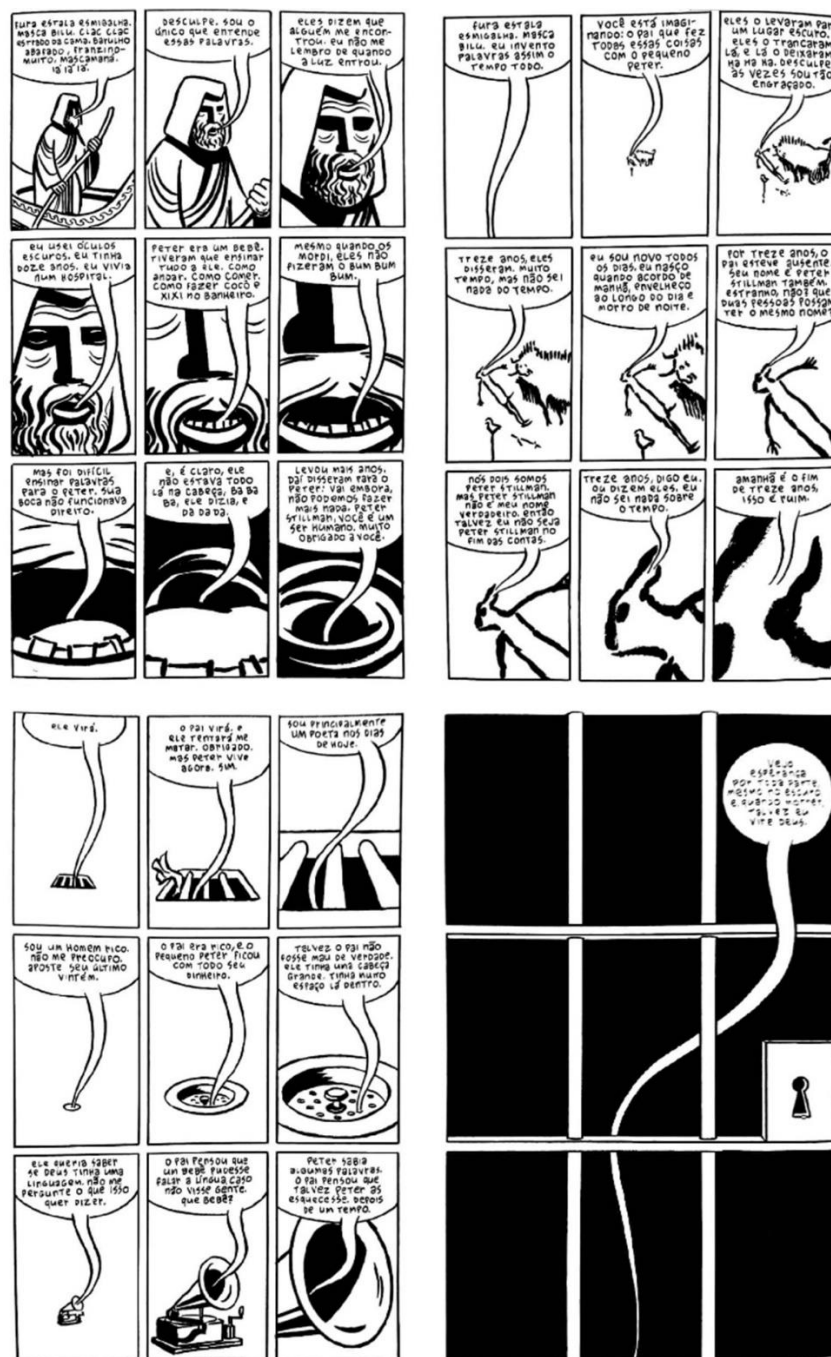
Figura 7 – Página de *Três Buracos* (2019), de Shiko¹⁵



Fonte: <https://justicageek.com.br/tres-buracos-western-a-brasileira/>

¹⁵ Imagem retirada de: <<https://justicageek.com.br/tres-buracos-western-a-brasileira/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

Figura 8 – Quatro páginas de *Cidade de Vidro*, de Paul Karasik e David Mazzucchelli (2022, p. 23, 24, 25 e 28)



Para os casos do *layout* irregular e discreto e irregular e ostentatório, podemos citar mais uma vez a Figura 5 e a Figura 4, respectivamente. Em nenhum dos dois exemplos há regularidade nos quadros, porém em um os quadros “servem” à história (de forma “retórica”) e em outro a página chama atenção para si mesma, enfatizando a simultaneidade.

Para além do *layout*, a teoria de Groensteen em *O sistema dos quadrinhos* discute outros conceitos e categorias de análise. Érico Assis nos fornece um panorama do extenso livro de Thierry Groensteen em sua tese, *Aproximações entre letramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos* (2018a), e em seu artigo, “A fidelidade na tradução de histórias em quadrinhos” (2018b). Como discutido anteriormente, não é do escopo deste capítulo enveredar por todas as formulações teóricas mais proeminentes do meio. A obra de Groensteen é vasta e de grande complexidade, no entanto a breve exposição de Assis nos é útil para apresentá-la resumidamente.

O centro da teoria de Thierry Groensteen é a chamada “solidariedade icônica”, conceito-chave com base no qual o autor analisa as histórias em quadrinhos: “Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*” (Groensteen, 2015, p. 27-28 *apud* Assis, 2018a, p. 68). Assis comenta: “A sobredeterminação plástica e semântica é o que constitui a narrativa de imagens separadas na mesma página ou ao longo de várias páginas de uma mesma obra” (Assis, 2018b, p. 136). A solidariedade icônica surge da repetição de imagens ao longo de um quadrinho e de outras formas pelas quais essas imagens são articuladas.

Em primeiro lugar, estabelecem-se dois conceitos bases do sistema de Groensteen: *espaçotopia* e *artrologia*. A *espaçotopia* relaciona-se às características espaciais de cada elemento do quadrinho, como páginas, quadros, balões, texto etc. Os elementos variam em parâmetros como tamanho, formato ou posicionamento (Assis, 2018a, p. 68). A combinação dessas características sugere interpretações. A proximidade de elementos como balões ou quadros podem sugerir sequencialidade, assim como um elemento que ocupa um espaço maior pode se sugerir como mais importante narrativamente.

A *artrologia* — do grego *arthron*, “articulação” (Groensteen, 2015, p. 31) — refere-se à construção de sentido por meio da conexão entre os elementos dispostos na página ou ao longo de um quadrinho. Por exemplo, a repetição de um personagem, em traço, forma, cor etc., de um quadro para outro estabelece que se trata da mesma personagem em uma continuidade. A *artrologia* pode ser restrita, a conexão entre elementos contíguos, ou geral, conexão entre elementos translineares ou distantes, dispersos pela obra (Assis, 2018a, p. 69). Desse modo, segundo Groensteen (2015, p. 32), “histórias em quadrinhos não são somente arte fragmentária, de dispersão e distribuição; são também a arte da conjunção, da

repetição, da concatenação” — ou, como comenta Assis (2018a, p.69), histórias em quadrinhos não são somente da espaçotopia, são também da artrologia.

Os dois códigos de Groensteen são efetuados por quatro operações: *decupagem*, *quadriculação*, *layout* e *entrelaçamento*. Após exposição das quatro operações, podemos explorar os conceitos apresentados aplicando-os na análise de um caso concreto.

A decupagem é a quebra da narrativa em unidades, como quadros e páginas, que distribuem a informação; assim, cada quadro corresponde a uma situação no fluxo da história (Groensteen, 2015, p. 150); no entanto, o que é decupado não são apenas os momentos-chave da ação, mas também as omissões, os enquadramentos seletivos, que focam em zonas pertinentes e deixam informações menos relevantes fora de quadro (Groensteen, 2015, p. 127).

Ela [a decupagem] toma um material narrativo preexistente (escrito ou não, mais ou menos vago ou já bem estruturado), e transforma essa fábula ou discussão em uma sucessão de unidades discretas, os quadros, aos quais frequentemente acrescentam-se enunciados verbais, e que são os elos de uma cadeia narrativa. (Groensteen, 2015, p. 150)

A quadriculação é uma das primeiras operações na elaboração de um quadrinho, que nem sempre chega a tomar forma. A operação consiste em dividir o espaço em certo número de unidades, porém é uma compartimentação provisória, que pode permanecer apenas no plano mental. A quadriculação pode tomar forma a partir dos esboços de uma grade de quadros, uma primeira configuração provisória que fornece ao desenhista uma matriz (Groensteen, 2015, p. 152). Para Groensteen: “o *layout* será a versão revisada e corrigida da quadriculação, ou seja, a versão informada pelos conteúdos exatos e pelas duas outras operações constitutivas da artrologia, a decupagem e (caso surja) o entrelaçamento” (2015, p. 153).

Como discutido anteriormente, o *layout* corresponde à configuração da página e à distribuição dos quadros por seus espaços. Ela conforma-se à espaçotopia e aos fins narrativos que o quadrinista deseja (Assis, 2018b, p. 137). O *layout* age distribuindo a cadeia narrativa pelo espaço, ajustando e atribuindo a cada unidade sua forma, superfície e posição. É intimamente relacionado à decupagem, sendo sua “cúmplice”, em uma interação na qual ambos se informam mutuamente, sem que nenhuma das operações esteja em condição de controlar a outra (Groensteen, 2015, p. 151). Retomando a classificações de *layouts*, que podem ser regulares e irregulares, o autor afirma que o *layout* precede a decupagem quando é regular, regido por uma restrição formal *a priori* (como na Figura 8);

na maioria dos outros casos, de *layout* irregular, a decupagem o precede, mesmo que tenha de passar por certos ajustes determinados pelo *layout* (Groensteen, 2015, p. 151).

Por último, o entrelaçamento é a operação que constrói uma relação pela repetição de elementos e ligações imagéticas (como personagens, objetos, cenários, traços, cores) para estabelecer a artrologia (Assis, 2018b, p. 137). Dentro de um quadrinho, cada quadro está, em potencial quando não de fato, em relação com todos os outros, em um modelo de organização de rede; é o entrelaçamento que opera efetuando essa função de ponte entre diferentes pontos da rede (Groensteen, 2015, p. 153-154).

Ao contrário da decupagem e do *layout*, o entrelaçamento desenvolve-se simultaneamente em duas dimensões e as faz colaborar entre si: a sincrônica, da copresença de quadros à superfície do mesmo suporte, e a diacrônica, a da leitura, que reconhece a cada novo termo de uma série um eco ou um remeter a termo anterior. [...] Dentro da rede, o *layout* dota cada quadro de coordenadas espaçotópicas que lhe atribuem uma *posição*. Suas coordenadas temporais (ou cronotópicas) lhes são conferidas por seu lugar na decupagem. O entrelaçamento sobredetermina o quadro ao dotá-lo de coordenadas que podemos qualificar de *hipertópicas*, indicando sua filiação a uma série notável ou a diversas séries notáveis, e o local que ela ocupa. [grifos do autor] (Groensteen, 2015, p. 154-155)

Dessa forma, os elementos que a decupagem deixa à distância, o entrelaçamento os torna comunicantes e próximos (Groensteen, 2015, p. 164). É a partir dessas quatro operações entrecruzadas que se constroem a espaçotopia e a artrologia, que, por sua vez, estabelecem a solidariedade icônica de uma história em quadrinhos (Assis, 2018a, p. 72). Apresentados os conceitos, tomemos a página da Figura 9 e, mais em específico, alguns de seus quadros como exemplo para a análise de como as operações de Groensteen se manifestam. A página 10 de *Der Boxer*¹⁶, de Reinhard Kleist, mostra uma interação entre o protagonista Hertzko Haft e seus dois irmãos. O três discutem quem será o responsável por atravessar a fronteira de uma cidade polonesa ocupada durante a Segunda Guerra para contrabandear produtos; posteriormente, entram em cena Leah Pablanski e seu irmão, filhos de Meir, que também faz parte do esquema de contrabando. Leah diz que seu irmão irá atravessar a fronteira com Hertzko, que se queixa, dizendo que não irá atravessar com um “deficiente”; Leah rebate e convence Hertzko.

¹⁶ No Brasil: *O boxeador*. Tradução: Augusto Paim. Porto Alegre: Editora 8INVERSO, 2013.

Figura 9 – Página de *Der Boxer*, de Reinhard Kleist (2012, p. 10)¹⁷



A decupagem da sequência inicia-se com o quadro mais vertical da página, que estabelece o cenário: na parte superior vemos a Lua, que evidencia ser noite; mais ao centro do quadro, a cidade que será cenário da primeira parte da história, além de dois soldados alemães armados que parecem fazer uma ronda, é a região mais iluminada do quadro; na parte inferior, a janela de um porão próxima ao chão, da qual vemos uma luz que ilumina a parte de trás de uma casa. A composição

¹⁷ Imagem retirada de: <https://modern-graphics.de/mgalt/was/images/boxer_leseprobe.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2024.

vertical é balanceada pela parte superior e inferior mais escuras e parcialmente iluminadas e a região central mais clara.

O quadro 2 mostra os três irmãos ao redor de uma mesa, sobre a qual está uma mochila cheia de produtos. Hertzko, protagonista, está no centro, queixando-se de ser o escolhido para atravessar os limites da cidade; Peretz está à esquerda e Aria à direita. Os três personagens são iluminados por um foco de luz; nas bordas desse foco de luz, além dos balões de fala, vemos elementos que continuam a estabelecer o cenário: ao lado do primeiro balão de fala, uma janela; logo à direita, uma luminária de teto acesa; continuando à direita, mais um balão de fala, e depois, às costas de Aria, uma porta, pela qual se vê uma escada que sobe.

A contiguidade e o entrelaçamento estabelecem a relação entre os quadros 1 e 2: no quadro 1, vemos a janela iluminada na altura do chão; no 2, novamente uma janela, agora do lado de dentro, próxima a uma fonte de luz e a uma escada que demonstra que a cena se passa em um porão. Logicamente, deduzimos que se trata da mesma janela nos quadros 1 e 2, e que do lado de fora da casa na qual está o porão, há soldados alemães em ronda. O restante da sequência da página se passa todo dentro do porão.

O quadro 3 mostra novamente os três irmãos. Dessa vez, no entanto, omite-se a janela, a mesa e a porta que leva às escadas. Enquanto Aria briga com Hertzko, Peretz diz que a filha de Meir se aproxima. O quadro 3 gira 180° em relação ao quadro 2, evidenciado pela troca de posição entre Aria e Peretz. Embora no quadro 2 a porta estivesse às costas de Aria, o movimento de Peretz de olhar para trás, isto é, olhar para a porta enquanto fala que alguém se aproxima, ainda faz sentido, por estar na mesma posição que Aria estava no quadro anterior — a mudança de perspectiva, no entanto, pode ser um pouco confusa. A repetição (entrelaçamento) parcial dos quadros 2 e 3, um sobre o outro (aspecto do *layout*), mantendo de certa forma a geografia da cena, torna a mudança de perspectiva menos danosa à sequência. O entrelaçamento também ocorre de forma mais óbvia no desenho de cada personagem, principalmente por seus traços faciais e cabelos.

Após a entrada de Leah e seu irmão, a queixa de Hertzko e o contra-argumento de Leah, a página se encerra em um quadro sem bordas, que por ser o único da página, mesmo sendo pequeno, destaca-se. No quadro, há apenas Hertzko e Leah em confronto, encarando-se. Todos os demais elementos são omitidos; o relevante do quadro é a relação entre Hertzko e Leah. No decorrer da história, os dois personagens terão um romance, que será interrompido pela guerra, e o qual Hertzko terá em sua memória décadas depois — um ponto de

grande importância na narrativa, que se inicia nessa sequência e é sutilmente destacado pela decupagem de Reinhard Kleist.

O *layout* da página pode ser classificado como irregular e discreto. Os quadros variam de tamanho e suas dimensões submetem-se à ação. Destaca-se, no entanto, a organização dos quadros 1 ao 3. Como discutido, a verticalidade do primeiro é produtiva para estabelecer a situação e posição dos personagens em relação aos soldados alemães. A dimensão vertical do quadro 1 é dividida pela metade nos quadros 2 e 3, idênticos em dimensões, o que auxilia na mudança de perspectiva em 180°, potencialmente confusa.

Utilizando-se dessas categorias, Thierry Groensteen fornece um produtivo “sistema” para a análise de quadrinhos. Para Assis (2018b, p. 137), quando comparado a autores como Will Eisner e Scott McCloud, Groensteen tem sucesso em elaborar uma proposta mais complexa e de maior apuro analítico.

3. Tradução de histórias em quadrinhos

3.1. As histórias em quadrinhos nos Estudos da Tradução

O início desta dissertação ocupou-se em discutir brevemente o prestígio e legitimidade das histórias em quadrinhos na sociedade e na academia. Da mesma forma, podemos introduzir a discussão sobre tradução de quadrinhos situando sua posição e relevância nos Estudos da Tradução. Considerando que as próprias HQs carecem de prestígio na academia, não é de surpreender que a tradução de quadrinhos siga um caminho semelhante.

O acadêmico austríaco Klaus Kaindl, cuja obra é importante referência na área de tradução de histórias em quadrinhos, comenta em seu capítulo “Comics in translation”, em *Handbook of Translation Studies* (2010, p. 37), que, até a década de 90, as discussões acerca de quadrinhos nos Estudos da Tradução limitavam-se a alguns poucos títulos mais proeminentes, principalmente os francófonos *Asterix* (1959), de René Goscinny e Albert Uderzo, e *As aventuras de Tintim* (1929), de Hergé. As histórias de Asterix e Tintim, apesar de voltadas ao público infantil — embora não só —, eram consideradas linguisticamente complexas e, portanto, passíveis de interesse científico. Muitas das publicações focavam exclusivamente em aspectos da linguagem, como trocadilhos e tradução de nomes próprios. Durante a década de 90, entretanto, com o advento da chamada

“virada cultural” nos Estudos da Tradução¹⁸, as histórias em quadrinhos começaram a receber mais atenção como objeto de estudo; uma vez que a tradução passava a ser vista não apenas como uma operação linguística, textos multimodais como filmes, livros ilustrados e os próprios quadrinhos tornaram-se estudos de caso mais frequentes (Kaindl, 2010, p. 37).

Federico Zanettin, outra referência importante na tradução de quadrinhos com seu influente livro *Comics in Translation*, publicado pela primeira vez em 2008 e reeditado em 2014, faz afirmações semelhantes às de Kaindl. Zanettin, apoiado em estudo de Nadine Celotti, descreve um cenário no qual quadrinhos são mencionados apenas brevemente em enciclopédias, dicionários e guias dos Estudos da Tradução, além de comumente não serem incluídos em índices. Apesar disso, Zanettin afirma que nos anos 2000, o número de publicações sobre quadrinhos cresceu e se diversificou de forma consistente¹⁹ (Zanettin, 2014, p. 19-20). Assim como Kaindl, Zanettin aponta que a maior parte dos estudos na área debate exclusivamente o componente verbal das HQs, e que, em grande porcentagem desses textos, os títulos discutidos são *Asterix* e *Tintim*, com foco nos aspectos linguísticos das séries, como trocadilhos, piadas, onomatopeias e o uso da língua falada. Para Zanettin (2014, p. 20), apesar das histórias de *Asterix* e *Tintim* serem de fato material rico para pesquisa, sua “superexposição” na literatura dos Estudos da Tradução pode ter contribuído para consolidar uma percepção de que o estudo da tradução de quadrinhos ocupa-se exclusivamente de linguagem humorística.

Em sua tese de doutorado de 2018, Érico Assis (p. 228), citando produções nacionais e internacionais, afirma que se percebe maior penetração do tema da tradução de quadrinhos no mundo acadêmico. Apesar disso, no Brasil, segundo Nilce Pereira e Paula Arbex, no capítulo “Os estudos sobre tradução de quadrinhos no Brasil”, parte do livro *A tradução de quadrinhos no Brasil* (2020), “encontram-se ainda relativamente poucos trabalhos de investigação acerca dos desafios enfrentados pelos tradutores do gênero ou mesmo de análises críticas dessa produção” (Pereira; Arbex, 2020, p. 73). Em busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), as autoras (2020, p. 74) identificaram

¹⁸ O termo “virada cultural” foi utilizado pela primeira vez em *Translation, History and Culture* (1990), de Susan Bassnett e André Lefevere. No livro, os autores propõem uma virada na pesquisa de tradução, que deixaria de abordar apenas nichos restritos da linguística aplicada ou dos estudos literários e seguiria para o centro da literatura comparada e dos estudos culturais. Os objetos de estudo e o processo de tradução passariam a ser compreendidos em contextos culturais complexos, para além da troca interlingual ou intertextual (Heydel, 2024, p. 238).

¹⁹ Federico Zanettin afirma que na “última década” o número de publicações cresceu. O texto original é de 2008, e na reedição de 2014, 6 anos depois, não há quaisquer notas ou comentários adicionais sobre mudanças no volume de produção.

cerca de 50 trabalhos voltados à pesquisa sobre tradução de quadrinhos²⁰. Apesar de citar certa variedade temática dos trabalhos, Pereira e Arbex ressaltam que os objetos de estudo mais recorrentes são títulos como *Sandman* (1989), de Neil Gaiman, e adaptações da literatura canônica de autores como Machado de Assis, Charles Dickens e Jane Austen (Pereira; Arbex, 2020, p. 76).

Em outro contexto de interesse desta dissertação, os países de língua alemã, as considerações sobre o estudo de tradução de quadrinhos se repetem. Nathalie Mälzer, no capítulo introdutório do livro do qual é editora, *Comics – Übersetzungen und Adaptionen* (2015), expõe a falta de prestígio dos quadrinhos na Alemanha; entretanto, a autora exalta a criação da *Gesellschaft für Comicforschung* em 2005, uma “sociedade de pesquisa de quadrinhos”, que apoia e conecta pesquisadores de quadrinhos em países de língua alemã²¹. Ainda assim, segundo Mälzer, literatura sobre quadrinhos como objetos de tradução ainda é escassa, apesar dos trabalhos notáveis de Klaus Kaindl e Federico Zanettin, mencionados pela autora (2015, p. 11). O motivo para o baixo volume de produção acadêmica sobre tradução de quadrinhos, no entanto, não seria o pouco prestígio das HQs na Alemanha. De acordo com Nathalie Mälzer, em contexto franco-belga, essa forma de arte é muito mais valorizada, porém a produção sobre tradução ainda é baixa. A explicação estaria na própria disciplina dos Estudos da Tradução, que, como já comentado, só voltaria sua atenção para outras áreas como o cinema e as histórias em quadrinhos na década de 90 (Mälzer, 2015, p. 12).

Outro obstáculo citado por Nathalie Mälzer relaciona-se com comentários de Thierry Groensteen apresentados no início deste trabalho. Assim como Groensteen afirma que um dos motivos pelos quais os quadrinhos enfrentam desprestígio é sua natureza híbrida (Groensteen, 2009, p. 7), Mälzer defende que as HQs, como um tipo de texto de definição pouco clara e um objeto de pesquisa de difícil delimitação, acabam por não conseguirem encontrar seu lugar nas ramificações dos Estudos da Tradução (Mälzer, 2015, p. 12).

A indefinição do lugar do objeto de pesquisa, entretanto, talvez não seja uma questão problemática apenas para as histórias em quadrinhos; é possível que o estudo geral dos quadrinhos tenha afinal de contas muito em comum com o estudo

²⁰ As teses e dissertações mencionadas (Pereira; Arbex, 2020, p. 74-76) indicam que as autoras não consideraram trabalhos que tratam de tradução intersemiótica, ou adaptações. Nesse caso, em pesquisa própria, em 2024, quatro anos após a publicação do capítulo de Pereira e Arbex, não foi constatado aumento significativo no número de teses e dissertações focados na tradução de quadrinhos. Entretanto, adicionando as publicações que tratam de adaptações em quadrinhos, o número final dobra em quantidade.

²¹ <<https://www.comicgesellschaft.de/en/>>.

da tradução. Klaus Kaindl, no subcapítulo “Ähnlichkeiten zwischen Übersetzungswissenschaft und *Comics Studies*” [Semelhanças entre estudos da tradução e estudos dos quadrinhos], de sua participação em *Übersetzungen und Adaptionen*, traça paralelos entre as duas áreas. Segundo o autor, as HQs e também a tradução são objetos difíceis de classificar:

[...] quadrinhos e tradução também estão ligados pelo fato de parecerem desafiar uma definição unívoca. Ambos são onipresentes. Fenômenos que ocorrem nos mais diversos contextos e manifestações. [...] Consequentemente, a questão de nomear e delimitar o objeto de estudo também é difícil: no campo da tradução encontramos adaptação, versão, reescrita, transcrição, que, dependendo da abordagem, são consideradas como tradução ou simplesmente como “outra coisa”... (Kaindl, 2015, p. 28)²²

Para Kaindl (2015, p. 26), as duas áreas assemelham-se em seu posicionamento na academia e falta de prestígio. Naturalmente, por mais que só tenham se tornado uma disciplina mais autônoma na década de 80, os Estudos da Tradução estão muitos passos à frente, uma vez que os estudos de quadrinhos ainda estão no processo de “emancipação”. Porém, para o autor, ambos enfrentam certo menosprezo quanto a seu objeto de estudo: enquanto as traduções são vistas como textos secundários e inferiores frente a um original sacralizado; os quadrinhos são marcados pela demonização da imagem (Kaindl, 2015, p. 27).

Embora a comparação entre as duas áreas, considerando seus lugares na história, não seja necessariamente válida em todos os aspectos, é possível afirmar que há paralelos. Ambas parecem sofrer de certa baixa “autoestima”, o que pode levar as discussões em suas respectivas naturezas de um extremo a outro. Se, na tradução, confrontam-se a sacralidade do original e a necessidade de uma fidelidade incondicional com uma insubordinação e subversão consciente do texto de partida; nos quadrinhos, opõem-se a defesa de seu lugar como literatura tal qual a prosa com a negação de sua natureza mista, em uma “logofobia” que advoga a existência dos quadrinhos como uma linguagem única, autônoma. Se as histórias em quadrinhos e a tradução sofrem de falta de prestígio, dificuldade de delimitação e baixa autoestima, o que dizer da combinação das duas?

²² “[...] verbindet Comics und Übersetzung auch die Tatsache, dass sie sich einer eindeutigen Definition zu entziehen scheinen. Beide sind ubiquitäre Phänomene, die in den vielfältigsten Kontexten und Erscheinungsformen vorkommen. [...] Folglich ist auch die Frage der Benennung und Abgrenzung des Gegenstands schwierig: Im Bereich der Übersetzung finden wir Adaption, Version, Nachdichtung, Transkreation, die je nach Ansatz als Übersetzung oder eben als „etwas anderes“ erachtet werden...”

3.2. Teorias da tradução das histórias em quadrinhos

3.2.1. Tradução de quadrinhos para além do aspecto linguístico

Dada a noção comum de que a tradução é um fenômeno exclusivamente linguístico, é natural considerar que, em uma história em quadrinhos, apenas o texto verbal escrito seja de interesse do tradutor. Como exposto anteriormente, esse foi e ainda é o caminho de muitos trabalhos que abordam a tradução de quadrinhos. Entretanto, a construção de significado em uma HQ depende tanto dos diversos tipos de elementos linguísticos, como textos em balões de fala, inseridos na imagem ou onomatopeias, quanto de outros aspectos não-verbais, como sequencialidade, superfície, *layout* de página, representações pictóricas de pessoas, objetos e situações etc. Uma vez que esses elementos são relevantes para a criação do significado, tornam-se relevantes também para a tradução (Kaindl, 2010, p. 36). Por esse motivo, Klaus Kaindl propõe, para uma investigação sistemática da tradução de quadrinhos, a distinção de três grupos de signos que envolvem a narrativa de uma HQ: linguísticos, tipográficos e pictóricos²³. Os três grupos servem funções particulares e foram consolidados ao longo do tempo em convenções culturais específicas (1999, p. 273).

O grupo de signos linguísticos inclui cinco categorias. São elas: títulos, textos de diálogos, narrações, inscrições nas imagens e onomatopeias (Kaindl, 1999, p. 273-274):

1. Títulos sinalizam a abertura de uma história, além de servirem como meio de identificá-la;
2. Textos de diálogos estão comumente em balões de fala ou pensamento, representando a fala de um personagem;
3. Narrações, em geral, se dão de forma mais destacada da imagem, em retângulos também chamados de recordatórios, podem ser de um narrador personagem ou onisciente, além de poderem indicar mudanças de espaço ou tempo;
4. Inscrições são elementos linguísticos inseridos na imagem e pertencentes à própria cena, como cartazes, placas, rótulos de produtos, manchetes de jornais lidos por personagens da história etc.;
5. Onomatopeias são um reflexo de sons da cena em forma escrita.

²³ Apoiado nos questionamentos de Hannah Miodrag, expostos em capítulo anterior, quanto a uma suposta “linguagem dos quadrinhos”, e em considerações de Érico Assis (2018b, 137), “signo” pode não ser o termo mais apropriado para fazer referência a elementos dos quadrinhos, dada sua carga histórica na disciplina da linguística. De qualquer forma, reproduziremos aqui a nomenclatura utilizada por Kaindl.

Figura 10 – Título, diálogo em balões de fala e narração em recordatórios em *One Row* (1983), de Art Spiegelman²⁴

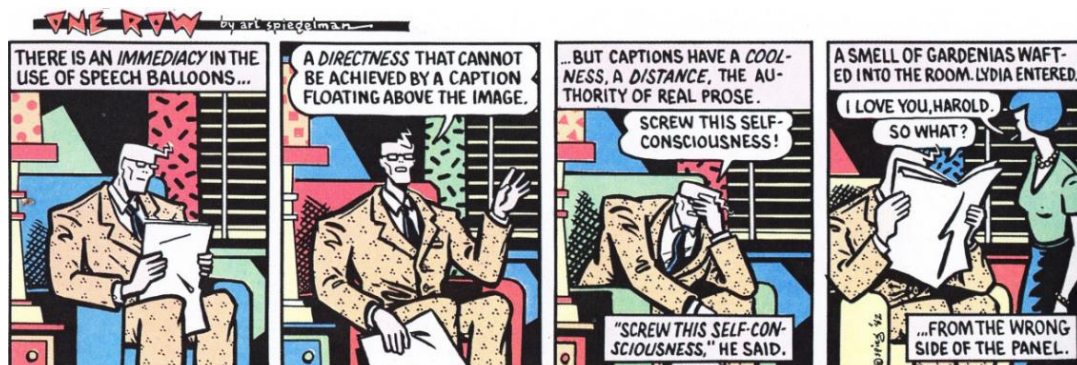
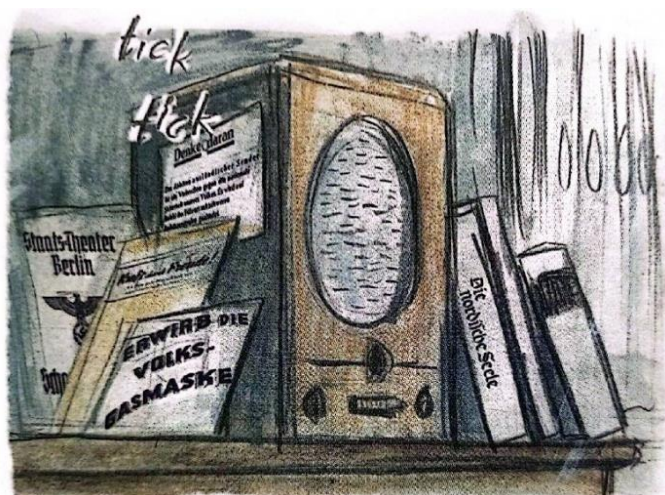


Figura 11 – Inscrição na imagem e onomatopeia em excerto de *Irmã*, de Barbara Yelin (2014, p. 206)



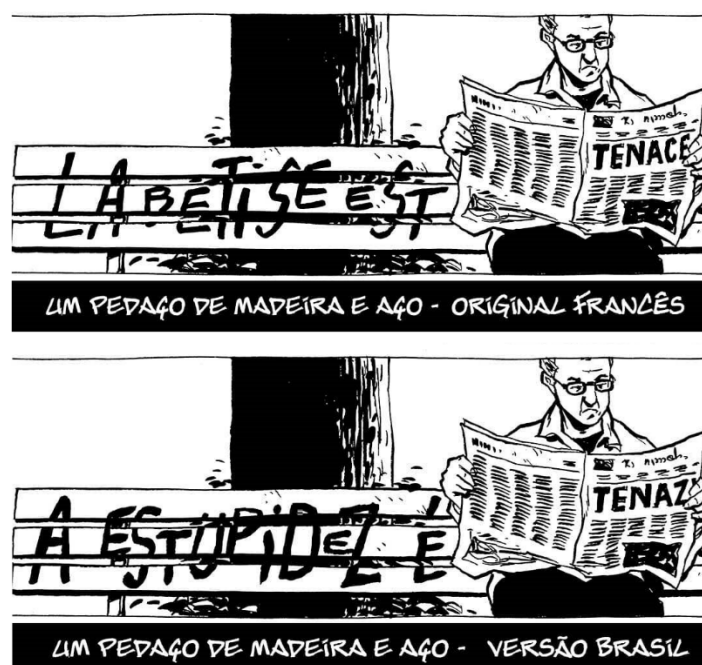
Enquanto os diálogos e narrações, que seriam a parcela textual mais fundamental para a narrativa, são por via de regra traduzidos, as outras três categorias podem ser abordadas de modo mais variado. A tradução de títulos segue critérios mercadológicos. Segundo Kaindl, na primeira metade do século XX, títulos costumavam ser adaptados para o contexto da cultura-alvo; no entanto, desde 1960, a tendência de manter os títulos originais tem prevalecido, especialmente se incluem o nome do protagonista (Kaindl, 2010, p. 38). Além disso, há casos nos quais a editora da publicação original determina contratualmente a manutenção do título em edições de outros países²⁵.

²⁴ Imagem retirada de: <<https://thebristolboard.tumblr.com/post/178653687043/odetocrumb-art-spiegelman-one-row-a-strip>>. Acesso em: 30 maio 2024.

²⁵ Como visto no polêmico caso da publicação de *Como Antes* (2022), de Alfred: <<https://jovemnerd.com.br/noticias/hqs-e-livros/hq-come-prima-vai-se-chamar-como-antes-devir>>. Acesso em: 8 dez. 2024.

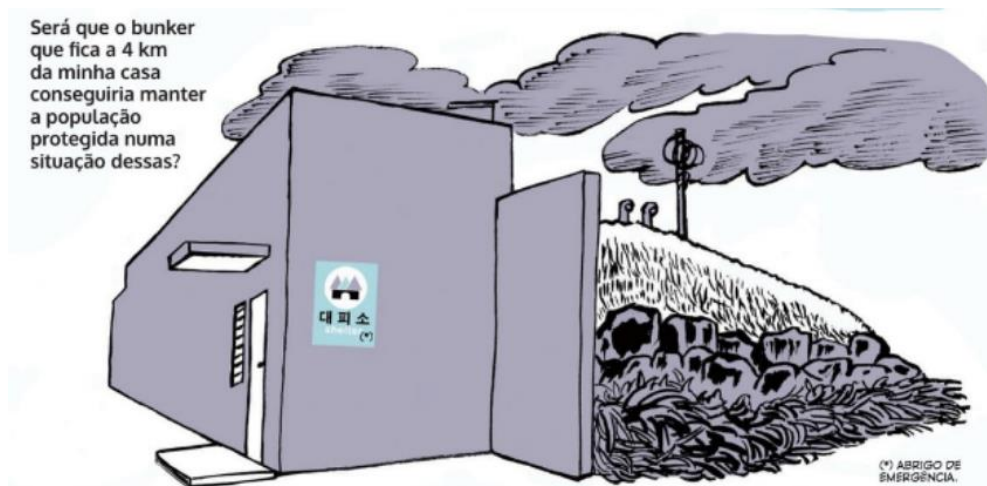
Inscrições linguísticas inseridas nas imagens de um quadrinho muitas vezes apresentam um grande desafio no processo de publicação de uma história traduzida. Traduzir ou não muitas vezes depende de quão integrada está a inscrição à imagem. A dificuldade de alterar graficamente uma inscrição pode ser um impeditivo para sua tradução, o que pode levar a editora a mantê-la como no texto de partida. Entretanto, há inscrições que são essenciais para o entendimento da cena pelo leitor, e vão requerer que sejam traduzidas (Kaindl, 2010, p. 38). A Figura 12 mostra um exemplo no qual a tradução das inscrições (a pichação no banco e a manchete do jornal) é necessária para o humor da cena, além de ser um caso de relativa dificuldade na manipulação gráfica da imagem original. O trabalho de alteração e retoque da imagem é feito por um profissional específico, o letreirista, cuja atividade será explorada mais adiante. Se a inscrição não é traduzida na própria imagem, geralmente é adicionada uma nota de rodapé com a tradução (Figura 13).

Figura 12 – Tradução de inscrição em *Um pedaço de madeira e aço* (2018), de Christophe Chabouté. Letras por Arion Wu²⁶



²⁶ Imagens retiradas do Instagram do letreirista: <https://www.instagram.com/p/CLN3KbbJiRz/?img_index=6>. Acesso em: 18 dez. 2024.

Figura 13 – Tradução de inscrição em nota de rodapé em *Meu amigo Kim Jong-un* (2024), de Keum Suk Gendry-Kim²⁷



Entretanto, há casos nos quais, mesmo sendo importantes no humor ou sentido da passagem, não é feita a tradução nem como retoque na imagem, nem em nota de rodapé. Em uma das histórias da publicação alemã *Monster! Und andere Geschichten* (2017)²⁸, do brasileiro Gustavo Duarte — parte do *corpus* de análise desta dissertação —, há uma inscrição na imagem que constrói o humor da cena (Figura 14). Na página, um monstro marinho destrói um museu de pesca, cujo letreiro na porta não é traduzido, tornando inacessível ao leitor alemão a ironia da localidade na qual o monstro marinho está. Cabe notar ainda que o retoque gráfico não seria de grande complexidade, uma vez que a inscrição é toda em preto e sobre um fundo uniforme. *Monster!* é um quadrinho mudo, sem falas, no entanto, vê-se a necessidade de tradução.

²⁷ Imagem retirada de: <<https://www.amazon.com.br/Meu-Amigo-Jong-Graphic-novel/dp/6554481044>>. Acesso em: 18 dez. 2024.

²⁸ No Brasil: *Monstros!*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2012.

Figura 14 – Excerto de página da publicação alemã *Monster! Und andere Geschichten*, de Gustavo Duarte (2017, n.p.)



As onomatopeias são um caso semelhante ao das inscrições. Como onomatopeias se distinguem entre línguas, sua tradução pode ser vista como necessária — por exemplo, o latido de cães é “au au” em português e “woof woof” em inglês. Frequentemente onomatopeias são estilizadas e desenhadas pelo próprio artista do quadrinho; novamente, sua alteração gráfica pode variar em grau de dificuldade. Editoras podem optar por manter a onomatopeia como no texto de partida, traduzi-la e alterá-la graficamente (como na Figura 15) ou traduzi-la apenas em notas. Para quadrinhos japoneses, o costume é manter a onomatopeia escrita em ideogramas e inserir sua tradução ao lado, na própria imagem, muitas vezes em tamanho reduzido, como visto na inserção da onomatopeia “TAP” na Figura 16.

Figura 15 – Tradução de onomatopeia em *Dan Brand* (2021), de Frank Frazetta. Letras por Arion Wu²⁹

²⁹ Imagens retiradas do Instagram do letrista: <https://www.instagram.com/arionwu/p/CMCeusbp_--/?img_index=2>. Acesso em: 18 dez. 2024.



Figura 16 – Tradução de onomatopeia junto ao ideograma japonês original em *KareKano* (2006), de Masami Tsuda³⁰



Após o grupo de signos linguísticos, subdividido em cinco categorias, Klaus Kaindl distingue o grupo de signos tipográficos. A tipografia, para Kaindl (2010, p. 39), está intimamente ligada ao aspecto visual. Nos quadrinhos, pode servir a diversas funções comunicativas. A entonação de uma fala, por exemplo, pode ser comunicada pela seleção de fonte, proporção de letras, formato, cores etc. (como visto anteriormente na Figura 1). Segundo o autor, o aspecto tipográfico é raramente considerado na análise de traduções. Novamente, é papel do letrista manter o aspecto tipográfico de uma tradução semelhante ao do texto de partida.

³⁰ Imagem retirada de Leitão (2010, p. 302).

A Figura 17 é um caso no qual o aspecto tipográfico sofreu alteração na tradução. Substituiu-se uma fonte mais estilizada por uma mais padronizada. Vê-se também que, enquanto no texto de partida em francês todo o texto está em caixa alta, na tradução alemã há letras maiúsculas apenas onde é gramaticalmente previsto.

O terceiro grupo de Kaindl trata dos signos pictóricos. A interação entre texto e imagem pode afirmar, complementar ou contradizer as duas partes. Portanto, a tradução de um quadrinho precisa considerar não apenas o texto escrito, mas também os elementos pictóricos. Trocadilhos verbais, por exemplo, podem ser dependentes de signos não-verbais, assim, será necessário levá-los em consideração na tradução, possivelmente adotando estratégias como modificação da imagem ou explicação em nota de rodapé (Kaindl, 2010, p. 39). Em seu capítulo, “Multimodality in the translation of humour in comics”, em *Perspectives on Multimodality* (2004b), Klaus Kaindl analisa uma série de exemplos de trocadilhos que têm relação de apoio ou dependência com a imagem. Em exemplo de *Asterix* no par de línguas francês-alemão, os protagonistas da história, escondendo-se dos romanos, são forçados a passar a noite escondidos em uma pilha de carvão (Figura 17). No texto de partida em francês, um dos personagens diz que vai “*passer une nuit blanche*”, literalmente, “passar uma noite branca”, ou seja, sem dormir. O trocadilho contrasta o carvão preto e a noite branca. Na língua alemã, entretanto, a expressão inexiste e requereu alteração. A fala na tradução alemã é “*ich sehe da in jeder Richtung schwarz*”, literalmente, “eu vejo preto em toda direção”, que tem sentido figurado de estar pessimista quanto à situação (Kaindl, 2004b, p. 179-180). A tradução utiliza outra expressão idiomática para manter um trocadilho que faça sentido com o aspecto pictórico.

Figura 17 – Quadro original e tradução alemã da história de Asterix, *Le Bouclier d'Arvergne* (1968), de Goscinny e Uderzo³¹

³¹ Imagem retirada de Kaindl (2004b, p. 180).



Klaus Kaindl (1999, p. 275-283) também apresenta uma tipologia de estratégias de tradução, que se dividem em seis categorias. *Repetitio* consiste em manter um elemento do texto de partida; *deletio* se refere à remoção de um elemento; *adiectio* é a adição de algum elemento etc. Não pretendemos expor a tipologia proposta por Kaindl em detalhes, entretanto cabe destacar que cada uma dessas estratégias não se refere somente ao texto escrito, mas sim aos três grupos de signos que foram estabelecidos. Um caso de *repetitio* pode se dar em cada um dos três aspectos: seja a manutenção de uma onomatopeia ou inscrição em sua língua de partida; no aspecto tipográfico, a utilização da mesma fonte empregada no texto de partida; ou, no aspecto pictórico, a reprodução dos desenhos em um formato que mantenha o tamanho, proporção e cores da publicação original. A abordagem de Klaus Kaindl reafirma sua proposição de tratar a tradução de histórias em quadrinhos como uma atividade que não foca exclusivamente na linguagem (Kaindl, 1999, p. 285).

O estudo da tradução de histórias em quadrinhos conduzida por Klaus Kaindl frequentemente aborda a noção de modo e multimodalidade. Em seu artigo sobre multimodalidade nos quadrinhos, o autor, apoiado nas formulações de Gunther Kress e Theo van Leeuwen, afirma que os quadrinhos são textos multimodais. Modo pode ser definido como “recursos semióticos, os quais permitem a realização simultânea de discursos e tipos de (inter)ações” (Kress; van Leeuwen, 2001, p. 21 *apud* Kaindl, 2004b, p. 173-174)³². Ou seja, textos multimodais são textos nos quais diversos veículos semióticos, como linguagem, imagem, som, música etc. são utilizados para construir significado. Sendo as HQs textos multimodais, sua tradução também deve ser uma prática multimodal. Kaindl se

³² “[...] semiotic resources, which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)actions...”

pergunta (2004b, p. 174): se a linguagem é apenas uma parte da complexidade textual, quais as consequências da composição multimodal de um texto para sua tradução? A abordagem multimodal à tradução é a perspectiva sob a qual esta dissertação irá tratar a tradução de quadrinhos, tanto em seu capítulo teórico quanto no capítulo de análise de traduções no fim do trabalho.

As contribuições de Klaus Kaindl para o estudo da tradução de quadrinhos e sua abordagem multimodal são referenciadas e exploradas por Michał Borodo em seu artigo “Multimodality, translation and comics” (2015). O autor, que também cita Gunther Kress, define modo como “um recurso moldado socialmente e dado culturalmente, empregado na construção de significado” (2015, p. 23). Novamente, Borodo enfatiza que o significado de um quadrinho não é comunicado apenas pela linguagem, mas também por outros modos, que incluem imagem pictórica, gestos ou cores, os quais não devem ser considerados apenas como elementos que embelezam ou ilustram o textual, mas como modos distintos que possuem igual potencial de construção de significado (Borodo, 2015, p. 23). Em um texto multimodal, há a possibilidade de dois modos distintos estarem alinhados, ou seja, indicarem mais ou menos a mesma ideia; serem complementares, construindo um sobre o outro; ou mesmo se referirem a aspectos diferentes do significado final (Jewitt, 2009, p. 25 *apud* Borodo, 2015, p. 23).

Michał Borodo destaca a importância de se observar os corpos dos personagens durante o processo de tradução de uma HQ. Como mencionado, postura corporal, movimentos de mãos e braços, expressão facial, direção do olhar, distância entre falantes e orientação espacial são todos elementos que comunicam significados para além dos balões de fala³³. É o que Klaus Kaindl (2004b, p. 179) faz quando considera tanto o texto escrito, quanto elementos pictóricos na já mencionada análise de tradução de um trocadilho em *Asterix* (Figura 17).

Em seu artigo, Borodo analisa duas traduções polonesas distintas de um volume da série *Thorgal* (1977), popular quadrinho franco-belga de Jean Van Hamme e Grzegorz Rosiński. A primeira tradução, de Joanna Lamprecht, em edição de 1989, pode ser considerada menos “equivalente” ao texto de partida quando comparada à tradução da edição de 2008, de Wojciech Birek, principalmente pela redução no número de diálogos em balões de fala e instâncias de condensação, nas quais foram removidas repetições ou expressões fáticas (Borodo, 2015, p. 28). Entretanto, o autor argumenta que a “precisão” da tradução de

³³ Um exemplo desse processo de construção de significado pode ser visto nesta dissertação na breve análise de quadros de uma página de *Der Boxer* (figura 9), realizada baseando-se na teoria de Thierry Groensteen.

um quadrinho pode ser examinada por critérios que não focam exclusivamente na parte textual da história.

[...] no contexto de um texto multimodal, a condensação do original pode não significar necessariamente que dada tradução é menos precisa ou apropriada, já que imagens podem por vezes compensar omissões ou reformulações. Pode-se argumentar que, no sentido mais holístico e nuançado, precisão e equivalência podem ser alcançadas mesmo que o texto original seja reduzido ou condensado em termos de linguagem. (Borodo, 2015, p. 28)³⁴

Um dos momentos da história discutido por Borodo tem relação com elementos como movimento corporal, direção do olhar, distância e orientação espacial — já mencionados como aspectos importantes para a construção de significado, e consequentemente, relevantes para o tradutor. No exemplo dado (Figura 18), há três personagens em um barco, sendo eles um viking e um cavaleiro de verde, desenhados em primeiro plano, e Thorgal, no fundo da imagem, virado de costas para os demais. No quadro, o cavaleiro afirma que não consegue avistar nenhuma ilha; o viking responde que também não vê nada e então pergunta a Thorgal: “E você, consegue ver algo?” (diálogo destacado por círculo vermelho na Figura 18).

Figura 18 – Quadros de *Thorgal* comparados entre original (a), edição polonesa de 2008 (b) e edição polonesa de 1989 (c)³⁵

³⁴ “[...] in the context of a multimodal text, condensing the original may not necessarily mean that a given translation is less accurate or appropriate, as images may at times compensate for omissions or reformulations. It could be argued that in the latter, holistic, and more nuanced sense, accuracy and equivalence may be achieved even if the original text is shortened or condensed in terms of language.”

³⁵ Imagem retirada de Borodo (2015, p. 31).



Para Borodo, há uma problemática na cena. Examinando a linguagem corporal dos personagens, vemos que o viking olha para frente, com a mão cobrindo os olhos do sol; o personagem não olha para Thorgal quando lhe faz a pergunta, além de não o nomear no diálogo. A impressão é que a conversa se dá apenas entre os dois personagens próximos um do outro em primeiro plano, o que é reforçado pela postura e posição de Thorgal, que está no fundo da imagem, de costas para os demais. A tradução polonesa de 2008 (imagem (b) na Figura 18) mantém o diálogo do texto de partida de forma muito semelhante, enquanto a tradução de 1989 (c) altera o texto para algo como “Ei, Thorgal, o que você acha?”, incluindo o nome do personagem na pergunta. Michał Borodo (2015, p. 32) afirma que a tradução de 2008 tem como primeiro objetivo manter a precisão do modo

verbal, enquanto na tradução de 1989, Joanna Lamprecht decide alterar o texto tendo como base o modo visual, tornando por fim a cena mais explícita. A tradutora não apenas incluiu o nome de Thorgal no balão de fala, mas também o precedeu por uma interjeição, sinalizando que o viking e Thorgal estão distantes um do outro, tornando a interação mais clara para o leitor. “Assim, a tradutora interveio ativamente no texto, criando uma tradução menos precisa em termos puramente linguísticos, mas possivelmente mais coerente e inteligível no contexto da natureza multimodal do quadrinho como um todo” (Borodo, 2015, p. 28). Borodo conduz, portanto, uma análise de tradução que vai além da precisão linguística, levando em consideração também o modo visual.

A abordagem multimodal à tradução de quadrinhos é também fundamento da crítica que Federico Zanettin, em *Comics in Translation* (2014, p. 20), faz à ideia relativamente comum de que HQs se enquadram no caso de “tradução subordinada”³⁶, noção normalmente relacionada a legendagem e dublagem. Nessa abordagem, a tradução seria condicionada pelo fato de que a linguagem escrita está acompanhada por outros sistemas, o que “remove a condição de liberdade que nos permite, em prosa escrita isolada, de nos aproximarmos do maior grau de equivalência dinâmica em nosso texto traduzido” (Mayoral *et al*, 1988, p. 363 *apud* Zanettin, 2014, p. 21). Para Zanettin (p. 21), a classificação da tradução de quadrinhos como subordinada parte de duas pressuposições equivocadas: que o texto escrito é o único componente de uma HQ que pode ser alterado em uma tradução; e que imagens possuem um significado universal.

Quanto à primeira pressuposição, Zanettin (2014, p. 21) afirma que a linguagem verbal não é o único componente modificado em traduções. Embora pouco recorrente, principalmente na atualidade, há diversos exemplos de alteração pictórica em traduções de quadrinhos, como demonstra Klaus Kaindl (1999, p. 279) (Figura 19). Naturalmente, retocar imagens para remover ou redesenhar elementos indesejados resulta em custos adicionais para editoras, apesar de tecnologias modernas terem facilitado o processo. Essa questão será abordada mais adiante, quando tratarmos mais a fundo do papel do letreiramento na tradução de quadrinhos.

Figura 19 – Edições de *Mickey Mouse* alemã (esq.) e holandesa (dir.), na qual há a troca de um personagem menos popular por Pato Donald, mais popular³⁷

³⁶ No original, “*constrained translation*”. Apesar de haver outras possibilidades de tradução do termo em português, seguimos a opção feita por Érico Assis (2018a, p. 225).

³⁷ Imagem retirada de Kaindl (1999, p. 279).

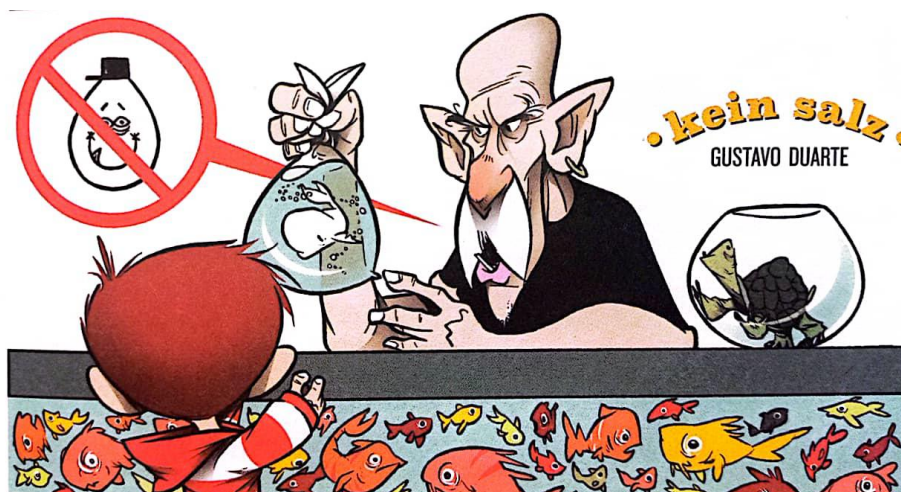


A segunda afirmação, da imagem como língua universal, também é questionada por Federico Zanettin. Assim como a comunicação verbal, a comunicação visual também depende de pressuposições compartilhadas culturalmente — como é o caso de quadrinhos japoneses, que são lidos da direita para a esquerda, e que em suas primeiras edições no Ocidente foram espelhados para se conformar à ordem de leitura do público-alvo (Zanettin, 2014, p. 23). Kaindl (2004b, p. 183) também se opõe à ideia de que imagens são uma espécie de “esperanto visual”. Segundo o autor, imagens são governadas por convenções, e essas convenções são frequentemente moldadas por aspectos culturais. “Isso também significa que a representação visual de objetos, gestos, expressões faciais etc. só pode ser interpretada corretamente se o significado desses elementos tiver sido definido em uma cultura específica” (Kaindl, 2004b, p. 183)³⁸.

O erro de considerar imagens como universais pode ser ilustrado pela publicação alemã *Das Kabinett der Wunder* (2020), de Gustavo Duarte, que fará parte do *corpus* de análise desta dissertação. A edição reúne quadrinhos em sua maioria mudos. Em uma das histórias da compilação, *Kein Salz*, publicada originalmente em *Fierro Brasil* nº 1 (2011) como *Sem sal*, um menino compra um peixe como animal de estimação. O vendedor adverte a criança que o peixe não pode ter contato com sal, pois o animal se transforma em um monstro. Entretanto, como a HQ propõe não ter diálogos em texto, a advertência é comunicada por Duarte de forma pictórica:

Figura 20 – Excerto de página de *Das Kabinett der Wunder*, de Gustavo Duarte (2020, n.p.)

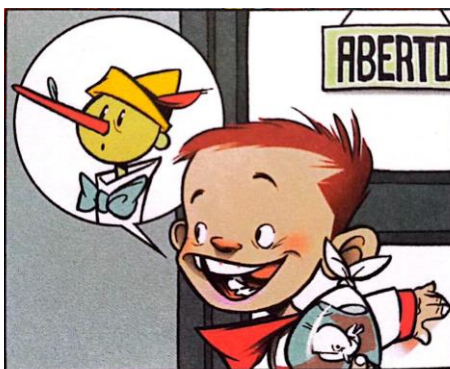
³⁸ “This also means that the visual representation of objects, gestures, facial expressions, etc. can be interpreted correctly only if the significance of these elements has been defined in the particular culture.”



A imagem escolhida pelo quadrinista para representar o sal, entretanto, é específica ao contexto do leitor brasileiro, ao qual foi direcionada a publicação original. No balão de diálogo, vemos o desenho de um saleiro em formato de ovo, no qual há um rosto, e cuja tampa emula um chapéu. A representação do sal é feita por uma embalagem específica de sal vendida no Brasil e muito conhecida por sua população. No contexto alemão, no entanto, a referência a algo tão específico do Brasil é de difícil entendimento. É apenas pela justaposição do título da história traduzido que o leitor de língua alemã pode inferir que a imagem no balão de fala do vendedor refere-se a um saleiro. Se o título fosse omitido, ou mantido em português, como ocorre em histórias de outra publicação alemã de Duarte, a já mencionada *Monster! Und andere Geschichten* (2017), e como ocorre com inscrições em quadros seguintes (Figura 21), o ponto central da narrativa poderia ser perdido.

A mesma página traz um caso contrastante. O menino diz ao vendedor que a proibição de sal e a transformação do peixe em monstro são uma mentira. Para comunicar isso, Duarte desenha o personagem Pinóquio com um longo nariz dentro do balão de fala. Nessa ocasião, uma vez que Pinóquio e a característica de que seu nariz cresce se mentir são conhecidos também na cultura alemã, o significado não se perde. Como discutido, tanto o texto verbal quanto a imagem são moldados por convenções culturais.

Figura 21 – Excerto de página de *Das Kabinett der Wunder*, de Gustavo Duarte (2020, n.p.)



Com os exemplos dados, buscamos demonstrar como o estudo da tradução de histórias em quadrinhos pode se beneficiar da abordagem multimodal. Diferentemente do que implica o conceito de tradução subordinada, o modo visual de uma HQ pode servir como um recurso, em vez de apenas como uma restrição ao tradutor. Na tradução de quadrinhos, o texto escrito pode ajudar a esclarecer uma imagem e vice-versa. Portanto, como argumenta Michał Borodo, apesar de quadrinhos em alguns casos imporem certas restrições ao tradutor — espaciais, por exemplo —, o modo visual não deve ser visto unicamente como obstáculo, pois pode ser o elemento que potencialmente reforça o modo verbal, soluciona confusões e facilita o processo de tradução, desempenhando um papel auxiliar (Borodo, 2015, p. 25).

3.2.2. A influência do letreiramento na tradução de quadrinhos

O letreiramento é etapa fundamental de praticamente toda HQ. Mesmo quadrinhos mudos frequentemente terão inscrições ou onomatopeias. Dessa forma, o letreiramento torna-se etapa também do processo de tradução. Antes de expormos em mais detalhes a prática do letreiramento e seu papel na tradução, cabe apresentarmos o artigo de Érico Assis, “Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos” (2016). No texto, Assis (p. 26) propõe cinco elementos que seriam específicos à tradução de HQs, os quais se relacionam direta ou indiretamente ao letreiramento:

1. Ingerência do tradutor reduzida às unidades de material linguístico;
2. Indissolubilidade da mancha gráfica;
3. Indissolubilidade das quebras verbais;
4. Documento de tradução = roteiro para letreirista;

5. O letrista como cotradutor.

Comumente, a ingerência do tradutor será restrita aos elementos linguísticos, como balões, recordatórios, inscrições e onomatopeias; mesmo que, como discutido, a construção de sentido em um quadrinho se dê em sua multimodalidade. A grande maioria dos tradutores, sobretudo atualmente, evita alterar os desenhos ou é forçada a não fazê-lo, seja por exigências contratuais ou pressão de leitores e críticos (Assis, 2016, p. 17). Há, contudo, casos nos quais a tradução altera elementos pictóricos de um quadrinho. A Figura 22 mostra a comparação entre a publicação original e a tradução brasileira de história do personagem Demolidor, em *Born Again* (1986), de Frank Miller e David Mazzucchelli. A edição nacional de 1987 substituiu uma seringa por uma navalha, apagando a referência ao uso de drogas e sugerindo em seu lugar uma tentativa de suicídio (Assis, 2018b, 140).

Figura 22 – Comparação de quadros entre original (esq.) e tradução (dir.) de *Born Again* (1986), de Frank Miller e David Mazzucchelli³⁹



³⁹ Imagem retirada de Assis (2018b, p. 141). A ordem dos quadros da imagem original foi alterada para melhor expor o exemplo.

Como demonstra o já discutido conceito de espaçotopia de Thierry Groensteen, as características espaciais dos elementos de uma HQ — quadros, balões, recordatórios etc. — são aspecto fundamental de sua composição. Também se enquadram na espaçotopia a segunda especificidade apontada por Érico Assis, a mancha gráfica interna de balões ou recordatórios. Portanto, de acordo com Assis (2016, p. 29), “a área de um balão ou recordatório ocupada pelo material linguístico deve ser similar no texto de partida e no texto de chegada, de forma a preservar o equilíbrio estético da página”. Cabe destacar que, a fim de manter a mancha gráfica interna de um balão, o tradutor pode reduzir o texto traduzido apoiando-se no modo visual sem prejudicar o entendimento do leitor, como argumenta Borodo (2015, p. 28). Na Figura 23, vemos um quadro de *Asterios Polyp* (2009)⁴⁰, de David Mazzucchelli; a publicação brasileira manteve a mancha gráfica do balão de fala da personagem, que excede o tamanho do próprio balão, comunicando o volume de sua voz.

Figura 23 – Comparação de mancha gráfica de original (2009, n.p.) e tradução (2011, n.p.) de *Asterios Polyp*, de Mazzucchelli. Letras da tradução por Lilian Matsunaga



A terceira especificidade apresentada por Érico Assis é a indissolubilidade das quebras verbais. No texto em prosa, a divisão do texto nas páginas não costuma ser um fator de importância, dando certa liberdade ao diagramador de

⁴⁰ No Brasil: *Asterios Polyp*. Tradução: Daniel Pellizzari. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2011.

diferentes edições. Nos quadrinhos, entretanto, a organização de construções verbais em balões e quadros estabelece o ritmo da história e determina a velocidade de leitura e carga dramática de uma sequência (Assis, 2016, p. 31). Desse modo, segundo Assis (2016, p. 30), “a tradução de quadrinhos deve respeitar as quebras do material linguístico determinadas pelas ocorrências de balões e recordatórios”. Assim, a fala de um personagem deveria seguir a divisão em sucessivos balões da mesma forma como é no texto de partida. A manutenção da quebra verbal pode ser vista na divisão do texto entre os dois recordatórios da Figura 22.

As duas últimas características da tradução de quadrinhos propostas por Assis relacionam-se diretamente ao letreiramento. A quarta especificidade diz respeito à divisão de trabalho entre tradutor e letreirista:

O primeiro faz a adaptação do material linguístico do texto — exercício interpretativo e redacional similar à tradução de prosa e outras variantes de escrita. Já o letreirista é o responsável por aplicar as ocorrências verbais traduzidas à página — exercício interpretativo e técnico que, no contexto de mercado atual, exige domínio de *softwares* de edição de imagens. (Assis, 2016, p. 32)

Desse modo, o tradutor, durante seu trabalho, não tem a visualização final do texto aplicado à página. Comumente o tradutor entrega a tradução em um arquivo apenas de texto, no qual aponta por números a que balão da página o trecho traduzido se refere — se a ordem de leitura dos balões não for óbvia, cabe ao tradutor usar notas para orientar o letreirista (Assis, 2016, p. 33). No processo de letreiramento, pode ser necessário fazer adequações do texto ao tamanho de um balão de fala a fim de preservar sua mancha gráfica interna (Assis, 2016, p. 34). É dessa possibilidade de ingerência do letreiramento no texto traduzido final que surge a quinta especificidade proposta por Érico Assis: o letreirista como cotradutor. Estabelecida a relação do letreiramento com as especificidades da tradução de histórias em quadrinhos, apresentemos mais detalhadamente o ofício do profissional responsável pelo letreiramento, para que possamos, por fim, analisar seu papel como possível cotradutor de quadrinhos.

O trabalho do letreirista⁴¹ — o primeiro letreirista, não o da tradução — é indispensável a praticamente toda HQ. Essa etapa pode ser cumprida pelo próprio artista do quadrinho ou por alguém dedicado exclusivamente à função. Grandes editoras com diversas histórias de publicação mensal e linha de produção editorial acelerada, como Marvel e DC nos EUA, costumam empregar profissionais com

⁴¹ O(a) profissional responsável pelo letreiramento pode ser chamado de letreirista ou letrista. Assis (2018a, p. 104) opta por letreirista, a fim de evitar confusões com compositores de letras musicais, também chamados de letristas.

papel único de letreirista (Assis, 2018a, p. 102). Apesar de sua importância, o letreirista é comumente negligenciado pelo leitor e pode ser apagado pelo próprio mercado, que lhe concede créditos discretos e por vezes nem mesmo o credita. Para Assis (2018a, p.102), a prática costuma ser vista como puramente técnica, sem mérito criativo ou autoral.

O ofício do letreirista sofreu grande transformação com a popularização do uso de programas de edição de imagem. Antes dos computadores, o letreiramento precisava ser feito à mão sobre a página desenhada ou em papel transparente sobre os desenhos para facilitar correções; atualmente, o letreirista pode inserir digitalmente balões, recordatórios e textos de maneira mais livre. O profissional utiliza programas de edição que lhe permitem aplicar os elementos em uma “camada” própria, facilmente alterável e desassociada dos desenhos da página (Figura 24). No fim da década de 90 e começo dos anos 2000, o letreiramento em sua maioria deixou de ser manual, com o digital tornando-se a norma do mercado (Assis, 2018a, p. 109).

Figura 24 – Comparação entre prévia de página de *Infinity* n. 4 (2013) e versão final com balões aplicados por letreirista⁴²



⁴² Imagem retirada de Assis (2018a, p. 206).

A mudança do letreiramento manual para o digital também afetou profundamente a tradução de quadrinhos. Federico Zanettin (2014, p. 22) destaca o aspecto econômico dessa transição. Tradicionalmente, era necessário que o letreirista da tradução recortasse os diálogos originais de dentro dos balões com uma lâmina e reescrevesse à mão os novos diálogos que lhe haviam sido fornecidos pelo tradutor (Zanettin, 2014, p. 22). Após o advento dos programas de edição de imagem, o processo padrão é a editora estrangeira fornecer arquivos digitais nos quais os desenhos estão em camadas separadas do letreiramento, como visto na Figura 24 (Assis, 2018a, p. 208). Desse modo, o trabalho do letreirista é facilitado e, conseqüentemente, o custo das editoras é reduzido. Casos nos quais o texto a ser traduzido integra os desenhos, em inscrições ou onomatopeias, por exemplo, também se tornaram mais simples. Mesmo que o texto e o desenho não estejam necessariamente em camadas distintas (como na Figura 12), o processo de “retoque” da imagem é mais uma vez facilitado por ferramentas dos programas de edição.

Érico Assis comenta outra característica do mercado de tradução de quadrinhos. Em catálogos de editoras estrangeiras distribuídos para editoras que se interessam em publicar suas obras, pode haver indicações sobre o letreiramento. A editora original pode informar que o autor do texto de partida disponibiliza-se a reletreirar a HQ ou indicar que há fonte própria disponível para o letreiramento da tradução (Assis, 2018a, p. 215). A fonte utilizada em quadrinhos muitas vezes é única: pode ser feita à mão pelo artista; ser uma fonte digital, porém baseada na caligrafia do autor; alteração digital de uma fonte já existente etc. A reprodução do letreiramento do texto de partida no texto de chegada também pode ser critério para a autorização da venda de direitos para tradução. A já citada publicação de *Asterios Polyp* no Brasil só foi autorizada após a editora Companhia das Letras certificar aos detentores dos direitos autorais que Lilian Matsunaga, a letreirista que seria designada a *Asterios Polyp*, era capaz de reletreirar o quadrinho de forma que lhes seria satisfatória. A editora brasileira utilizou como argumento outro trabalho de Matsunaga que lhe exigiu trabalho extenso e complexo, o letreiramento de *Jimmy Corrigan* (2009), de Chris Ware (Figura 25).

Figura 25 – Comparação entre letreiramento de original (2009) e tradução (2011) de *Jimmy Corrigan*, de Chris Ware. Letras da tradução por Lilian Matsunaga⁴³



Mesmo com a simplificação do processo, o ofício do letreirista de tradução ainda lhe requer uma gama de habilidades específicas, como capacidade artística para retoques, conhecimento de *design* gráfico, caligrafia, criação de fontes etc. Desse modo, seu trabalho pode ser custoso para a editora que traduz uma HQ. O critério econômico frequentemente será decisivo para a tradução ou manutenção de textos que estejam mais integrados à imagem. Érico Assis apresenta as afirmações de Valerio Rota sobre a tradução ou não desses elementos textuais. Segundo Rota (2008, p. 85 *apud* Assis, 2018a, p. 237), estabeleceu-se uma tendência entre editoras europeias de alterar o mínimo possível as HQs no processo de tradução; tanto para poupar custos quanto porque os leitores teriam passado

⁴³ Imagem retirada de Assis (2018a, p. 221-222).

a expressar o desejo de terem o mínimo de alteração em relações aos quadrinhos de partida. Cabe destacar, no entanto, que tendências de mercado e preferências do público podem ser construídas e não necessariamente refletem um desejo “puro” dos leitores. Novamente, Assis comenta, apoiado em Zanettin, a questão econômica se sobrepõe a qualquer aspecto de adaptação visual nos quadrinhos: “não alterar as imagens poupa recursos dos editores, em especial tempo e a necessidade de um especialista com conhecimento técnico” (Assis, 2018a, p. 246).

Retomando a quinta especificidade da tradução de histórias em quadrinhos proposta por Érico Assis, podemos analisar o papel do letreirista como cotradutor. De acordo com o autor, essa seria a especificidade de maior relevância na tradução de quadrinhos, tendo como ofício semelhante apenas letreiristas ou diagramadores de livros ilustrados.

O diagramador das traduções de prosa, assim como o legendador e profissionais técnicos que se envolvem em outras modalidades de tradução de língua escrita, não desempenham a mesma função de reproduzir aspectos estéticos (tipografia, composição, indissolubilidade da mancha gráfica) que o letreirista. (Assis, 2016, p. 35)

Assis (2016, p. 35) argumenta que “o texto quadrinístico consiste na união entre o material linguístico e os desenhos e que o processo de tradução de quadrinhos inevitavelmente lida com estes dois aspectos de forma simultânea”. Dessa forma, se o tradutor possui ingerência apenas sobre o material linguístico, é o letreirista que cumpre o papel da segunda base de sustentação. Esse ofício seria tão importante para a tradução de quadrinhos que, portanto, tornaria o letreirista um cotradutor (Assis, 2016, p. 35).

A proposta de Érico Assis também é vista de alguma forma em Federico Zanettin e Klaus Kaindl, embora nenhum dos dois autores afirme categoricamente que o letreirista é um cotradutor:

O “tradutor” não é apenas uma pessoa, mas várias pessoas que agem sucessivamente sobre os textos fonte e alvo, um “tradutor coletivo” que colabora com outros profissionais para se chegar a um produto. Entre os outros perfis profissionais associados à produção da HQ traduzida estão, por exemplo, o letreirista, ou seja, a pessoa responsável por escrever o texto traduzido nos balões e recordatórios; a(s) pessoa(s) responsável(is) por alterações gráficas nas imagens; e o editor da série ou revista, que supervisiona todo o processo. (Zanettin *apud* Assis, 2018a, p. 243)

Uma série de pessoas participa da produção de um quadrinho. [...] todos esses profissionais [coloristas, arte-finalistas e letreiristas] são até certo ponto considerados coautores. Paralelo a isso, pode-se perguntar também quem deve ser considerado

tradutor. [...] assim, a tradução de quadrinhos também é um processo coletivo, composto igualmente por uma série de pessoas. (Kaindl, 2015, p. 32)⁴⁴

O intercâmbio direto entre tradutores e letreiristas é praticamente inexistente, entretanto haveria, idealmente, mesmo sem contato, uma relação de cooperação entre os dois profissionais: “o tradutor linguístico tem entre suas funções interpretar as intenções que vê no letreiramento da HQ de partida e buscar correspondê-las prevendo o serviço que será desempenhado, na prática, pelo letreirista ao inserir o linguístico na página” (Assis, 2018a, p. 209).

Apesar de o papel do letreirista na tradução de quadrinhos ser de suma importância, e de ser possível equiparar em certo nível suas funções às do tradutor linguístico, denominar o letreirista um cotradutor pode não ser exatamente preciso. Não por sua prática ser menor ou de menos prestígio, mas por sua natureza ser fundamentalmente diferente da tradução. O próprio Assis fornece possíveis respostas à pergunta do letreirista ser ou não tradutor:

O “simples não” seria baseado na ideia de que não, o letreirista não é tradutor porque tradutores operam entre idiomas, entre códigos linguísticos. O que o letreirista faz, por mais que esteja imbricado com a tradução interlinguística, consiste em grafar o que foi traduzido (interlinguisticamente) na maioria das vezes por outra pessoa. [...] não se realiza a transformação que pressupõe o trabalho do tradutor. O letreirista não está atuando entre códigos linguísticos escritos, mas sim buscando *simular* o revestimento gráfico das letras entre HQ-fonte e HQ-alvo. [grifo do autor] (Assis, 2018a, p. 288)

O autor situa a resposta do “simples não” em “uma das polaridades simplistas em uma gama de respostas” (Assis, 2018a, p. 289). Entretanto, seus contra-argumentos são mais convincentes do que sua defesa do letreirista como tradutor. Assis (2018a, p. 289) destaca também a grande diferença que há entre os conhecimentos profissionais de cada um. A conclusão de sua tese propõe enfim uma nova terminologia, “tradutor-letreirista”. O termo marca a diferença de práticas enquanto reafirma o papel de tradutor do letreirista, que agiria na tradução não do aspecto linguístico, mas do aspecto pictórico de uma história em quadrinhos (2018a, p. 296). A resposta mais uma vez não parece a mais precisa ou adequada. Afirmar a grande importância do letreirista na tradução de quadrinhos e defender sua valorização no processo, dedicando-lhe os devidos créditos e direitos sobre sua obra intelectual — como defende legitimamente Assis (2018a, p. 295) —, não

⁴⁴ “An einer Comicproduktion ist eine Reihe von Menschen beteiligt. [...] all die-se Personen [Koloristen, Inker und Letterer] werden gewissermaßen als Co-AutorInnen erachtet. Parallel dazu kann auch gefragt werden, wer als ÜbersetzerIn erachtet werden sollte. [...] so ist auch die Übersetzung von Comics ein kollektiver Prozess, in den ebenfalls eine Reihe von Personen eingebunden ist.”

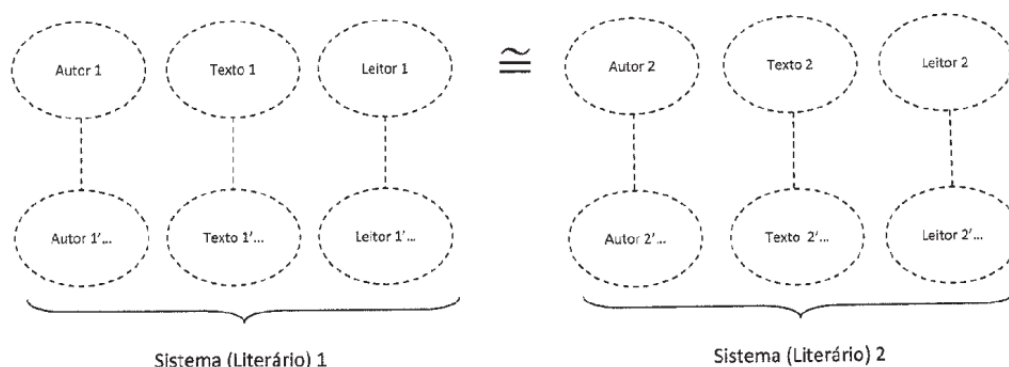
necessariamente implica em denominá-lo um tradutor. Novamente, não por seu trabalho não ser “à altura” de um tradutor, mas por ser fundamentalmente diferente, apesar de possíveis aproximações.

3.3. Metodologia de análise

Esta dissertação pretende, no capítulo 6, analisar as traduções de cinco histórias em quadrinhos brasileiras para a língua alemã. Para isso, servirão como arcabouço teórico ideias e conceitos expostos previamente neste capítulo sobre quadrinhos e tradução de quadrinhos. Essa fundamentação teórica será utilizada em conjunto com a metodologia de análise de traduções proposta por José Lambert e Hendrik Van Gorp no texto “On describing translations”, publicado originalmente em 1985 e traduzido por Marie-Hélène Torres e Lincoln Fernandes em “Sobre a descrição de traduções” (2011).

Lambert e Van Gorp têm como objetivo apresentar uma metodologia própria e abrangente que permita analisar traduções do ponto de vista teórico e histórico de forma relevante. O quadro metodológico proposto pelos autores buscar servir ao estudo de “diversos aspectos da tradução no contexto de uma teoria da tradução geral e flexível” (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 209). A metodologia parte de um esquema que contém os parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios (Figura 26), seguindo a hipótese do polissistema de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury:

Figura 26 – Esquema de parâmetros básicos da tradução⁴⁵



No esquema apresentado, o sistema literário 1 corresponde ao sistema-fonte ou sistema da cultura-fonte; e o sistema literário 2, ao sistema-alvo ou da

⁴⁵ Imagem retirada de Lambert e Van Gorp (2011, p. 210).

cultura-alvo. O autor 1 (A1), texto 1 (T1) ou leitor 1 (R1) são os elementos em estudo, enquanto autor 1', texto 1' e leitor 1' são outros elementos do sistema-fonte, isto é, outros autores, textos ou leitores do sistema que se relacionam com o elemento que se está estudando. O mesmo ocorre no sistema 2 com elementos 2 e 2'. O sistema em estudo “não é necessariamente um sistema estritamente literário, já que os sistemas literários não podem ser isolados dos sistemas social, religioso etc.” (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 210). Para a análise porvir, evitaremos o uso de “sistema literário”, uma vez que, para além da discussão de histórias em quadrinhos serem ou não literatura, HQs estão em um sistema que frequentemente se mostra distinto do sistema literário tradicional de romances, poesia, drama etc., como será visto no capítulo a seguir, sobre aspectos sociológicos da produção e tradução de quadrinhos.

Os autores (2011, p. 210) destacam que todos os elementos do esquema são complexos e dinâmicos e relativizam pressuposições determinísticas:

O símbolo $\cong$ indica que o elo entre a comunicação-fonte e a comunicação-alvo não pode ser realmente previsto; trata-se de uma relação aberta, cuja natureza exata dependerá das prioridades do comportamento do tradutor — que, por sua vez, tem que ser visto em função das normas dominantes do sistema-alvo.

Desse esquema, podemos mencionar algumas relações a serem estudadas: T1---T2 (entre textos individuais, como original e tradução); A1---A2 (entre autores ou entre autor original e tradutor); T2---R2 (entre tradução e leitor-alvo); T1---T1' e T2---T2' (entre original e sua tradução enquanto textos em relação a outros textos) etc. Toda tradução é resultado de relações entre os elementos expostos no esquema. Para os autores (2011, p. 212), o esquema é eficiente em minimizar concepções tradicionais relativas a uma suposta fidelidade ou qualidade de uma tradução, noções que priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas e prescritivas.

Uma questão central é eleger quais relações são mais importantes para dado estudo. O caso mais comum, que frequentemente acaba por se restringir a questões de “fidelidade”, é a investigação de traduções que sejam orientadas ao sistema-alvo (ou “aceitáveis”) ou traduções orientadas ao sistema-fonte (ou “adequadas”) (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 211). Uma tradução pode ser analisada de diferentes perspectivas, de forma macro ou microestrutural, focando em questões linguísticas, códigos literários, padrões morais etc. Dessa forma, uma tradução pode ser tida como aceitável quanto a suas características estilísticas, porém adequada quanto a suas referências socioculturais, que serão extraídas do texto-fonte

(Lambert; Van Gorp, 2011, p. 213). Embora Lambert e Van Gorp (2011, p. 215-216) alertem para a possibilidade da comparação entre T1 e T2 se tornar uma análise reducionista, os autores defendem que essa comparação ainda é um ponto crucial e relevante, contanto que não negligencie uma perspectiva mais ampla. As estratégias tradutórias de um profissional também podem ser estudadas. As escolhas de um tradutor em análise são consistentes? Caso contrário, as discrepâncias podem ser explicadas? Se um tradutor produz seus próprios textos teóricos sobre tradução, há conflitos entre sua teoria e sua prática? (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 219).

A abordagem metodológica proposta enfatiza a natureza sistêmica e afirma a necessidade de combinar sistematicamente aspectos da tradução. Assim, aspectos específicos podem ser discutidos de forma intrassistêmica (autor-texto-leitor) ou intersistêmica, com sistemas tradutórios e outros sistemas culturais — como por exemplo, sistemas mais específicos dos quadrinhos. Da mesma maneira, em vez de priorizar uma análise atomística, pode ser mais relevante examinar uma série de textos ou de problemas tradutórios. A análise de traduções específicas deve levar em consideração também outras traduções (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 220).

Não é nem um pouco absurdo estudar um único texto traduzido ou um único tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que esta tradução ou este tradutor possui elos (positivos ou negativos) com outras traduções e tradutores. (Lambert; Van Gorp, 2011, p. 221)

Em minha análise no capítulo 6, proponho estudar as traduções de cinco quadrinhos brasileiros para o alemão: *Cumbe*; *Angola Janga*; *Tungstênio*; *Hör nur, schöne Márcia*; e *Guadalupe und Minerva* — todos por Lea Hübner. Os cinco títulos são todas as HQs brasileiras que Hübner já traduziu. O aspecto em foco será a relação entre imagem e texto e como essa interação ocorre na tradução. Assim, o letreiramento das traduções será analisado, assim como ocorrências nas quais a imagem guia as escolhas que a tradutora faz para o texto verbal.

A comparação entre o par de textos-fonte e alvo (T1---T2) e o efeito da tradução no leitor-alvo (T2---R2) serão a base da análise; porém, além de analisar título a título, buscarei estabelecer relações entre as obras. Entre os cinco quadrinhos, *Cumbe* e *Angola Janga* são de um mesmo autor, assim como *Tungstênio* e *Hör nur, schöne Márcia*. Portanto, traduções de HQs de mesmo autor podem ser comparadas entre si, do mesmo modo que as duas HQs da mesma editora, *Cumbe* e *Angola Janga*. Além, claro, de relacionar as cinco traduções entre si. A

abordagem à tradução de cada quadrinho será estudada, pondo em perspectiva as questões econômicas que ditam algumas das decisões tomadas. Como sugerem Lambert e Van Gorp, convergências e incoerências entre a prática e a produção teórica de Lea Hübner também serão destacadas. Entretanto, embora a análise seja de traduções de Hübner, muito do que será abordado não pode ser atribuído só a escolhas suas. Decisões editoriais, como traduzir ou não onomatopéias e inscrições, frequentemente estão além da alçada da tradutora, o que deve ser levado em conta. A análise servirá também para ilustrar e evidenciar questões da tradução de histórias em quadrinhos já expostas nos capítulos teóricos.

4. Aspectos sociológicos da tradução

Esta dissertação tem como uma de suas propostas o estudo das traduções de quadrinhos brasileiros para o alemão. Assim, além de tratar de questões teóricas mais específicas à tradução de quadrinhos, também se faz necessário estabelecer um diálogo com um arcabouço teórico que considere os aspectos sociológicos envolvidos na tradução de quadrinhos nacionais em países de língua alemã. As considerações sobre a sociologia da tradução se concentrarão em quatro pontos focais: as noções de campo, *habitus*, patronagem e a relação centro-periferia. Sob a luz desses conceitos, a posição dos quadrinhos no campo social em contexto alemão pode ser explorada. É nesse cenário que as HQs brasileiras são inseridas quando traduzidas e publicadas em países de língua alemã. Apoiados em conceitos da sociologia da tradução e de elaborações acerca da produção historiográfica, poderemos posteriormente estudar o histórico das traduções em alemão de HQs brasileiras, assim como questões como atuação de agentes, patronagem, fatores facilitadores etc.

4.1. Campo, *habitus*, patronagem e o fluxo assimétrico de traduções

Gisèle Sapiro, em seu capítulo “The Sociology of Translation: A New Research Domain” (2014, p. 82), afirma que o estudo da tradução sob uma perspectiva sociológica é a abordagem do processo tradutório como uma atividade social envolvendo agentes e instituições. Os agentes do processo podem ser autores, tradutores, editores, críticos ou agentes literários, os quais interagem com instituições como escolas de tradução, revistas literárias e acadêmicas, editoras,

prêmios de tradução e órgãos governamentais. Apesar de Sapiro e outros autores da sociologia da tradução comumente se ocuparem da literatura, a tradução de quadrinhos naturalmente também pode ser objeto de uma análise sociológica. Klaus Kaindl, já citado diversas vezes, em seu artigo “A Framework for the Study of Comics under Translation” (1999), propõe uma fundação sociológica para estudar a tradução de HQs. Para o autor, abordar a tradução de um quadrinho de modo puramente linguístico ou textual não é suficiente para compreender as mudanças que ocorrem durante o processo. Uma vez que a tradução é entendida não apenas como uma operação linguística ou textual, mas também como uma prática social, o contexto social no qual a tradução está inserida deve ser considerado em uma análise. Entretanto, Kaindl adverte que a abordagem sociológica não pode ser conduzida como um estudo determinista, que vê tradução como um reflexo imediato de certa situação socioeconômica. Há diversos fatores a serem considerados, e “particularmente a disposição individual de agentes humanos” não deve ser ignorada (Kaindl, 1999, p. 265).

Para Kaindl, uma abordagem sociológica na qual o indivíduo não é apenas um agente executivo sem liberdade de escolha pode ser encontrada na teoria de campo e *habitus* de Pierre Bourdieu, amplamente utilizada na sociologia da tradução:

O trabalho de Bourdieu está fundamentado na premissa de que qualquer agente de produção cultural ocupa uma posição específica no espaço social. A posição relativa no espaço de produção, por sua vez, molda a forma e o conteúdo do que está sendo produzido. (Kaindl, 1999, p. 266)⁴⁶

Assim, as ações de um agente individual, grupos ou instituições são determinadas por sua posição no “campo” em relação a outros agentes, ou seja, pelo “capital” que detém, seja financeiro ou simbólico (Kaindl, 1999, p. 266). Gisèle Sapiro (2014, p. 84) comenta que alguns campos seriam relativamente autônomos, com suas próprias regras, instituições e capital específicos, pelos quais competem seus agentes. Enquanto alguns autores consideram a tradução como um campo em si, outros afirmam que a atividade não é autônoma o suficiente e é dependente de campos como o editorial, acadêmico e literário. Dessa forma, haveria situações nas quais o tradutor se vê dividido entre diferentes campos. Normas do campo acadêmico para tradução, por exemplo, podem conflitar com normas do campo editorial (Sapiro, 2014, p. 85).

⁴⁶ “Bourdieu's work is founded on the premise that any agent of cultural production occupies a particular position within a social space. The relative position in the space of production in turn shapes the form and content of what is being produced.”

As ações de agentes individuais, entretanto, não são influenciadas apenas pela estrutura do campo, mas também pelo seu *habitus*. Bourdieu se utiliza do conceito de *habitus* para explicar como práticas sociais, culturais ou literárias se consolidam (Kaindl, 1999, p. 268). John Milton e Paul Bandia, na introdução de *Agents of Translation* (2009, p. 8), afirmam que o tradutor terá que seguir certas convenções se desejar ser aceito pela sociedade, manter um trabalho como tradutor profissional, ser publicado, obter bolsas ou conquistar amigos e influenciar pessoas. Milton e Bandia citam autores que enfatizam que o *habitus* é construído também pelos próprios tradutores, que agem em sua manutenção. Para Kaindl, o *habitus* seria um sistema de “predisposições”: [...] em outras palavras, a posição do agente na sociedade ou sua posição em um campo influencia sua visão de mundo, expectativas e ações, mesmo que o indivíduo não esteja ciente dessa influência” (1999, p. 268)⁴⁷. Klaus Kaindl nota, no entanto, que o *habitus* não é um conceito determinista, mas estabelece um espaço de manobra para práticas possíveis ou não, levando em consideração o componente individual de tomada de decisão.

John Milton e Paul Bandia apresentam outro conceito chave na sociologia da tradução. A “patronagem”, termo cunhado por André Lefevere, descreve o papel de patronos na produção cultural, sejam eles mecenas, organizações religiosas, partidos políticos, órgãos governamentais, editoras, corporações de mídia, universidades que oferecem bolsas etc. A patronagem é capaz de regular sistemas literários, prêmios, censura e sistemas educacionais (Milton; Bandia, 2009, p. 8). Países são frequentemente um patrono crucial no mercado mundial, fornecendo auxílio financeiro para obras menos conhecidas e possibilitando a exportação da produção cultural nacional por meio de traduções (Sapiro, 2014, p. 88).

Patronagem certamente pode ser importante para decidir que trabalhos são publicados, mas diz pouco dos agentes individuais, sejam eles tradutores, críticos, jornalistas ou políticos, figuras com influência no mundo literário, que não estavam satisfeitos com o *status quo* e tentaram instigar mudanças. (Milton; Bandia, 2009, p. 8)⁴⁸

⁴⁷ “[...] in other words, the position of the agent in society or his or her position in a field, influence that person’s view of the world and expectations and actions even though the human being may not be aware of this influence.”

⁴⁸ “Patronage can certainly be important in deciding which works get published but says little about individual agents, whether they be translators, critics, journalists or politicians, figures with influence in the literary world, who were not satisfied with the status quo and attempted to instigate changes.”

Embora apresentados separadamente, os conceitos de campo, *habitus* e patronagem se relacionam na prática. Essas ideias auxiliam no entendimento do que Gisèle Sapiro denomina “fluxos assimétricos de tradução”, descritos pelo modelo centro-periferia. Segundo a autora, a posição de uma língua no sistema mundial de traduções pode ser definida de acordo com a proporção de livros dessa língua que são traduzidos para outras. Com base no banco de dados *Index Translationum*, Sapiro classifica o inglês como uma língua em posição fortemente central: 45% dos livros traduzidos no mundo foram escritos originalmente em inglês. Traduções do francês, alemão e russo representam de 10% a 12% até 1989, o que classificaria essas línguas como centrais (Sapiro, 2014, p. 85).

Klaus Kaindl descreve o cenário específico das histórias em quadrinhos. Em pesquisa de seu artigo de 1999, Kaindl afirma que o mercado internacional de quadrinhos se divide basicamente entre exportadores e importadores. Os exportadores seriam principalmente Estados Unidos, França, Bélgica e Japão, países que vendem seus quadrinhos para outros países. Os importadores, como países da Escandinávia e Alemanha, possuem pouca produção nacional em comparação com o volume de quadrinhos estrangeiros que compram de países exportadores (Kaindl, 1999, p. 265). O Brasil se encaixaria nos países importadores, ocupando uma posição periférica. Kaindl (1999, p. 264) adiciona que não é coincidência que quadrinhos costumem ter má reputação justamente em países com pouca produção doméstica; cenário que é refletido na falta de interesse de acadêmicos do país no assunto. Embora a afirmação tenha validade, a questão não se encerra. Os EUA possuem um grande volume de produção doméstica, mas ainda assim os quadrinhos no país não gozam da mesma reputação que possuem no meio franco-belga. Os quadrinhos na França, por exemplo, estão muito presentes no ensino da língua. Mesmo o ensino de francês como língua estrangeira é guiado por métodos educacionais que dão grande enfoque às HQs infantis e adultas. Portanto, há a formação de leitores de quadrinhos desde cedo. Os dados numéricos fornecidos por Kaindl no artigo são antigos — anteriores a 1999 —, no entanto, em seu capítulo de 2010, “Comics in translation”, a conclusão permanece inalterada. As classificações de Sapiro e Kaindl são essencialmente as mesmas, contudo, nota-se a diferença da posição da língua alemã quando o foco sai da literatura em geral e se restringe às histórias em quadrinhos. Enquanto o alemão ocupa posição central no mercado mais amplo, nos quadrinhos é uma língua cuja posição se assemelha à do português. Dessa forma, fica evidente que o caso dos quadrinhos é particular e não deve ser visto como um simples anexo da literatura.

Segundo Sapiro (2014, p. 86), a posição desigual de línguas no sistema mundial de traduções também é indicada pela relação entre línguas periféricas. É comum que uma obra publicada originalmente em uma língua periférica necessite ser traduzida para uma língua central antes de ser considerada para tradução em outras línguas periféricas. Esse cenário será visto na historiografia porvir, na qual há exemplos de quadrinhos brasileiros que só foram traduzidos para o alemão após uma tradução para o inglês ou o francês.

A tradução como atividade social possui funções que não se limitam à comunicativa. Assim, Sapiro distingue três funções sociais que a tradução pode assumir: política (ou ideológica), econômica e cultural. Analogamente, os agentes e instituições envolvidos no processo de tradução pertencem a diferentes campos — político, econômico ou literário —, sendo que alguns desses agentes são intermediários entre mais de um campo (Sapiro, 2014, p. 86). A autora (2014, p. 87) dá como exemplo o financiamento estadunidense de traduções de obras de pensadores neoliberais no início da década de 90 em países árabes. Nesse caso, o Departamento de Estado dos Estados Unidos, uma instituição governamental, age como patrono, financiando a tradução de livros que possuem uma posição ideológica que os EUA pretendem disseminar em áreas estratégicas. O Departamento de Estado, como agente no campo político, se envolve em uma tradução que terá uma função social política ou ideológica. Naturalmente, as funções sociais da tradução não são exclusivas e outros campos podem interagir no processo. Esse tipo de política governamental tem como objetivo o fortalecimento ou manutenção de hegemonia ou influência ideológica — o chamado *soft power*. O mesmo pode ocorrer com o apoio a traduções que não possuem um objetivo ideológico tão claro, mas que buscam promover a cultura nacional em outros territórios.

As funções econômica e literária são exemplificadas por Sapiro (2014, p. 87) na distinção que agentes literários fazem entre livros que são oferecidos a editoras como “comerciais” ou “*upmarket*” — isto é, mais “sofisticados”, direcionados a um público menor, mais nichado. Traduções mais comerciais serviriam a uma função econômica, trazendo lucro à editora; enquanto a tradução de obras mais acadêmicas, por exemplo, podem servir a uma função mais cultural, nem sempre sendo lucrativa economicamente, porém imbuída de valores percebidos como estética e intelectualmente mais rebuscados. Nesse caso, a publicação da tradução é um meio de acumular não necessariamente capital econômico, mas capital simbólico.

A tradução tem um papel importante na circulação internacional de conhecimento. Entretanto, ideias não circulam por seus próprios méritos ou importância intrínseca, a serem escolhidas por um consumidor em um “livre mercado”. Para

Sapiro (2014, p. 89), ideias são transmitidas por agentes e instituições, e podem encontrar obstáculos políticos, econômicos ou culturais. Apesar de a censura ser o exemplo mais extremo, a escolha de uma editora que leve em consideração aspectos ideológicos para publicar um livro também é um obstáculo político. Naturalmente, a questão econômica também é um impeditivo muito comum, como comentado por Sapiro — embora caiba adicionar que esse impeditivo, diferentemente do que a autora sugere, não é exclusivo da atualidade:

[...] a crescente preocupação de editoras com o lucro em detrimento de critérios intelectuais deu origem a uma forma de censura econômica, a qual é um grande obstáculo à livre circulação de ideias atualmente. Devido aos custos adicionais envolvidos na tradução, livros a serem traduzidos sofrem muito mais com esse tipo de censura do que livros na língua original. (Sapiro, 2014, p. 89)⁴⁹

A desigualdade de forças entre línguas centrais e línguas periféricas pode ser observada também em casos nos quais a tradução de uma obra é um sinal de sua consagração. Assim como Sapiro (2014, p. 85) descreve “fluxos assimétricos de tradução”, Pascale Casanova (2021, p. 407) entende tradução como uma “troca desigual”, que ocorre em um universo altamente hierarquizado. A distribuição desigual de capital literário acompanha a desigualdade de capital linguístico-literário. Casanova denomina línguas dominadas e dominantes:

[Línguas dominadas] são relativamente desprovidas de capital literário, possuem pouco reconhecimento internacional, um número pequeno de tradutores nacionais e internacionais, ou são pouco conhecidas e permaneceram invisíveis em grandes centros literários por muito tempo. Línguas dominantes são dotadas de um volume relativamente grande de capital literário devido ao seu prestígio específico, a sua idade e ao número de textos considerados universais que são escritos nessas línguas. (Casanova, 2021, p. 410)⁵⁰

Dessa forma, a tradução se torna uma das principais formas de um autor conquistar legitimidade literária e ser “consagrado”. Um autor ou autora de uma língua dominada, como denomina Casanova, que tem sua obra traduzida para uma língua dominante ganha a possibilidade de ter acesso a centros literários, a autoridades consagradoras e o direito de ser lido por aqueles que participam na decisão do que merece ser lido (Casanova, 2021, p. 416). Podemos argumentar

⁴⁹ “[...] publishers’ growing concern with profit to the detriment of intellectual criteria has engendered a form of economic censorship, which is a major obstacle to the free circulation of ideas today. Because of the additional costs involved in translation, books in translation suffer much more from this kind of censorship than books in the original language.”

⁵⁰ “[Dominated languages] are relatively deprived of literary capital, have little international recognition, a small number of national or international translators, or are little known and have remained invisible for a long time in the great literary centers. Dominating languages are endowed with a relatively large volume of literary capital due to their specific prestige, their age, and the number of texts which are considered universal and which are written in these languages.”

que, para um quadrinho escrito em português brasileiro, a tradução para qualquer língua já é uma consagração em certo grau. No entanto, seguindo a elaboração de Casanova, no caso dos quadrinhos brasileiros a serem analisados neste trabalho, essa consagração ocorre de fato com a tradução para o francês ou inglês, uma vez que, no âmbito das HQs, a tradução para o alemão não configuraria uma consagração. Novamente, apesar de ser uma língua central, para os quadrinhos, países de língua alemã são principalmente importadores.

Segundo Kaindl (1999, p. 271), a França construiu, na primeira metade do séc. XX, um sistema editorial para a produção e distribuição de quadrinhos que se posicionava no campo literário; essa estrutura só se desenvolveria em países de língua alemã após a Segunda Guerra Mundial, e focaria principalmente em traduções de HQs estadunidenses e franco-belgas. Embora os quadrinhos fossem uma expressão da chamada literatura de massa, e direcionados principalmente à obtenção de capital econômico, eles poderiam ou não ter aceitação social, ou nos termos de Bourdieu, capital simbólico. Essa aceitação não foi facilmente concedida às histórias em quadrinhos. Como já comentado anteriormente no capítulo 1, as HQs tinham a reputação de serem más influências aos leitores jovens (Kaindl, 1999, p. 271). Entretanto, em países francófonos, segundo Klaus Kaindl no artigo “Das Feld als Kampfplatz” (2004a, p. 215), os quadrinhos se posicionaram mais próximo ao campo literário, por exemplo com as sátiras sociais de Rodolphe Töpfer (1799-1846), cujo capital simbólico foi fortalecido até mesmo pelo apreço que lhe tinha o escrito germânico Johann Wolfgang von Goethe, autor canônico da literatura alemã.

Embora já abordado neste capítulo, é válido reafirmar a importância do agente individual no processo de tradução, o que será recuperado posteriormente na análise histórica de quadrinhos brasileiros traduzidos para o alemão. Outi Paloposki, em seu capítulo “Limits of freedom” (2009), comentado por Alexsandro Pizziolo Ribeiro Junior em sua dissertação *Antologizando a Coreia* (2024), discute a liberdade de escolha e as restrições impostas ao tradutor como agente. Segundo Paloposki (2009, p. 189), a liberdade de decisão de tradutores em sua atuação varia dependendo de alguns fatores, como posição da literatura a ser traduzida, posição do próprio tradutor, expectativas dos leitores, entre outros. Apoiada em André Lefevere, a autora afirma que o tradutor possui a liberdade de permanecer em uma posição demarcada por suas restrições ou de desafiá-las e afastar-se delas (Paloposki, 2009, p. 190). Naturalmente, o indivíduo que opta por desafiar normas estabelecidas está sujeito a críticas, retaliações e falta de propostas e oportunidades profissionais.

As ações do tradutor como agente podem ser categorizadas como textuais, paratextuais e extratextuais (Paloposki, 2009, p. 191). A visibilidade textual se refere às marcas que o tradutor deixa no texto, seja por meio de manipulação deliberada, preferências estilísticas ou hábitos. As ações paratextuais do tradutor se relacionam à adição de notas, prefácios, textos auxiliares em uma edição etc. Por último, e a categoria que será foco na análise histórica de traduções de HQs brasileiras para o alemão, a visibilidade extratextual consiste na capacidade de seleção de livros a serem traduzidos, suas habilidades de negociação com as editoras, em comportamentos do tradutor que busquem publicizar suas traduções ou explicar seus métodos e estratégias (Ribeiro Junior, 2024, p. 62) — por exemplo, a publicação de um artigo acadêmico por um tradutor que discute as estratégias que adotou em algum trabalho seu.

Outi Paloposki (2009, p. 206) destaca que a agentividade de um tradutor é individual e de certa forma dependente de sua credibilidade. Ao mesmo tempo em que tradutores podem oferecer uma obra a uma editora e argumentar em seu favor, também podem rejeitar trabalhos que lhe são oferecidos.

No fim, somos confrontados com as limitações da agentividade do tradutor: as restrições e normas que regulam, até certo ponto, sua liberdade. [...] O equilíbrio entre a criatividade, subjetividade e agentividade do tradutor individual e as normas e restrições da sociedade que o cerca é uma questão de negociação e mudança, em que cada tradutor está individualmente posicionado de forma diferente. (Paloposki, 2009, p. 206)⁵¹

4.2. A produção de uma historiografia da tradução

Os conceitos propostos pela sociologia da tradução são ferramentas produtivas para a análise da posição das histórias em quadrinhos no contexto social de países de língua alemã, principalmente da Alemanha. Contudo, a análise histórica porvir da tradução e publicação de HQs brasileiras em alemão pode ser enriquecida por breves considerações oriundas das teorias da historiografia da tradução. O estudo histórico proposto nesta dissertação será guiado pela elaboração de Anthony Pym sobre erros comuns da historiografia da tradução, apresentados pelo autor em seu artigo “Shortcomings in the historiography of translation” (1992) e

⁵¹ “In the end, we are thus confronted with the limitations of the translators’ agency: those constraints and norms that regulate, to some extent, their freedom. [...] The balance between the individual translator’s creativity, subjectivity and agency and the norms and constraints of the surrounding society is an issue of negotiation and change, where each individual translator is differently positioned.”

comentado por mim no capítulo “História e atualidade da tradução e publicação de histórias em quadrinhos brasileiras em países de língua alemã” (2024).

A construção de uma análise historiográfica deve ir além da mera descrição de fatos ou coleção de dados e números. O artigo de Anthony Pym tem como objetivo principal apontar falhas comuns de estudos historiográficos. O autor traça alguns caminhos para a produção de trabalhos de história da tradução nos quais não falte análise histórica (Pinto, 2024, p. 81). Anthony Pym distingue dois tipos de abordagem comuns na esfera da história da tradução: arqueologia e crítica. A primeira está relacionada a perguntas como “quem?”, “onde?”, “quando?” e “qual texto?”; a segunda se volta para relações intertextuais e costuma responder ao “como?”, atribuindo ao texto traduzido valores éticos e estéticos (Pym, 1992, p. 222). As duas abordagens, segundo Pym, não necessariamente resultam em análises historiográficas. Embora possam ser de grande utilidade, esses caminhos só se tornam satisfatórios e apropriadamente históricos quando buscam responder à pergunta histórica básica “por quê?”; ou seja, “por que este texto (e não outro)?”, “por que dessa forma?” e “com que efeito?” (1999, p. 222-223).

Anthony Pym lista sete atitudes que podem levar a uma análise insuficientemente histórica:

[...] (1) acumulação arqueológica de dados que não respondem a uma problemática explicitamente formulada, (2) dependência de evidência anedótica, (3) periodização indiscriminada, (4) visões de traduções como expressões, em vez de potenciais agentes de mudança histórica, (5) privilégio axiomático de culturas alvo, (6) o uso de hipóteses metodológicas não falseáveis e (7) falha em considerar a interculturalidade da posição do tradutor. (Pym, 1992, p. 233)⁵²

O corpus selecionado para a análise é reduzido e o período em estudo, embora não muito curto, não é denso em publicações, portanto algumas das questões levantadas por Pym não se tornam tão críticas (Pinto, 2024, p. 82). O estudo proposto não segue uma tese central, mas busca analisar o contexto de cada publicação de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã e estabelecer fatores que facilitam uma publicação estrangeira, além de discutir conceitos como agentes de tradução e patronagem, refletindo sobre seus papéis nos casos em análise. Sejam as considerações de Anthony Pym mais ou menos relevantes, suas ideias ainda servirão de guia para a investigação porvir.

⁵² “[...] (1) archeological accumulation of data that respond to no explicitly formulated problematic, (2) dependence on anecdotal evidence, (3) indiscriminate periodisation, (4) visions of translations as expressions rather than potential agents of historical change, (5) axiomatic privileging of target cultures, (6) the use of unfalsifiable methodological hypotheses, and (7) failure to appreciate the interculturality of the translator's position.”

5. História da publicação de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã

Apoiados sobre conceitos da sociologia da tradução de autores como Gisèle Sapiro (2014) e Klaus Kaindl (1999; 2004a; 2015) e sobre as advertências de Anthony Pym (1992) para a análise histórica de traduções, podemos investigar a publicação de traduções alemãs de quadrinhos nacionais. O estudo será conduzido caso a caso, considerando as circunstâncias específicas de cada publicação, como fatores facilitadores, patronagem e o papel de agentes de tradução. Parte da análise neste capítulo já foi realizada pelo meu capítulo no livro *Literatura brasileira em tradução: olhares contemporâneos* (2024), que será tomado como ponto de partida.

O *corpus* selecionado para a análise reúne publicações que se encaixam em alguns critérios. As obras a serem abordadas foram publicadas originalmente em português, no Brasil, e posteriormente foram traduzidas para o alemão e publicadas em países de língua alemã por editoras desses países. Portanto, quadrinhos que foram escritos ou desenhados por brasileiros, porém que foram publicados originalmente em língua estrangeira em outros países não estão incluídos (Pinto, 2024, p. 82). Por exemplo, a notável história do trabalho de artistas brasileiros para a DC Comics e Marvel, nos Estados Unidos, não será considerada, mesmo que suas obras tenham sido traduzidas para o alemão. Mesmo o caso dos gêmeos brasileiros Gabriel Bá e Fábio Moon, que escreveram e desenharam *Daytripper* (2010), uma história ambientada no Brasil, não está incluído, pois originalmente saiu em inglês pelo selo Vertigo, da editora estadunidense DC Comics.

Parte da bibliografia foi reunida por Lea Hübner e Augusto Paim no capítulo “Quadrinhos brasileiros no exterior: os desafios de publicação de traduções de *graphic novels* brasileiras no mercado editorial de língua alemã”, no livro *A tradução de quadrinhos no Brasil* (2020). Hübner e Paim citam duas publicações singulares que também não serão consideradas — embora possam ser relevantes para outros estudos sobre a presença de quadrinistas brasileiros em países de língua alemã (Pinto, 2024, p. 83). Trata-se da coletânea *Osmose* (2013), organizada pelo Instituto Goethe de Porto Alegre e por Augusto Paim. A publicação promoveu um intercâmbio, no qual três artistas brasileiros foram para a Alemanha — Amaral, Paulo Mastroberti e João Montanaro —, e três alemães vieram ao Brasil — Aisha Franz, Mawil e Birgit Weyhe. Cada um dos artistas produziu, em sua

própria língua, uma HQ contando as experiências vividas no outro país (Hübner; Paim, 2020, p. 280). Entretanto, *Osmose* foi publicada apenas no Brasil, e embora seja uma edição bilíngue, o texto traduzido para o alemão ou português está todo em notas de rodapé, destacado da arte e de balões de fala (Pinto, 2024, p. 83).

Outro projeto a ser mencionado é *Magma* (2018), da revista suíça *Strapazin*. Em edição especial, os quadrinistas brasileiros Rafael Coutinho, Diego Gerlach e Fabio Zimbres e a pintora Talita Hoffmann foram convidados a produzirem histórias para a publicação. No entanto, a edição bilíngue novamente apresenta o texto traduzido apenas em notas de rodapé (Hübner; Paim, 2020, p. 280). Os autores argumentam que as características das histórias em quadrinhos não condizem com a estratégia de apresentação da tradução:

[...] essas edições bilíngues acabam gerando uma quebra da dinâmica narrativa, o que influencia na experiência de leitura, e em consequência disso, prejudica que haja uma avaliação mais equilibrada da qualidade da obra. (Hübner; Paim, 2020, p. 280)

Como *Osmose* e *Magma* possuem traduções para o alemão ou para o português apenas em notas de rodapé, muitos dos aspectos da tradução de quadrinhos abordados nesta dissertação são comprometidos, como a multimodalidade, o letramento e o aspecto visual do texto em uma HQ, seja o texto original ou traduzido. Por esses e outros motivos, como o fato de *Osmose* não ter sido publicada também em um país de língua alemã e *Magma* não ser uma publicação nacional que posteriormente se tornou uma tradução, os projetos, embora dignos de nota, não se incluem no *corpus* da pesquisa.

Há outra publicação alemã que, apesar de não se encaixar no *corpus*, pode ser mencionada. Em meados dos anos 90, a editora alemã Bastei publicou *Monica und ihre Freunde* [Monica e seus amigos] (Pinto, 2024, p. 88). A edição corresponde ao álbum *Turma da Mônica 3D Virtual*, publicado pela Editora Globo em 1994 (Alves, 2013). O título não é uma história em quadrinhos, mas um álbum de ilustrações dos personagens de Mauricio de Sousa que emulam um efeito de tridimensionalidade — não há, portanto, uma história com diálogos a serem traduzidos (Pinto, 2024, p. 89). Há pouquíssima informação sobre a publicação alemã, as imagens da capa que foram encontradas são de baixa resolução e não é possível identificar se há datas. Diferentes sites de edição colaborativa sugerem

as datas de 1995 ou 1996, porém sem citação de fontes⁵³. Marcos Alves, em seu *blog* Arquivos Turma da Mônica fornece uma foto na qual há um anúncio da edição alemã. O texto que acompanha a imagem diz:

A editora BASTEI, da Alemanha, lançou o álbum Nº1 de “3D VIRTUAL” da Turma da Mônica, com uma tiragem de 80 mil exemplares, para distribuição em todos os países e parte do mundo onde se fala alemão. O álbum é o primeiro de uma série de publicações contratadas no exterior com os Estúdios Mauricio de Sousa. (Alves, 2013)

A publicação é singular, um álbum isolado que não é acompanhado de histórias dos personagens, que na ocasião já não tinham edições alemãs há mais de uma década. Uma publicação da qual pouco sobreviveu, apesar da tiragem considerável. Como não se trata de uma história em quadrinhos, não se encaixa no *corpus* e não será mais explorada.

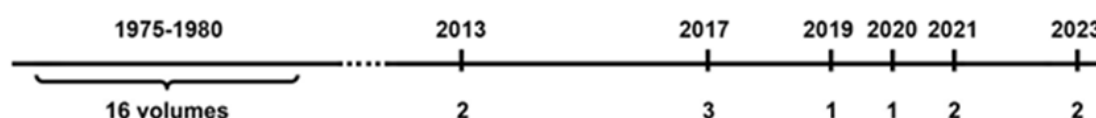
Determinado o recorte do estudo, a bibliografia foi reunida no quadro e linha do tempo a seguir. Para a pesquisa, foram utilizados o já mencionado capítulo de Hübner e Paim, além de livrarias virtuais de língua alemã e bancos de dados de publicações de quadrinhos, como Grand Comics Database e Comic Guide⁵⁴ (Pinto, 2024, p. 83). Entre outras informações básicas, o quadro inclui o letreirista responsável pela tradução da obra, dada a já estabelecida importância que o letreiramento tem na tradução de quadrinhos — apesar da importância, no entanto, metade das publicações não possui créditos de letreirista. Excetuando *Cumbe* e *Angola Janga*, ambos da editora suíça bahoe books, todas as publicações são alemãs.

⁵³ Turma da Mônica Wiki. Disponível em: <https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Monica_und_ihre_Freunde>. Acesso em: 01/12/2023; Página da Turma da Mônica na Wikipédia de língua alemã. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Turma_da_Mônica>. Acesso em 03/12/2023.

⁵⁴ Grand Comics Database. Disponível em: <<https://www.comics.org>>. Acesso em: 29 nov. 2023.; Comic Guide. Disponível em: <<https://www.comicguide.de/index.php>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

Quadro 1 – Quadrinhos brasileiros publicados em países de língua alemã

Título brasileiro	Título traduzido	Autor(a)	Tradutor(a)	Letreirista	Editora	Mês/Ano
Turma da Mônica	Fratz & Freunde 1-16	Mauricio de Sousa	Gina Bento-Schneider ⁵⁵	Não creditado	Ehapa Verlag	1975-1980
Astronauta: Magnetar	Der Astronaut	Danilo Beyruth	Monja Reichert	Alessandro Benedetti	Panini	08/2013
Pelezinho	Pelezinho	Mauricio de Sousa	Lilli-Hannah Hoepner	Susanne Gebert	Susanna Rieder Verlag	08/2013
Monstros!; Có & Birds ⁵⁶	Monster! Und andere Geschichten	Gustavo Duarte	Não creditado	Não creditado ⁵⁷	Panini	01/2017
Cumbe	Cumbe	Marcelo D'Saete	Lea Hübner	Não creditado	bahoe books	03/2017
Tungstênio	Tungstênio	Marcello Quintanilha	Lea Hübner	Thomas Gilke	avant-verlag	04/2017
Angola Janga	Angola Janga	Marcelo D'Saete	Lea Hübner	Leo Gürtler	bahoe books	02/2019
Diversos ⁵⁸	Das Kabinett der Wunder	Gustavo Duarte	Não creditado	Não creditado ⁵⁹	Panini	03/2020
A Revolução dos Bichos	Farm der Tiere	Odyr	Kerstin Fricke	Jochem Volkmer	Panini	04/2021
1984	1984	Fido Nesti	Michael Walter	Não creditado	Ullstein Verlag	09/2021
Escuta, Formosa Márcia	Hör nur, schöne Márcia	Marcello Quintanilha	Lea Hübner	Inga Härig	Reprodukt	03/2023
Guadalupe	Guadalupe und Minerva	Angélica Freitas; Odyr	Lea Hübner	Não creditado	Parallelallee	03/2023

Figura 27 – Linha do tempo e número de publicações por ano⁶⁰

A bibliografia completa reúne doze títulos de oito autores diferentes — considerando a série de *Turma da Mônica* como um único título. A porcentagem de quadrinhos brasileiros traduzidos para o alemão é pequena em meio à publicação

⁵⁵ Foi identificado o crédito de tradução apenas do volume 15.

⁵⁶ A publicação alemã engloba as publicações *Monstros!* (2012) e *Có & birds* (2014).

⁵⁷ Não houve um novo trabalho de letreiramento para além do letreiramento original de Gustavo Duarte.

⁵⁸ A publicação alemã é uma coletânea de diversas histórias de Duarte, originalmente publicadas de forma independente ou por editoras brasileiras e estrangeiras.

⁵⁹ Embora não creditado, o letreiramento adicional da edição alemã foi todo feito por Gustavo Duarte.

⁶⁰ Elaboração do autor. Imagem retirada de Pinto (2024, p. 84).

de outros quadrinhos estrangeiros em países de língua alemã. Lea Hübner e Augusto Paim fazem um levantamento das publicações de quadrinhos estrangeiros por editoras de língua alemã, ilustrando a posição das obras brasileiras no mercado. Hübner e Paim (2020, p. 276) tomam o ano de 2017 como referência, no qual houve duas publicações do Brasil, mesma quantidade de publicações da Polônia; obras de língua francesa somam mais de duas dezenas, seguidas pela língua inglesa com sete, quatro do espanhol e três do italiano.

Os autores explicam essa disparidade argumentando que França, EUA, Espanha e Itália são países com culturas mais semelhantes à Alemanha, Áustria ou Suíça, além de estarem mais próximos geograficamente. O fator mais importante, entretanto, parece ser a tradição de produção de quadrinhos e os mercados mais bem estabelecidos capazes de se internacionalizar — principalmente se considerarmos que há enorme volume de publicação de mangás na Europa, a despeito da grande diferença cultural e distância geográfica do Japão.

No meio europeu, França e Bélgica são mercados notadamente grandes. Como já comentado, há grande valorização das histórias em quadrinhos nos países europeus francófonos, onde as HQs gozam de considerável capital simbólico (Kaindl, 2004a, p. 215). No Brasil, em países de língua alemã e mesmo em um país de vasta produção como os EUA, quadrinhos são vistos majoritariamente como uma arte “menor”, destinadas ao público infantil ou infantojuvenil (Pinto, 2024, p. 85). Uma pesquisa de 2020 divulgada pelo Centre National du Livre e citada por Érico Assis em matéria do site Omelete descreve o cenário na França. Os resultados mostram que 53% dos homens e 33% das mulheres entre 15 e 75 anos são leitores de quadrinhos. Já no Brasil, a pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, de 2019, divulgou que 13% dos leitores brasileiros leem histórias em quadrinhos (Assis, 2020).

O volume de tradução de quadrinhos brasileiros para o alemão progride lentamente desde 2017, ano estudado por Hübner e Paim em seu capítulo. Quadrinhos brasileiros voltam a aparecer no mercado de língua alemã em 2019, com as últimas traduções publicadas em 2023. Nesse período, seis títulos brasileiros foram traduzidos, sendo três autores inéditos. Como os números de anos anteriores a 2017 também são reduzidos, é possível fazer comentários para cada publicação do quadro 1, destacando fatores facilitadores, agentes, patronos etc. Tomando a linha do tempo da

Figura 27, propõe-se dividi-la em três momentos, uma breve “periodização”, que será esclarecida ao longo da análise: primeiramente, de 1975 a 1980, período da

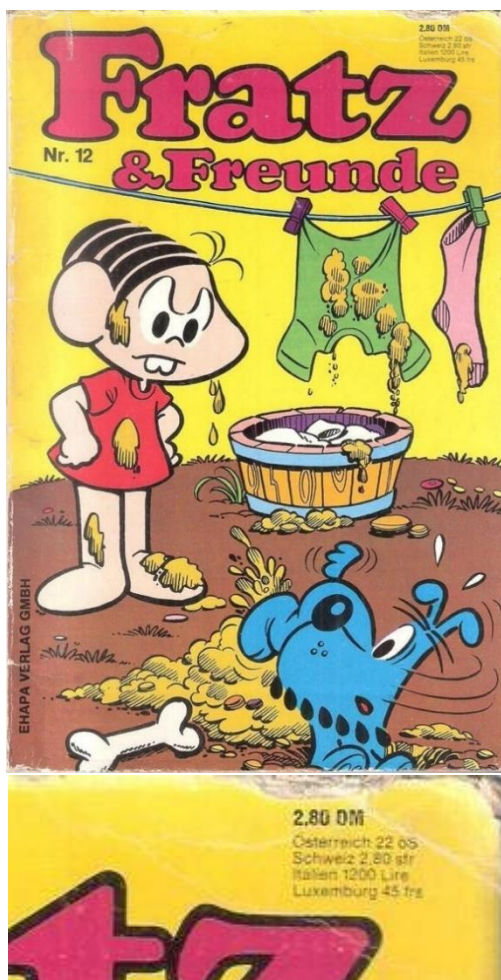
publicação seriada da tradução de *Turma da Mônica, Fratz & Freunde*; em seguida, o ano de 2013, de importância particular para publicações brasileiras em alemão, como será discutido nos subcapítulos porvir; por fim, o período de 2017 até o momento atual, anos de publicações mais constantes (Pinto, 2024, p. 85).

5.1. *Fratz & Freunde*: Turma da Mônica em publicações de 1975 a 1980

A publicação da famosa série de Mauricio de Sousa na Alemanha marca a primeira tradução de uma história em quadrinhos brasileira para o alemão. O título *Fratz & Freunde* — algo como “criança travessa e amigos” — teve 16 volumes publicados pela editora alemã Ehapa entre 1975 e 1980 (Pinto, 2024, p. 86).

Mônica Sousa, filha de Mauricio e diretora executiva da Mauricio de Sousa Produções (MSP), comenta brevemente sobre o movimento de exportação da revista para a Alemanha em matéria da Deutsche Welle por Ceci Leal. Na reportagem, a empresária menciona rapidamente a presença do título na Alemanha na década de 80; a matéria afirma que *Fratz & Freunde* não alcançou grande sucesso, principalmente devido a problemas de distribuição (Leal, 2015). Entretanto, apenas o último volume de *Fratz & Freunde* foi lançado em 1980; 16 volumes publicados ao longo de cinco anos são números expressivos; as tiragens, como será visto a seguir, não eram baixas; e a distribuição, citada como obstáculo, foi ampla (Pinto, 2024, p. 86). As capas da época mostram distribuição para pelo menos quatro países diferentes além da Alemanha. O preço da revista n.12, além de expresso na moeda da Alemanha Ocidental, aparece para as moedas da Áustria, Suíça, Itália e Luxemburgo, como pode ser visto na figura 27; volumes anteriores incluíam ainda o preço para Bélgica, Holanda, Dinamarca e Espanha. A restrição de países para os quais as revistas eram distribuídas podem indicar uma queda no número de vendas.

Figura 28 – Capa e detalhe de preços de *Fratz & Freunde* n.12⁶¹



A história da publicação de *Fratz & Freunde* é pouco preservada. Há pouca informação da série disponível na internet. As imagens das capas de alguns volumes só estão disponíveis em baixíssima resolução e a capa do volume 14 não foi encontrada. Além disso, o ano e mês de publicação de cada volume também são incertos. A confirmação de 1980 como ano final de publicação só foi possível por fotos de um exemplar do volume 15 à venda em uma loja on-line de usados. Na foto da quarta capa (Figura 29) lê-se um aviso de que o volume 16 estaria disponível a partir de 21 de janeiro de 1980 (Pinto, 2024, p. 86).

⁶¹ Imagem retirada de: <https://turmadamonica.fandom.com/pt-br/wiki/Monica_und_ihre_Freunde?file=Fratz%26Freunde4.png>. Acesso em: 27 fev. 2025.

Figura 29 – Quarta capa de *Fratz & Freunde* n.15⁶²



As fotos do volume 15 também são a única fonte de informação encontrada na internet sobre a tradução. No rodapé da contracapa (Figura 30), vemos os créditos de tradução para Gina Bento-Schneider. Não foi possível confirmar se Bento-Schneider traduziu todos os demais volumes e não foram encontradas mais informações a seu respeito. Outros creditados são Adolf Kabatek, editor, e Susanne Heiser, redatora (Pinto, 2024, p. 86). Não há créditos de letreiramento.

⁶² Imagem originalmente retirada de: <<https://www.befr.ebay.be/itm/166316144436>>. Acesso em: 03 dez. 2023. Imagem não mais disponível.

Figura 30 – Contracapa e detalhe de rodapé de *Fratz & Freunde* n. 15⁶³



A editora Ehapa, atual Egmont Ehapa, responsável pela publicação de *Fratz & Freunde*, foi fundada em 1951 por Adolf Kabatek — o editor creditado em *Fratz & Freunde* n.16. Kabatek foi editor de diversos títulos e um grande nome do mercado de quadrinhos na Alemanha (Kabatek, 2021). Segundo Klaus Kaindl (2004c, p. 165), a Ehapa, junto com a editora Carlsen, dominou o mercado de HQs de língua alemã durante a consolidação da indústria de quadrinhos no país nas décadas seguintes à Segunda Guerra. A Ehapa pertencia ao grupo internacional dinamarquês Gutenberghus, que também possuía gráficas próprias. Durante os anos de publicação de *Fratz & Freunde*, o catálogo da editora reunia alguns dos mais relevantes personagens dos quadrinhos, como Asterix, Hagar, o Horrível, Mickey, Pato Donald, Pateta e outros personagens da Disney, Popeye, Cavaleiro

⁶³ Imagem originalmente retirada de: <<https://www.befr.ebay.be/itm/166316144436>>. Acesso em: 03 dez. 2023. Imagem não mais disponível.

Solitário, além de super-heróis como Batman, Superman e outros da editora DC Comics⁶⁴ (Pinto, 2024, p. 87).

Assim como a Ehapa era dominante no mercado alemão, *Turma da Mônica* era o principal quadrinho em publicação no Brasil. Em 1970, a carreira de Mauricio de Sousa alcançava seu ponto mais alto até então; suas histórias deixam de aparecer apenas nas tiras de jornais e se tornam revistas próprias publicadas pela Editora Abril, com tiragens de 200 mil exemplares, que continuariam crescendo ao longo da década (Pinto, 2024, p. 87).

Maria Luiza Pinho e Celso Roberto Pinho (2015) abordam a internacionalização da Turma da Mônica e o início desse processo na década de 70. Os autores citam o próprio Mauricio de Sousa, que escreveu em uma crônica sobre a negociação com a Ehapa e Adolf Kabatek:

Eu ainda tinha contrato com a Abril, que publicava todas as nossas revistinhas com sucesso. Um dia, em conversa com o presidente e fundador da Editora, Victor Civita, falei da minha vontade de exportar as peraltices da Turma da Mônica. Não se passou muito tempo e o Victor, chegando de uma viagem, me chamou e disse que havia aberto as portas da Europa para mim: deixara a Editora Ehapa Verlag, da Alemanha, prontinha para publicar nosso material. Era só eu ir lá e acertar com um certo senhor Kabatek [sic] os detalhes e a Mônica já sairia falando alemão. O “supervendedor” Victor Civita havia convencido a Editora alemã a publicar nossas histórias em quadrinhos em quase todos os países europeus. E nasceu a revista “Fratz & Freunde”, com uma delícia de texto e tiragens de mais de 50.000 exemplares. Um bom número para a Alemanha. (Sousa *apud* Pinho; Pinho, 2015, p. 8)

Segundo o relato de Mauricio de Sousa, a publicação de *Fratz & Freunde* é consequência direta do trabalho de Victor Civita como agente literário. Presidente de uma das maiores editoras brasileiras na época e, portanto, detentor de grande capital econômico, Civita buscou ativamente pela expansão da marca Turma da Mônica. Naturalmente, Victor Civita possuía interesse próprio na disseminação das histórias de Mauricio, uma vez que era presidente da editora que o publicava no Brasil — como vemos nas informações editoriais na Figura 30, a Abril era uma das detentoras dos direitos autorais envolvidos na publicação alemã. Como comentei (2024, p. 87), o caso de Mauricio não é o de um modesto autor que briga para ser notado por uma editora estrangeira, mas o de um grande empresário que, aliado a outros grandes empresários, foi capaz de vender sua marca internacionalmente. Na década de 70 e mesmo atualmente, Mauricio de Sousa é talvez o

⁶⁴ Como pode ser visto no banco de dados Comic Guide. Disponível em: <<https://www.comicguide.de/publisher?type=publisher&file=publisher&search=Ehapa-Verlag&limitstart=0&start=0>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

único do meio dos quadrinhos brasileiros com capital para fazer um movimento de expansão como esse.

A crônica completa de Mauricio de Sousa, escrita para o site da Turma da Mônica em setembro de 1997⁶⁵, dá mais informações da perspectiva do autor. Segundo Sousa (1997), “uma jovem redatora, com experiência de muitos anos de Brasil cuidaria da versão português-alemão, sem a necessidade da passagem pelo inglês”. Como o relato fala de um redatora que traduziu as histórias, não é claro se a profissional a quem Mauricio se refere é Susanne Heiser, creditada pela redação em *Fratz & Freunde* n.15 (Figura 30), ou de fato a tradutora Gina Bento-Schneider (Pinto, 2024, p. 88). É notável que a tradução tenha sido feita direto do português, principalmente se considerarmos que se tratava da primeira publicação de um quadrinho brasileiro em alemão e que há traduções muito mais recentes que não foram feitas diretamente do português para o alemão.

Na mesma crônica, há o relato de Mauricio de Sousa sobre o fim da publicação alemã. De acordo com o autor, a partir de certo momento, por ordem da própria editora, as revistas da Turma da Mônica estavam sendo escondidas nas bancas de jornal e devolvidas sem serem expostas à venda:

Lá tomei conhecimento do resto da história: minhas revistas estavam atrapalhando a “invasão japonesa”, ou seja, publicações que davam apoio aos desenhos animados nipônicos e que começavam a invadir o mundo pela TV e utilizavam a mídia impressa como ponta de lança. Fora isso, outro grupo multinacional se preocupava com nossa presença. Representantes dessa empresa chamaram nossos editores [na Europa] e lhes ofereceram a representação européia de seus produtos. Com tudo o que tinham para ofertar junto: filmes, revistas, livros, merchandising. Desde que não houvesse concorrente por perto (eu). Meus editores até ficaram meio sem graça, mas...negócio é negócio. Eu não tinha a força dos japoneses ou da multinacional americana. Agradei pelos 4 anos que durou nossa parceria e voltei ao Brasil. (Sousa, 1997)

A versão de Mauricio de Sousa é difícil de verificar. Se essa é a história completa do fim da parceria europeia, contraria a fala de Mônica Sousa, que afirma que o fim se deu devido ao pouco sucesso alcançado e a problemas de distribuição (Leal, 2015). Se tomarmos o relato de Mauricio como a justificativa integral para o encerramento das publicações, o período de Turma da Mônica na Alemanha não terminou pelas histórias não terem sido bem recebidas ou por obstáculos intransponíveis na troca cultural entre Brasil e países da Europa, mas por fatores externos. Assim como a Editora Abril buscava se expandir internacionalmente,

⁶⁵ A página original do site não está mais disponível, porém uma cópia salva pode ser acessada no Internet Archive. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20140728221446/http://turmadamonica.uol.com.br/cronicas/agora-vamos-para-onde-estivemos/>>. Acesso em: 03 dez. 2023.

outras editoras estrangeiras faziam o mesmo e, com maior capital econômico, foram capazes de suprimir concorrentes menores (Pinto, 2024, p. 88). Como também apontei (2024, p. 88), esse seria um caso de traduções (e seus agentes) cumprindo papel ativo na mudança cultural de um país, em vez de serem apenas reflexos e expressões do meio no qual se encontram — condição para a qual Anthony Pym alerta no trecho de seu artigo previamente exposto (1992, p. 233).

5.2. Mauricio de Sousa, Feira de Frankfurt e publicações de 2013

O segundo “período” das traduções de língua alemã de quadrinhos brasileiros é de fato apenas o ano de 2013 (Pinto, 2024, p. 89). Embora, como será exposto a seguir, o terceiro momento da linha do tempo proposta seja em parte consequência do ano de 2013, as publicações da década de 70 têm pouca relação de causalidade com as de 2013. Após o fim de *Fratz & Freunde*, não houve continuidade nos quadrinhos brasileiros em alemão; entretanto, em 2013, após 38 anos, ainda é a Mauricio de Sousa Produções (MSP) que domina o contexto. Além da MSP, outro ponto focal nas publicações desse ano é a Feira do Livro de Frankfurt de 2013, da qual o Brasil foi convidado de honra.

Houve duas publicações no ano da Feira de Frankfurt: *Der Astronaut*, de Danilo Beyruth e cores de Cris Peter, tradução de *Astronauta: Magnetar*, primeiro volume da série; e *Pelezinho*, tradução do quadrinho de mesmo nome de Mauricio de Sousa. Além de *Pelezinho*, do próprio Mauricio de Sousa, *Der Astronaut*, apesar de escrito e desenhado por Beyruth, é uma reinterpretação do personagem clássico Astronauta de Mauricio e também é propriedade intelectual da MSP — portanto, seus direitos autorais pertencem não a Beyruth, mas à MSP. *Der Astronaut* faz parte do selo Graphic MSP, que convida quadrinistas a reimaginarem em seu próprio estilo os personagens da Turma da Mônica. Dessa forma, como visto em Pinto (2024, p. 89), todas as publicações de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã até o momento são de propriedade intelectual da Mauricio de Sousa Produções. De 1975 a 2013, a MSP foi a única instituição com tamanho, capital econômico e interesse de se lançar ao mercado de língua alemã.

Antes de abordarmos a Feira de Frankfurt de 2013, podemos discutir um dos pontos de partida da nova incursão de Mauricio de Sousa à Alemanha. Em 2006, após 20 anos de relação entre MSP e a Editora Globo, que publicava as revistas da Turma da Mônica, a MSP assinou contrato com a Panini Comics (Pinto, 2024, p. 89). Na ocasião, Mauricio de Sousa revelou talvez a principal motivação

para a parceria com a Panini Comics: “Temos planos para diversos projetos novos e um crescimento significativo; e o fato de estarmos numa editora multinacional abre inúmeras possibilidades” (Sousa *apud* Gusman, 2006). A Panini é um grupo italiano multinacional, com forte presença na Europa e América do Sul. Em diversos países nos quais está é a maior editora de quadrinhos do mercado, como no caso do Brasil e da Alemanha. Nos dois países e em outros é a casa editorial de três dos maiores grupos produtores de quadrinhos no Ocidente: Disney, DC Comics e Marvel Comics. O aspecto multinacional da Panini torna-se, portanto, um fator crucial para a MSP, que buscava fortalecer sua expansão internacional (Pinto, 2024, p. 90). Embora, como veremos a seguir, essa parceria não rendeu frutos duradouros na Alemanha, foi essencial para a edição em alemão de *Der Astronaut*. Sidney Gusman, em matéria de 2006 sobre o contrato com a Panini comenta que mesmo antes de assinar o contrato “a Panini internacional já anunciara a publicação da revista Ronaldinho Gaúcho na Itália e na Espanha” (Gusman, 2006). Apenas em 2013 — 7 anos após o início do contrato entre MSP e Panini — que a parceria se refletiria em traduções para o alemão. Como comentado, o ano de 2013 é singular para a publicação de obras brasileiras em língua alemã, devido à Feira de Frankfurt daquele ano, que teve o Brasil como convidado de honra.

Rosanne Pousada, em sua dissertação, *Tradução e internacionalização da literatura brasileira: O papel da Fundação Biblioteca Nacional*, aborda a importância de feiras literárias internacionais. As feiras são uma grande oportunidade para a exposição da literatura de um país; os eventos funcionam como um espaço de trocas simbólicas entre agentes de patronagem do sistema literário mundial (Pousada, 2021, p. 42). A autora (2021, p. 43) destaca que, especialmente para países da periferia como o Brasil, os obstáculos e a concorrência são maiores e o suporte de patronos nacionais é fundamental. A patronagem brasileira na Feira de Frankfurt é representada principalmente pelo governo brasileiro através da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Em matéria da Deutsche Welle, Luisa Frey (2012) noticia que o governo brasileiro destinou a verba de 10 milhões de dólares ao evento.

Apesar da Feira de Frankfurt servir como um grande centro de comercialização da literatura nacional, a parcela da visibilidade e verba destinada a histórias em quadrinhos é muito marginal. Como demonstrei (2024, p. 90), dos mais de mil livros do catálogo literário brasileiro⁶⁶, apenas quatro títulos são quadrinhos. Além

⁶⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/20_1%20Catálogo%20literário%20brasileiro%20é%20lançado%20na%20feira%20de%20Frankfurt.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2023.

de *Der Astronaut* e *Pelezinho*, estão presentes *Daytripper* e *De: Tales*, ambos dos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá. As duas histórias, entretanto, saíram originalmente por editoras estadunidenses e em inglês. Dada a posição marginal dos quadrinhos na feira, a necessidade de patronos torna-se ainda mais importante. “No caso dos gêmeos, suas obras internacionalmente aclamadas e as editoras DC Comics e Dark Horse cumprem esse papel; para *Der Astronaut* e *Pelezinho*, são MSP e Panini que o fazem” (Pinto, 2024, p. 90).

O ano de 2013 é situado como um momento distinto do período a partir de 2017 por alguns motivos. A Feira de Frankfurt iria ter consequências nas publicações a partir de 2017, como veremos a seguir, porém as publicações presentes na feira ainda são indissociadas da influência direta da MSP — o que não ocorre nas publicações posteriores. Embora a feira seja um contexto maior, que conectou agentes de diferentes envergaduras, as edições de 2013 ainda se mostram um episódio singular, possibilitado pelo capital econômico e simbólico da MSP. Além disso, Rosanne Pousada comenta que muitos dos investimentos feitos para a Feira de Frankfurt cessaram no ano seguinte e que há entendimento por parte da FBN de que “participações em feiras precisam ter continuidade e, mais importante do que ser homenageado em uma feira, é estar presente em todas as suas edições do evento” (Pousada, 2021, p. 44). De qualquer forma, a periodização exposta é uma proposta, cuja importância não é encerrar certo número de anos em compartimentos isolados, mas compreender os diferentes movimentos e interações que ocorreram ao longo da história de publicação de quadrinhos brasileiros em alemão.

A parceria entre MSP e Panini e a Feira de Frankfurt resultam, por fim, na edição de *Der Astronaut*. Assim como no Brasil, o quadrinho de Danilo Beyruth foi publicado na Alemanha pela Panini. A publicação foi facilitada pelo caráter multinacional da editora. A tradução é de Monja Reichert, com letreiramento de Alessandro Benedetti. Reichert, porém, não traduziu diretamente da edição brasileira, mas da edição italiana para o alemão. Lea Hübner e Augusto Paim, em *A tradução de quadrinhos no Brasil*, contam sobre o contato com a editora e a tradutora e destacam a importância da Panini como editora internacional para a publicação de *Der Astronaut*:

Em consulta que fizemos por telefone com a editora e por email com a tradutora, ambas afirmaram que foi mais prático contratar a tradutora, com a qual o braço alemão da Panini já mantém uma relação de trabalho constante há muitos anos, do que procurar alguém para realizar a tradução diretamente do português. Além disso, a estreita cooperação existente com a Panini na Itália (a editora está presente em

14 países) garante uma estrutura que facilitava o processo de trabalho. (Hübner; Paim, 2020, p. 283)

Em meu capítulo mencionado anteriormente (2024, p. 91), também em correspondência por e-mail com Monja Reichert, relato que a tradutora não recebeu informações adicionais sobre a obra ou motivações acerca da tradução. Reichert, como funcionária da Panini italiana, manteve pouco contato com o braço alemão da editora. *Astronauta* originalmente pertence a um selo em um contexto maior — a obra que inaugurou o selo Graphic MSP e, portanto, um bom candidato para publicação estrangeira —, que resgata um personagem já conhecido do público brasileiro e que teve sequências. Em alemão, entretanto, sua publicação não parece ter sido bem estruturada; deslocada de sua posição de reinterpretação no Brasil, com uma tradução feita do italiano e sem ter suas sequências publicadas (Pinto, 2024, p. 91). Mesmo em um momento propício para a MSP reingressar no mercado de língua alemã, *Der Astronaut* acabou por ser uma publicação sem muitos desdobramentos.

Pelezinho, história de Mauricio de Sousa baseada no jogador de futebol Pelé, é o segundo quadrinho brasileiro em alemão de 2013, publicado pela editora Susanna Rieder com tradução de Lilli-Hannah Hoepner e letreiramento de Susanne Gebert. Em minha correspondência com Susanna Rieder (2024, p. 92), fundadora da editora, obtive informações sobre a história de *Pelezinho* na Alemanha. Segundo Rieder, a editora conheceu o quadrinho de Mauricio de Sousa em 2012, na Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha, a feira literária mais importante da demografia infantojuvenil. Susanna Rieder se diz fã de Pelé e, tendo gostado dos desenhos, projetou uma publicação com boa publicidade — devido à presença do Brasil como convidado de honra na Feira de Frankfurt de 2013 e do Brasil como sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014. Contudo, a expectativa não se confirmou; apesar dos dois eventos, *Pelezinho* não vendeu quase nenhum exemplar (Rieder, 2023).

Susanna Rieder é uma pequena editora de livros infantis, fundada em 2008. Seu catálogo não é de quadrinhos, mas predominantemente de livros ilustrados, de autores de língua alemã e de outras línguas⁶⁷. Em cenário distinto a *Der Astronaut*, *Pelezinho* foi publicado por uma editora pequena que apostava que uma confluência de fatores resultaria em boas vendas (Pinto, 2024, p. 92). A tradutora, Lilli-Hannah Hoepner, também não é uma profissional com foco nas histórias em quadrinhos. Hoepner é diretora de teatro e assistente de direção no Brasil e na

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.riederbuch.de/buecher/>>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Alemanha. Seu trabalho de tradutora é visto em livros de poesia como *Está (quase) tudo bem*, de Luciana Rangel, e *Diários em mar aberto*, de Leonardo Tonus (Pinto, 2024, p. 92).

5.3. Breve história dos quadrinhos nacionais no Brasil na década de 2010

Antes de discutir o terceiro período de publicação de quadrinhos brasileiros em alemão, é válido comentar sobre a cena de quadrinhos nacionais no Brasil na década de 2010, contexto ao qual pertencem *Astronauta* de Beyruth e os títulos brasileiros em alemão a partir de 2017. Como observei (2024, p. 92), os anos por volta da virada da década de 2010 foram um período de ebulição, solidificação e diversificação da produção nacional de quadrinhos autorais. Destaquei (2024, p. 93), no entanto, que o cenário de quadrinhos no Brasil não se iniciou na década de 2010. Os quadrinistas do país já compunham uma cena significativa anos antes e mesmo autores que ficariam identificados a uma nova “geração” já produziam há anos, como Marcelo D’Saete e os gêmeos Moon e Bá.

Em artigo de 2007, “A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público”, Waldomiro Vergueiro (p. 9) identifica esse movimento que priorizava o público adulto como um “elemento de renovação do mercado brasileiro de quadrinhos”. No artigo, Vergueiro afirma que a intensificação de lançamento de quadrinhos para o público adulto era visto há pelo menos duas décadas. Nesse processo de segmentação do mercado, que, afirma o autor, ocorria também em outros países, era composto por editoras de no máximo vinte anos, que produziam artigos de maior qualidade gráfica. A qualidade editorial resultou em produtos de maior custo, o que restringe o potencial de vendas e se reflete em tiragens modestas de livros que se aproximam mais do mercado literário tradicional do que das bancas de jornal que tradicionalmente vendem histórias em quadrinhos (Vergueiro, 2007, p. 9).

O número de publicações em “aumento substancial” e a “paulatina ampliação do número de artistas no mercado” daria origem, em 2001, à revista *Front*, publicação que reunia histórias de diferentes autores e gêneros (Vergueiro, 2007, p. 14). O quadrinista Walmir Orlandeli, autor de histórias como *Eu matei o Libório* e *O Sinal*, também vê a *Front* como um momento de “virada de chave” para a produção recente de quadrinhos nacionais. Muitos dos autores mais populares dos anos seguintes participaram de edições da *Front*, que duraram até 2007. Para

Orlandeli, a virada da década de 2010 não é um ponto de partida ou um momento de repentina explosão dos quadrinhos nacionais, mas a consequência de anos de publicação constante (Orlandeli, 2023).

Alguns fatores explicam a intensificação desse cenário especificamente a partir da virada da década de 2010. O crescimento da rede social Facebook como ferramenta de divulgação de quadrinistas e suas obras é um importante fator. Com a grande presença de autores e leitores na internet, outra ferramenta tornou-se fundamental: as campanhas de financiamento coletivo. O Catarse, principal site de financiamento coletivo para quadrinhos, foi fundado em 2011 e possibilitou a autores iniciantes e veteranos, editoras pequenas e artistas independentes terem apoio financeiro prévio dos leitores no processo de produção, impressão e venda (Pinto, 2024, p. 93). Em entrevista pessoal comigo (p. 93), Rafael Coutinho, autor de títulos como *Cachalote* e *Mensur*, relata que representantes do Catarse se encontravam pessoalmente com quadrinistas, buscando estabelecer contatos e parcerias para aumentar o número de publicações na plataforma. Coutinho também afirma que os autores buscavam explorar histórias mais longas, algo que não era tão costumeiro dos quadrinistas brasileiros até então (Coutinho, 2023).

A consolidação da cena também se deu com o crescimento dos eventos voltados a histórias em quadrinhos. Rafael Coutinho (2023) cita a primeira Rio Comicon, em 2010, como um acontecimento importante para o mercado. Em Belo Horizonte, o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ) crescia a cada edição, dobrando o número de participantes de 2009 para 2011. A Gibicon, em Curitiba, que viria a se tornar a Bienal de Quadrinhos também se tornou mais um espaço de encontro para autores e leitores. A Comic Con Experience (CCXP), iniciada em 2014 em São Paulo, tornou-se um dos maiores eventos de quadrinhos do mundo, apesar de não ser focado só em HQs e atrair mais publicidade pelos painéis de cinema e séries de televisão (Pinto, 2024, p. 94). Walmir Orlandeli (2023) aponta que os eventos não são importantes apenas para celebrar as histórias em quadrinhos, mas são momentos nos quais autores podem comercializar suas obras e tornarem seus trabalhos sustentáveis.

Uma pequena parcela desse cenário de publicação nacional constante e o surgimento de novos autores pode ser visto nas traduções de quadrinhos brasileiros para o alemão a partir de 2017, o terceiro e atual momento das HQs nacionais no mercado de língua alemã.

5.4. Publicações a partir de 2017 e o papel de Lea Hübner como agente

Em 2017, pela primeira vez um quadrinho brasileiro que não pertence a MSP é publicado em países de língua alemã. Após 42 anos da primeira tradução de uma HQ brasileira para o alemão, inicia-se um período de publicação mais contínua de títulos brasileiros de diferentes autores e editoras. Três histórias em quadrinhos brasileiras foram publicadas em língua alemã no ano de 2017; a primeira delas, em janeiro, foi *Monster! Und andere Geschichten*, de Gustavo Duarte, pela Panini alemã.

A edição alemã reúne duas publicações brasileiras distintas, *Monstros!* (2012) e *Có! & Birds* (2014), ambas pela Quadrinhos na Cia, selo de quadrinhos da Companhia das Letras. Não há créditos de tradução ou letreiramento. A obra é um quadrinho mudo, sem diálogos, e as inscrições na imagem foram todas mantidas em português. Das três histórias contidas na edição, apenas o título de *Monstros!* foi traduzido; as outras duas histórias, *Có!* e *Birds*, mantiveram seus títulos originais. As inscrições e mesmo um balão de fala com uma onomatopeia em português (Figura 31) não foram traduzidos, portanto não houve um novo trabalho de letreiramento para além do original.

Figura 31 - Quadro de *Monster! Und andere Geschichten*, de Gustavo Duarte (2020, n.p.)



A edição de *Monster!* da Panini alemã é resultado da presença e visibilidade de Gustavo Duarte no mercado estadunidense. Em 2014, *Monstros!* saiu nos Estados Unidos pela editora Dark Horse. Nos anos seguintes, Duarte se manteve no mercado fazendo ilustrações e capas para a Marvel Comics e desenhando integralmente a série *Bizarro*, da DC Comics. Em troca de e-mails, Gustavo Duarte (2025) conta que a Panini alemã, editora da DC na Europa, publicou uma edição encadernada de *Bizarro* em 2016 e o convidou a participar de uma feira de quadrinhos no país, seguida de uma pequena turnê de divulgação da obra. O contato

direto de Duarte com a editora resultou na publicação de *Monster! Und andere Geschichten* em 2017. A edição alemã de *Monster!*, portanto, foi viabilizada pelo reconhecimento internacional de Duarte e familiaridade que a Panini alemã já tinha com seu trabalho, além do fato de que a editora não teve gastos adicionais com tradutores ou letrados (Pinto, 2024, p. 95). Segundo Duarte (2015), a recepção de *Monster! Und andere Geschichten* foi positiva. O livro recebeu boas críticas e teve vendas dentro do esperado pela editora.

Os outros dois quadrinhos publicados em 2017 iniciam a atuação de Lea Hübner como tradutora e agente. O cenário por trás desses títulos irá se repetir nos anos seguintes, com Hübner buscando ativamente a publicação de HQs brasileiras em alemão. O terceiro período proposto nesta dissertação, embora não seja em sua totalidade relacionado a Lea Hübner, só pode ser plenamente compreendido se considerarmos sua atuação (Pinto, 2024, p. 95). O papel de Hübner como agente é discutido pela própria tradutora e por Augusto Paim, que, apesar de celebrarem o momento positivo dos quadrinhos brasileiros em alemão, fazem algumas ressalvas:

Uma análise detalhada mostra, no entanto, que essa visão otimista só faz sentido se feita com relação a mercados editoriais específicos, por exemplo, em língua espanhola, francesa, inglesa ou no português europeu, para onde o fluxo de exportação de quadrinhos brasileiros encontra condições mais favoráveis, devido, entre outros fatores, à proximidade cultural ou à amplitude do mercado de quadrinhos. Tomando o mercado editorial em língua alemã (Alemanha, Áustria e partes da Suíça) como estudo de caso, este capítulo busca mostrar como essa disseminação do quadrinho brasileiro só pode ser entendida dentro de um esforço individual de diversos atores para superar barreiras culturais, editoriais e profissionais. (Hübner; Paim, 2020, p. 275)

Uma grande barreira para a publicação de obras brasileiras em alemão é a própria língua portuguesa. O nível de disseminação de uma língua estrangeira é fator decisivo para a publicação de uma obra em mercados estrangeiros. Como são os editores que tomam a escolha final de publicar ou não uma obra, é um desafio despertar seu interesse por um quadrinho que é escrito em uma língua na qual eles não podem ler (Hübner; Paim, 2020, p. 278). Como já exposto previamente, Gisèle Sapiro (2014, p. 85) destaca que a posição desigual de línguas no sistema mundial de traduções se reflete nos padrões de circulação. Como o português é uma língua periférica, consequentemente as traduções de obras brasileiras seguirão essa posição periférica e o volume de livros traduzidos será baixo. Dessa forma, uma tradutora como Lea Hübner acaba assumindo também

a função de agente literária informal (e sem remuneração pela atividade), buscando apresentar quadrinhos brasileiros a editoras e tentando convencê-las de seu valor (Hübner; Paim, 2020, p. 278).

Sob essas condições que, em março de 2017, é publicado *Cumbe*, de Marcelo D'Saete, pela editora bahoe books, de Viena, a única editora do corpus que não é alemã. A edição é traduzida por Hübner, sem créditos de letreirista. Lea Hübner é responsável não apenas pela tradução, mas por propor a publicação de *Cumbe*. Outro aspecto da produção de Hübner que se repetirá em outras traduções suas é sua relação com a Fundação Biblioteca Nacional. A tradução de *Cumbe* foi realizada com uma bolsa concedida pela FBN.

O programa de bolsas de tradução tornou-se um projeto amplo da FBN em 2011 e, como relata Rosanne Pousada (2024, p. 44), foi intensificado em 2012 como preparação para a já discutida Feira do Livro de Frankfurt de 2013. Apesar de nos anos seguintes à feira o número de bolsas concedidas ter diminuído significativamente, foi desse programa que Hübner se beneficiou para traduzir *Cumbe*. A Feira de Frankfurt, mesmo quatro anos antes, se relaciona com esse momento da publicação de HQs brasileiras em alemão pois foi um momento de impulsão das bolsas de tradução, mesmo que o lugar dos quadrinhos no contexto seja marginal. De qualquer forma, as bolsas de tradução são um exemplo de relação de patronagem. Nesse caso, o patrono é o governo brasileiro por meio da FBN.

As bolsas constituem um importante instrumento do governo no sentido de difundir a literatura e a cultura brasileiras para além de nossas fronteiras. Essa iniciativa confronta a questão imposta a um editor estrangeiro que, ao optar por publicar uma obra de um autor estrangeiro em vez de uma obra nacional, vê-se diante de uma despesa extra: os custos da tradução. O programa de bolsas de tradução da FBN foi desenvolvido justamente para incentivar os editores a publicarem obras brasileiras sem precisar arcar com os custos da tradução, assumidos pela instituição brasileira. (Pousada, 2024, p. 67)

Como afirma Pousada (2024, p. 69), há a necessidade de patronos para enfrentar o cenário de desvantagem do Brasil frente à produção de culturas mais hegemônicas na exportação de romances, poesia, teatro, ensaios e histórias em quadrinhos. A autora detalha que, para quadrinhos e obras de literatura infantil e juvenil, o apoio da bolsa se estende aos custos de edição e impressão (Pousada, 2024, p. 72). A Alemanha é o terceiro país que mais solicita as bolsas de tradução (2024, p. 78). Devemos destacar, entretanto, que esse é o número geral; o recorte dos quadrinhos é mais específico e não é diretamente análogo à literatura propriamente dita.

Os tradutores beneficiados pelas bolsas de tradução da FBN tornam-se agentes culturais, desempenhando também o papel de patronos para autores e obras brasileiras no exterior. Segundo Pousada (2024, p. 83), as obras e autores contempladas com bolsas geralmente estão mais situados no “polo estético” e não possuem grande apelo comercial, já que autores com boa vendagem dispensam incentivos. É comum que esses tradutores invistam tempo não apenas na tradução da obra, mas também em atividades não remuneradas relacionadas à promoção da obra que traduziram — o caso do projeto profissional e pessoal de Lea Hübner.

O terceiro quadrinho brasileiro publicado em alemão em 2017 é *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha. O título foi traduzido por Hübner, com letramento de Thomas Gilke, pela avant-verlag, editora alemã focada em quadrinhos. Novamente, a iniciativa de publicar *Tungstênio* partiu da agentividade de Hübner, que contou mais uma vez com bolsa de tradução da FBN. A tradutora afirma (Hübner; Paim, 2020, p. 283) que ofereceu a obra a diversas editoras, porém não teve sucesso. Em 2016, entretanto, *Tungstênio* recebeu o prêmio de melhor quadrinho policial no maior evento europeu do meio, o Festival Internacional de Quadrinhos de Angoulême; apenas então Hübner conseguiu publicar a HQ de Quintanilha.

Em entrevista pessoal, Lea Hübner (2025) (anexo A, p. 140; anexo B, p. 150) comenta a importância do prêmio de Angoulême na aceitação de quadrinistas na Alemanha. Além disso, se uma obra ganha um prêmio francês, significa que já possui uma edição francesa, o que pode ajudar na negociação se o editor ou a editora com quem se negocia é capaz de ler em francês. Como comentado, a língua portuguesa é uma barreira quando se tenta convencer editoras a publicarem quadrinhos brasileiros. Hübner também afirma que o mercado franco-belga, altamente central no campo dos quadrinhos, tem uma forte influência no mercado de língua alemã. No caso específico dos quadrinhos, já foi estabelecido que o alemão, diferentemente de sua posição na filosofia ou na literatura, é, assim como o português, uma língua mais periférica do que central. De acordo com Gisèle Sapiro (2014, p. 86), a tradução entre línguas periféricas muitas vezes depende da obra primeiro ser traduzida para uma língua central, no caso o francês. Segundo Pascale Casanova (2021, p. 416), para um autor periférico — ou, nos termos de Casanova, “dominado” — ser traduzido é um importante passo em sua luta por legitimidade e um forte sinal de sua consagração. No caso em questão, contudo, a tradução de Quintanilha para o alemão, uma língua periférica no meio dos quadrinhos, não significa sua consagração, mas, sim, sua tradução para o francês.

Outro aspecto da publicação de *Tungstênio* que pode ser comentado é a importância do prêmio de Angoulême e de prêmios culturais em geral. James English, em *The Economy of Prestige* (2005), alerta que prêmios culturais não podem ser mistificados e considerados uma expressão própria de dada forma de arte, que leva em consideração apenas aspectos estéticos objetivos. Muitas vezes prêmios culturais são na verdade uma imposição externa, que envolve questões econômicas, políticas e sociais; sobretudo, envolve poder, especificamente poder cultural (English, 2005, p. 3). Não é necessário, no entanto, assumir uma posição estritamente cínica desses prêmios (2005, p. 7); para além das inúmeras questões que rodeiam o tema, ainda é notável e de grande importância que um quadrinista brasileiro tenha sido premiado no maior evento de HQs da Europa.

Em 2019, Lea Hübner traduz mais uma história em quadrinhos brasileira para o alemão: *Angola Janga: Eine Geschichte von Freiheit*, de Marcelo D'Saete, publicada novamente pela bahoe books. Diferentemente de *Cumbe*, nessa ocasião a bahoe books credita o letreirista da obra, Leo Gürtler. Novamente a tradução de Hübner foi auxiliada pela bolsa de tradução da FBN. D'Saete produziu *Angola Janga* de maneira mais ou menos simultânea com *Cumbe*, as duas obras tratam da escravidão e de revoltas de escravizados no Brasil colonial — *Angola Janga* conta a história de Zumbi e Palmares. Os livros formam então uma espécie de série; e apesar de ser natural para a bahoe books dar continuidade a *Cumbe*, a publicação continuada de D'Saete é notável, pois *Angola Janga* é uma obra de muito mais fôlego, com 430 páginas, incluindo documentos históricos e textos historiográficos da extensa pesquisa de Marcelo D'Saete.

A obra de D'Saete é marcadamente política e ativista, o que é um fator decisivo para a publicação continuada da bahoe books. A editora se dedica a publicar quadrinhos de teor ativista, inclusive histórias ambientadas em outros países periféricos e latino-americanos, como Peru e Chile (Pinto, 2024, p. 96), o que justifica o interesse da editora pelo passado escravista no Brasil. Como pode ser visto no site da editora⁶⁸, a bahoe books foi fundada em 2011 e por anos operou em esquema de autogestão, disponibilizando suas obras em bibliotecas e centros sociais com o apoio de doações. Apenas em 2016 a editora entrou no mercado convencional, com tiragens maiores e vendendo seus livros a preços fixados. Embora a questão econômica não possa ser ignorada, o caso da obra de D'Saete pela bahoe books pode ser visto como o que Sapiro (2014, p. 87) chama de tradução “upmarket”, relacionada à função social política da tradução; trabalhos que

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.bahoebooks.net/ueber-uns/>>. Acesso em: 05 mar. 2025.

não são necessariamente lucrativos economicamente, mas estão investidos com valores culturais, estéticos e políticos. Para a editora, pode ser uma forma de acumular capital simbólico. Dessa forma, a posição periférica do Brasil é um fator de grande relevância, dado que a editora busca ativamente a publicação de obras contra-hegemônicas, embora a iniciativa tenha sido mais uma vez de Lea Hübner. Atualmente, Hübner (2025) (anexo A, p. 145; anexo B, p. 154) relata que continua a propor à bahoe books a publicação de *Mukanda Tiodora* (2022), a mais recente HQ de D'Salete, que continua a tratar da escravidão no Brasil. Apesar de a editora ter demonstrado interesse, o projeto ainda não foi concretizado.

Assim como Marcelo D'Salete, Gustavo Duarte é outro quadrinista brasileiro que tem continuidade em sua obra em língua alemã. Em 2020, é publicado *Kabinett der Wunder: Skurril-surreale Storys*, novamente pelo braço alemão da Panini. *Kabinett der Wunder* reúne diversas publicações de Duarte, independentes, de editoras brasileiras e estrangeiras e feitas exclusivamente para eventos. A exemplo de *Monster! Und andere Geschichten*, são predominantemente mudas. Entretanto, uma das histórias, “Bauruzilla”, possui diálogos um pouco mais extensos (Figura 32); ainda assim, não há créditos para tradutor ou para letrista. Gustavo Duarte (2025) relata que “Bauruzilla” foi escrita em inglês e traduzida para o alemão pelo editor do livro, Alexander Bubenheimer; o letreiramento, toda parte tipográfica e o *design* gráfico da edição foram feitos por Duarte.

De acordo com Duarte (2025), a ideia de uma segunda publicação autoral surgiu quando conversava com a editora sobre *Dear Justice League*, outro quadrinho do artista publicado pela DC Comics, com roteiros de Michael Northrop. Durante a conversa com a editora, Duarte comentou das histórias que tinha e a ideia de um novo livro, além da proposta de uma história inédita com texto, “Bauruzilla”. Assim como com *Bizarro*, a ideia era lançar um novo livro seu junto com seu quadrinho da DC Comics.

Figura 32 – Excerto de página de *Kabinett der Wunder*, de Gustavo Duarte (2020, n.p.)



O destaque da publicação é o fato de a coletânea ser única no mundo, feita exclusivamente pela Panini alemã; além disso, “Bauruzilla” é até hoje exclusiva da edição alemã. A coletânea ainda conta com uma entrevista de Duarte, na qual o quadrinista comenta sobre sua experiência na Alemanha. Independentemente do fator facilitador das histórias de Duarte conterem pouco ou nenhum diálogo, é notável que o autor tenha sido republicado em alemão, em uma edição exclusiva com uma história inédita que trata de algo específico de sua cultura do interior paulista, inclusive acompanhada de textos explicativos sobre o sanduíche bauru e sobre a cidade (Figura 33). *Kabinett der Wunder*, apesar de ter recebido boas críticas, teve sua publicação prejudicada pela pandemia de COVID-19. A Panini planejava mais uma turnê de divulgação em livrarias, lojas de quadrinhos e feiras, dessa vez com *Kabinett der Wunder* e *Dear Justice League*. Entretanto, a viagem marcada para março de 2020, assim como a turnê e a feira, tiveram que ser canceladas devido à intensificação da pandemia (Duarte, 2025).

Figura 33 – Página de *Kabinett der Wunder* (2020, n.p.) contextualizando *Bauruzilla*



Em 2021, trabalhos de dois quadrinistas inéditos em alemão foram traduzidos. Ambas as HQs são adaptações de livros de George Orwell, *Farm der Tiere: Graphic Novel*, de Bernadi Odyr, adaptação de *Revolução dos bichos*; e *1984: Graphic Novel*, de Fido Nesti, adaptação do romance *1984*. A publicação dupla de

adaptações de Orwell não são coincidência; a obra do autor caiu em domínio público em 2021, facilitando a comercialização não apenas de sua própria obra, mas também de suas adaptações.

Farm der Tiere foi publicado em abril daquele ano pela Panini, com tradução de Kerstin Fricke e letreiramento de Jochem Volkmer. A edição original da adaptação de *A revolução dos bichos*, de Odyr, é de 2018, portanto anterior ao ano no qual a obra de Orwell caiu em domínio público. A HQ foi publicada originalmente pela Quadrinhos na Cia, selo de quadrinhos da Companhia das Letras, editora que detinha os direitos de publicação de Orwell no Brasil antes de 2021 (Pinto, 2024, p. 97). Apesar de a HQ estar originalmente atrelada aos direitos autorais de George Orwell, a edição alemã, de 2021, teve que lidar apenas com os direitos relacionados a Odyr. A tradução de Kerstin Fricke para o alemão não foi feita diretamente do português, mas do texto original do livro em inglês. Odyr, na adaptação, usou apenas textos retirados diretamente do livro, como conta em entrevista ao site Vitralizado: “Ainda que obviamente usando uma porcentagem muito pequena do texto, não tem uma palavra ali que não seja do Orwell” (Odyr, 2018). Apesar de não ser tradutora do português, Fricke é tradutora recorrente de histórias em quadrinhos.

A adaptação de *1984* de Fido Nesti foi publicada em setembro de 2021 pela editora alemã Ullstein. Diferentemente da adaptação de Odyr, a edição original da *graphic novel* de *1984* saiu com os direitos de Orwell já em domínio público. A tradução é de Michael Walter e não há créditos de letreiramento. Novamente a HQ foi traduzida do texto inglês do romance. Assim como Odyr, Nesti utilizou apenas o texto do livro, como relata em mais uma entrevista do site Vitalizado: “Edito o texto usando a menor intervenção possível, apenas mexendo uma vírgula aqui, usando uma conjunção ali...” (Nesti, 2020). Michael Walter é tradutor de romances clássicos da língua inglesa e já traduziu *1984* em edição do ano de 1994, também da editora Ullstein; portanto, a editora alemã já possuía uma tradução do livro (Pinto, 2024, p. 98). Walter não é tradutor de quadrinhos e, ao que tudo indica, a Ullstein apenas reutilizou na adaptação a tradução já existente, sem que tenha sido feita uma tradução específica para a HQ.

O ano de 2021 acaba por ser um ano singular para a tradução de quadrinhos brasileiros, devido a uma série de fatores facilitadores. Em primeiro lugar, com a obra de George Orwell entrando em domínio público, editoras do mundo todo voltaram sua atenção ao autor, dada a nova vantagem econômica de publicar um escritor tão reconhecido. Além disso, não foi preciso procurar tradutores do português, um obstáculo já discutido previamente e que pôde ser eliminado; para a

editora Ullstein, nem mesmo uma nova tradução foi necessária. E, por fim, adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura tornaram-se muito populares nas últimas décadas. Nathalie Mälzer, no capítulo que abre o livro *Comics – Übersetzungen und Adaptionen* (2015, p. 12-13), fala de um “boom” das adaptações em *graphic novels*. Além de reivindicarem o termo *graphic novel*, que projeta um ar literário, essas adaptações em histórias em quadrinhos buscam em obras canônicas da literatura sua legitimidade e seu valor literário. Para Lea Hübner (2025), as publicações de 2021 não refletem exatamente um interesse das editoras ou do público de língua alemã em lerem quadrinistas brasileiros. A tradutora também cita um “boom” das adaptações literárias, atribuindo as publicações a esse movimento. Na visão de Hübner, o leitor desses títulos pensa primeiramente na obra adaptada e em Orwell, não nos artistas Odyr e Fido Nesti, quadrinistas do Brasil. Contudo, independentemente da série de fatores facilitadores dos quais se beneficiaram *Farm der Tiere* e *1984*, ainda é notável que Odyr e Nesti tenham sido publicados em alemão. No primeiro ano de George Orwell em domínio público, inúmeros artistas viraram-se para sua obra, e dentre tantos indivíduos, os dois brasileiros foram selecionados para publicação em alemão.

No ano de 2023, ocorreram as duas últimas publicações de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã. A primeira delas é *Hör nur, schöne Márcia*, tradução de *Escuta, formosa Márcia* (2021), de Marcello Quintanilha — seu segundo quadrinho traduzido para o alemão, após *Tungstênio* em 2017. Assim como o título anterior, *Hör nur, schöne Márcia* tem tradução de Lea Hübner. A HQ tem letreiramento de Inga Härig e foi publicado pela Reprodukt, editora da Alemanha focada em quadrinhos alemães e internacionais. Além de ser de um autor já traduzido para o alemão, *Escuta, formosa Márcia* se destaca por sua versão francesa ter conquistado o Fauve d’Or, prêmio máximo do Festival de Angoulême, algo inédito para um quadrinho brasileiro. O Fauve d’Or é possivelmente a premiação para HQs mais importante do Ocidente; naturalmente, boa publicidade para a edição alemã (Pinto, 2025, p. 98). Como já comentado, a tradução de uma história em quadrinhos para o francês já é um sinal de consagração, com o mercado de língua alemã sendo fortemente influenciado pelo mercado franco-belga.

A publicidade em torno de *Hör nur, schöne Márcia* foi segura o suficiente para, pela primeira vez, não ter sido Lea Hübner quem tomou a iniciativa; de suas cinco traduções de quadrinhos brasileiros, essa é a única vez em que foi a editora que deu o primeiro passo e procurou Hübner para traduzir o título (Hübner, 2025). Além disso, é a única tradução de HQs brasileiras que Lea Hübner realizou sem apoio de bolsas de tradução. Apesar de terem sua importância na publicidade de

um quadrinho, premiações não são sinônimo de vendas. Hübner (2025) relata que, apesar de *Hör nur, schöne Márcia* ter conquistado o prêmio Max und Moritz de melhor quadrinho internacional no Internationaler Comic-Salon Erlangen de 2024, o maior evento de língua alemã de HQs, isso não se refletiu em vendas. Ademais, para Hübner, prêmios brasileiros de quadrinhos têm pouca influência na decisão de editores de publicar uma obra; apenas Angoulême e o Eisner Awards, maior prêmio de HQs dos EUA, possuem mais relevância no convencimento de editoras — justamente os maiores prêmios dos dois maiores mercados de quadrinhos no Ocidente.

A última história em quadrinhos brasileira traduzida para o alemão é *Guadalupe und Minerva: Der Trip nach Oaxaca*, tradução de *Guadalupe* (2012), escrito por Angélica Freitas e com arte do já mencionado Odyr. *Guadalupe und Minerva* tem novamente tradução de Lea Hübner, sem letreirista creditado e publicado pela Parallelallee, editora de quadrinhos alemã. A exemplo de outros títulos, a obra foi traduzida por Hübner com apoio de uma bolsa de tradução; nesse caso, a bolsa não foi financiada pela Fundação Biblioteca Nacional, mas pelo Deutscher Übersetzerfonds, órgão do governo alemão de fomento à tradução literária para a língua alemã (Pinto, 2024, p. 98-99). A publicação de *Guadalupe und Minerva* é novamente resultado da agentividade pessoal de Lea Hübner. A tradutora trabalhou na obra e, após a tradução finalizada, procurou por uma editora que se interessasse em publicá-la (Hübner, 2023).

Klaus Kaindl, em “A Framework for the Study of Comics under Translation” (1999, p. 265), alerta para a tendência da sociologia da tradução de ignorar a disposição de agentes individuais; e a tradução de *Guadalupe und Minerva* é um bom exemplo do impacto do agente individual. Apesar de Odyr ser um quadrinista reconhecido, *Guadalupe* não é um título popular no Brasil. É a primeira HQ de Angélica Freitas, que era anteriormente conhecida apenas por sua obra poética. A poesia de Freitas já havia sido publicada em alemão em *Der Uterus ist groß wie eine Faust* (2020), tradução de *Um útero é do tamanho de um punho* (2017). Para além de um trabalho de curadoria de Lea Hübner, a escolha de traduzir *Guadalupe* partiu principalmente de seu gosto pessoal. Hübner conta em entrevista (2025) (anexo A, p. 142; anexo B, p. 151) que se interessou pelo quadrinho porque a história juntava elementos que lhe interessam. Hübner também é tradutora de poesia, conhecia os poemas de Angélica Freitas e se entusiasma com as possíveis relações entre poesia e quadrinhos; além disso, também é tradutora do espanhol e a história de *Guadalupe*, apesar de escrita por uma brasileira, se passa no México, tem elementos da cultura mexicana e, naturalmente, da língua espanhola.

Sua escolha de obra a traduzir, portanto, foi puramente pessoal e subjetiva, instigada pelo prazer de trabalhar em algo que lhe interessou. Diferentemente de outras obras traduzidas por Hübner, *Guadalupe* não havia conquistado prêmios internacionais ou nacionais, nem causado grande impacto no meio de quadrinhos no Brasil. John Milton e Paul Bandia, em *Agents of Translation* (2009, p. 12) discutem como ideias por vezes se propagam por uma cadeia de contatos pessoais em vez de por programas bem definidos, destacando o poder do agente individual na publicação de traduções específicas. É possível que, mesmo que Lea Hübner não tivesse proposto traduções de Marcello Quintanilha ou Marcelo D'Saete, essas obras eventualmente chegassem no mercado alemão, dada a visibilidade internacional que adquiriram. É difícil imaginar, contudo, que *Guadalupe* teria uma tradução alemã se não fosse a agentividade de Hübner; mas graças à tradutora, a história foi traduzida e hoje está no pequeno grupo de quadrinhos brasileiros publicados em países de língua alemã.

Lea Hübner possui ainda mais uma tradução de um quadrinho brasileiro pronta. *Alho Poró*, de Bianca Pinheiro, foi publicado em 2017 de forma independente por campanha de financiamento coletivo no site Catarse, e relançado em 2022 pela editora Conrad. Hübner (2025) conta que traduziu *Alho Poró* após receber mais uma vez o incentivo do Deutscher Übersetzerfonds, no entanto a editora que participou do edital junto com Hübner e que iria publicar a obra passou por diversos problemas e hoje está com suas atividades muito reduzidas.

5.5. Os quadrinhos brasileiros e o mercado de língua alemã

A presença de HQs brasileiras em países de língua alemã na história e na atualidade é pouco expressiva. Como afirmam Lea Hübner e Augusto Paim (2020, p. 275), o cenário, apesar de ter se desenvolvido na última década, ainda não pode ser visto de modo muito otimista. O mercado de língua alemã em si também não se destaca. Augusto Paim (2023) afirma que as tiragens de publicações autorais de quadrinistas de língua alemã são pequenas e se assemelham aos números do mercado brasileiro. A propósito, também não há grande volume de traduções brasileiras de quadrinhos em alemão e o público leitor brasileiro não tem grande conhecimento sobre obras dos países de língua alemã (Pinto, 2024, p. 100).

Segundo Lea Hübner, os últimos anos foram difíceis para o mercado de língua alemã em geral, enfrentando diversos problemas em sequência. Com a

pandemia de COVID-19, intensa nos anos de 2020 e 2021, muitos dos festivais e possibilidades visibilizar os quadrinhos não ocorreram; em fevereiro de 2022, o conflito entre Ucrânia e Rússia se agravou, encarecendo uma série de produtos, e tornando mais aguda a escassez de papel⁶⁹ já existente (Hübner, 2025). Portanto, para um mercado que já produz em volume reduzido, os obstáculos que surgem tornam-se ainda maiores — e as publicações de menor expressão, como as brasileiras, encontram ainda menos espaço.

Para os quadrinhos brasileiros que foram publicados, Hübner (2025) diz que o sucesso foi modesto. Apesar do volume de vendas não ter sido tão alto, as tiragens também não foram tão grandes, como é de costume no mercado de língua alemã. Poucos autores e obras destacam-se o suficiente para editoras assumirem o risco de imprimir muitos exemplares; obras de grande sucesso de quadrinistas como Mawil, Reinhardt Kleist e Anke Feuchtenberg são exceções.

Lea Hübner também reflete sobre a forma como o público de língua alemã vê o Brasil e suas histórias. Para a tradutora, as publicações são direcionadas a um nicho pequeno, leitores de quadrinhos interessados e legitimamente curiosos por obras da América Latina; no entanto, há também frequentemente expectativas exotizantes do Brasil, que restringem a cultura do país a futebol, carnaval e drogas. A violência e a criminalidade retratadas no filme *Cidade de Deus* (2002), para Hübner, por vezes é a imagem que o público espera do Brasil. Ainda assim, a tradutora não acredita que as editoras necessariamente se fixem apenas nessas questões (Hübner, 2025).

Por fim, o que esta dissertação busca destacar é o papel de agente de Lea Hübner na publicação de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã. Salvo a incerteza das edições de *Fratz & Freunde*, das quais pouca informação sobre a tradutora Gina Bento-Schneider foi encontrada, em todo o histórico de HQs brasileiras em alemão, apenas Lea Hübner é tradutora recorrente de quadrinhos, tendo traduzido diretamente do português. Monja Reichert (*Der Astronaut*) e Kerstin Fricke (*Farm der Tiere*), apesar de serem tradutoras recorrentes de quadrinhos, traduziram do italiano e do inglês; Lilli-Hannah Hoepner (*Pelezinho*) traduziu direto do português, mas não é uma profissional envolvida com quadrinhos; e Michael Walter (1984) traduziu do inglês o romance que deu origem ao quadrinho; além

⁶⁹ Algumas notícias sobre a crise do papel estão disponíveis em: <<https://packagingeu-rope.com/comment/how-will-the-war-in-ukraine-affect-the-paper-and-pulp-industry/7947.article>>. Acesso em: 16 mar. 2025.
<<https://www.cepi.org/press-release-paper-and-board-sector-impacted-by-lower-level-of-demand-in-europe-destocking-and-high-production-costs/#:~:text=Suffering%20from%20an%20ad-verse%20macro,preliminary%20statistics%20report%20published%20today>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

dos tradutores não creditados de Gustavo Duarte. Apesar dos resultados de sua agentividade e de ter sido a iniciadora de quatro de suas cinco traduções, Lea Hübner ainda é dependente de patronos como a Fundação Biblioteca Nacional e o Deutscher Übersetzerfonds, assim como de editoras que aceitem suas propostas. Independentemente do financiamento recebido, a publicação de *Tungstênio*, por exemplo, não foi facilmente negociada, e *Alho-Poró* ainda não possui uma editora disposta a publicar. Como discutido, além do trabalho de tradução, Lea Hübner exerce outras funções, buscando ativamente a publicação e exposição de quadrinhos brasileiros. A despeito de seu trabalho, Hübner (2023) relata que ainda enfrenta a hesitação de editoras, que, em um mercado difícil, não querem se arriscar publicando obras pouco conhecidas (Pinto, 2024, p. 100).

Assim como em países de língua alemã, o mercado de quadrinhos no Brasil também enfrenta diversos obstáculos, mesmo que nas últimas décadas tenha se fortalecido e consolidado. Como comentado em Pinto (2024, p. 100), o crescimento da visibilidade internacional de HQs brasileiras não se dá de forma natural. Especialmente em mercados mais desafiadores, é fundamental a atuação de agentes individuais como Lea Hübner e patronos como a Fundação Biblioteca Nacional para que as histórias em quadrinhos brasileiras continuem a se expandir em traduções no exterior.

6. Análise de traduções de Lea Hübner

Após explorar a dimensão histórica e sociológica dos quadrinhos brasileiros traduzidos para o alemão, destacando a agentividade de Lea Hübner, propomos analisar aspectos das cinco traduções de HQs brasileiras de Hübner. O trabalho da tradutora pode ser estudado por diferentes perspectivas: oralidade, marcas culturais e regionais, tradução de nomes próprios, tradução de paratextos, entre outras. Este capítulo pretende focar em momentos nos quais o modo visual possui relação mais estreita com o modo verbal. Portanto, serão analisados aspectos do letreiramento dos quadrinhos, o que envolve escolhas de fontes, quebras verbais, tradução ou manutenção de textos em inscrições e onomatopeias etc. Além do letreiramento, serão estudados casos nos quais a imagem interfere nas escolhas de tradução, trazendo tanto problemas como soluções.

A análise será guiada pela proposta de metodologia de José Lambert e Hendrik Van Gorp. A base teórica é constituída das ideias expostas de autores como

Klaus Kaindl, Michał Borodo e Érico Assis. Além disso, a produção teórica da própria Lea Hübner servirá como suporte. Hübner discute seu processo de tradução em seu capítulo com Augusto Paim, “Quadrinhos brasileiros no exterior: os desafios de publicação de traduções de graphic novels brasileiras no mercado editorial de língua alemã” (2020), e em artigo com Georg Wink, “A tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática pelo exemplo de dois romances gráficos brasileiros vertidos para o alemão” (2019). Como sugerido por Lambert e Van Gorp (2011, p. 219), será estudado se há conflitos entre sua produção teórica e sua prática.

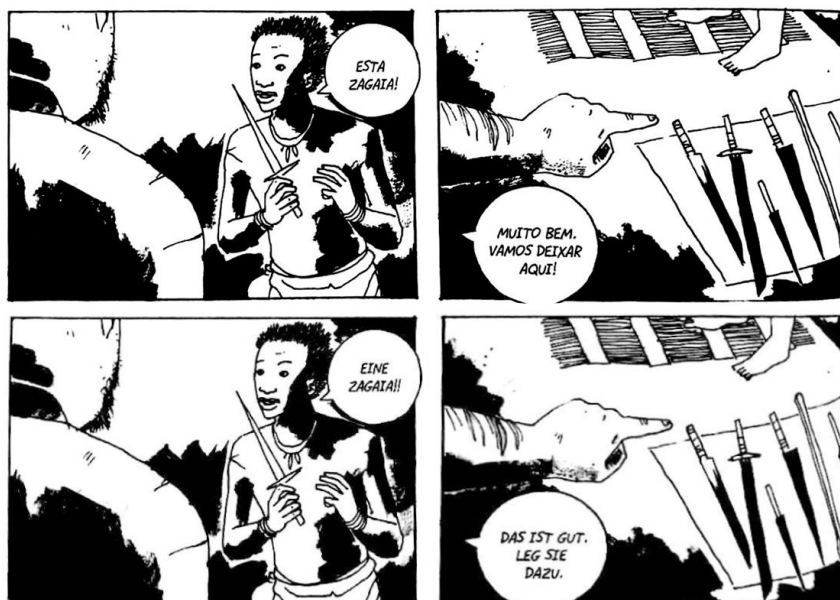
As cinco traduções de HQs brasileiras de Lea Hübner, *Cumbe*, *Tungstênio*, *Angola Janga*, *Hör nur, schöne Márcia* e *Guadalupe und Minerva*, serão analisadas uma a uma, estabelecendo, contudo, relações entre as traduções, entre títulos de mesmo autor e títulos de mesma editora. Em vez de os quadrinhos serem apresentados em ordem cronológica de publicação, *Cumbe* e *Angola Janga*, por serem do mesmo autor, estarão em sequência, do mesmo modo que *Tungstênio* e *Hör nur, schöne Márcia*. É preciso apontar que o resultado final de uma tradução não é fruto do trabalho apenas de tradutores, mas pode passar também por letrados, revisores, editores, detentores dos direitos autorais etc. Portanto, salvo quando há a informação de que uma decisão partiu de um ou outro profissional, não há como saber por quem uma escolha de tradução foi feita. Além disso, a análise não se trata de apontar erros e acertos de Lea Hübner, mas de estudar as traduções em contraste com seu texto-fonte e com as outras traduções em foco.

Em entrevista, Lea Hübner (2025) comentou sobre sua relação com letrados. A tradutora afirma que não tem contato direto com os profissionais responsáveis pelo letreiramento e que os editores fazem a conexão entre as duas partes. Hübner diz que é comum fornecer mais de uma variação de uma frase, para que o letrado possa escolher a opção que melhor se encaixa no balão de fala. No entanto, a tradutora não tem controle sobre o texto final, quantas quebras de linha ou de palavras haverá etc. Para onomatopeias e inscrições, Hübner diz que traduz o texto para que o editor ou a editora saiba o conteúdo; dessa forma, podem decidir juntos se há a necessidade de traduzir e alterar a imagem na edição em alemão. Na maioria dos casos, se a informação está clara pelo contexto ou pelos desenhos, não há problema em deixar como no texto-fonte. No fim, a decisão é da editora, muitas vezes guiada pelo fator econômico.

6.1. *Cumbe*, de Marcelo D'Saete

Cumbe é uma história em quadrinhos que, embora não tão curta, tem como forte característica longas passagens de silêncio. Há um volume reduzido de diálogos a serem traduzidos na obra. Apesar disso, um desafio específico do quadrinho — e ainda mais presente em *Angola Janga* — é o uso de palavras que não são do português. As quatro histórias que compõem *Cumbe* são ambientadas no período colonial do Brasil e retratam negros escravizados. Os personagens das histórias frequentemente utilizam palavras específicas da época, termos do banto, família etnolinguística a que pertenciam muitos dos povos escravizados no Brasil, ou de outras línguas de origem africana (D'Saete, 2016, p. 415). Esses vocábulos, aliás, não são estranhos apenas ao leitor-alvo (R2), mas também ao leitor-fonte (R1), que em sua maioria não tem familiaridade com as palavras utilizadas por Marcelo D'Saete. Segundo Hübner, portanto, “o estranho do original pode permanecer estranho na tradução” (2019, p. 14). Entretanto, a possível confusão com os termos, para além das explicações presentes nos glossários do T1 e T2, pode ser solucionada também pelo apoio no modo visual. Em determinado momento de *Cumbe*, um personagem utiliza a palavra “zagaia”, nome para lança africana de origem berbere; Hübner comenta que não haveria necessidade de traduzir a palavra, pois vemos no mesmo quadro a arma na mão do personagem que fala e, no quadro seguinte, outro personagem aponta para mais lâminas (Figura 34) (Hübner; Wink, 2019, p. 13). O modo visual, na imagem do personagem segurando o objeto e em seu gestual, esclarece o modo verbal.

Figura 34 – “Zagaia” em *Cumbe* (pt: 2018, p. 94) (al: 2017, p. 96)



Há mais um momento do quadrinho no qual o modo visual serve como suporte para uma possível confusão do modo verbal. Em uma cena da história, um grupo de escravizados está fazendo uma reunião secreta dentro de uma senzala, quando ouvem alguém batendo à porta; um dos personagens diz: “veja quem chegou”; nos quadros seguintes um outro homem vai até a porta pedir para quem bate à porta que diga a senha combinada para entrar na habitação (Figura 35). Em caso semelhante ao comentado por Michał Borodo (2015, p. 32), a cena apresenta uma dubiedade. A fala do personagem pode ser interpretada como uma ordem para a outra pessoa ir à porta ver quem chegou, ou como um anúncio de uma pessoa que já é esperada, com o verbo “veja” sendo utilizado de forma não-literal. Os quadros seguintes aprofundam a dubiedade. Alguém pergunta “quem falta?”; o suspense da pergunta pode ser interpretado tanto pela chegada de alguém inesperado, quanto pela chegada de alguém que apenas o personagem da primeira fala tinha conhecimento. A tradução desambigua a cena e torna a relação entre os modos mais coerente. No T2, traduz-se “veja quem chegou” por “geh nachsehen, wer da ist”, algo como “vá averiguar/checar/conferir quem está aí”. “Geh” (vá) torna a ordem mais explícita, assim como o verbo “nachsehen” (averiguar/checar/conferir) mostra o desconhecimento de quem é a pessoa à porta.

Figura 35 – Dubiedade em página de *Cumbe* (pt: 2018, p. 110) (al: 2017, p. 112)





Mesmo que o letreiramento do texto-alvo (T2), devido aos poucos diálogos, acabe não sendo um trabalho extenso, ainda traz elementos a se comentar. Em primeiro lugar, a fonte utilizada no T2 (texto-alvo) é a mesma do T1 (texto-fonte) (como pode ser visto nas Figura 36 e Figura 37); o que, como já discutido anteriormente, nem sempre é possível, seja pela fonte não estar disponível ou por ser feita originalmente à mão pelo artista. Apesar de a fonte ser a mesma, as línguas envolvidas são muito distintas e, portanto, pode haver variações na mancha gráfica, o espaço que o texto ocupa dentro do balão de fala (Assis, 2016, p. 29). A própria tradutora Lea Hübner comenta em seu artigo com Georg Wink (2019, p. 27) que, apesar do pouco texto, da mesma fonte em uso, e dos balões de *Cumbe* serem grandes, ainda houve casos nos quais a mancha gráfica foi significativamente alterada, chegando quase a comprometer a legibilidade (Figura 36). Outro aspecto comentado por Assis (2016, p. 30) como uma particularidade da tradução de histórias em quadrinhos, a indissolubilidade das quebras verbais, também é importante em *Cumbe*. A HQ de D'Saleta possui em muitos momentos um tom mais poético e contemplativo, resultando em falas fragmentadas. A tradutora adequa a sintaxe de T2 para seguir as quebras verbais existentes em T1 (Figura 37).

Figura 36 – Mancha gráfica em quadro de *Cumbe* (pt: 2018, p. 134) (al: 2017, p. 136)

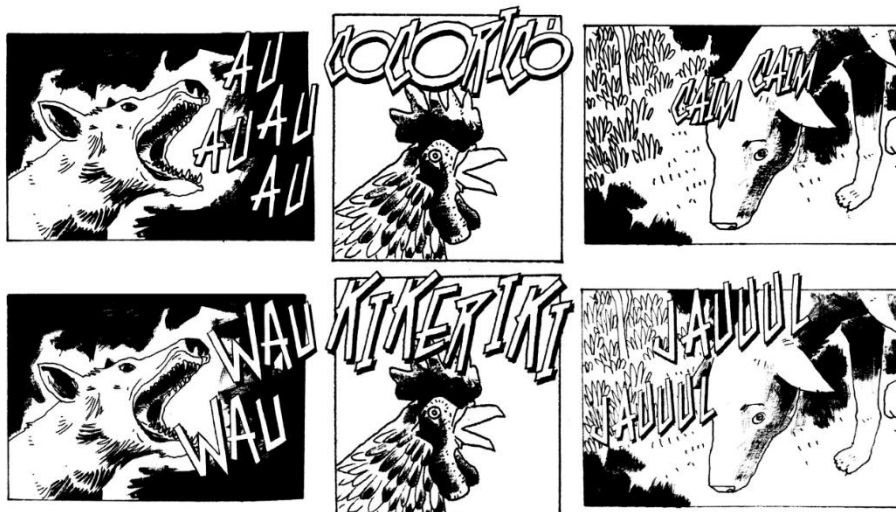


Figura 37 – Montagem de quebras verbais em recordatórios de página de *Cumbe* (pt: 2018, p. 22) (al: 2017, p. 24)

LEMBRO DE VOCÊ...	...PEQUENA.	DO SEU CHORO.	DO SEU SORRISO ESCONDIDO.	EU LEMBRO...
ICH ERINNERE MICH AN DICH...	...ALS DU KLEIN WARST.	AN DEIN WEINEN.	AN DEIN VERSTOHNES LÄCHELN.	ICH ERINNERE MICH...

As onomatopeias de *Cumbe*, outra parte do letreiramento, demonstram o cuidado que a editora teve em trabalhar os aspectos tipográficos da obra. Das onomatopeias presentes no T1, foram mantidas todas as instâncias nas quais não haveria estranhamento do R2. Por exemplo, os sons de animais “GGGRRRRR” e “MIAUUU” são onomatopeias padrão nas duas línguas; os barulhos de tiro “BAM” e de batidas à porta “BLAM”, também não são estranhas ao R2, embora Hübner (2019, p. 29) afirme que o mais típico para o bater de portas fosse “BUMM” ou “BAMM”. No entanto, há outros sons de animais que no T1 são as onomatopeias mais padrão possíveis, mas que no T2 são muito diferentes. Dessa forma, no T2, os latidos de cão, “AU”, foram traduzidos para “WAU” e o canto do galo, “COCORICÓ”, para “KIKERIKI” (Figura 38). As onomatopeias mais típicas para cães e galos no português foram traduzidas para as mais típicas no alemão. Há ainda a onomatopeia menos comum do choro de um cão, traduzida de “CAIM” para “JAUUUL”. Embora não haja letreiristas creditados na edição alemã, Hübner e Wink (2019, p. 29) informam que as novas onomatopeias do T2 foram desenhadas pelo próprio Marcelo D’Salete. Apesar de não serem completamente integradas à imagem, as onomatopeias em *Cumbe* têm um grau de complexidade que justifica a necessidade do auxílio do artista original.

Figura 38 – Onomatopeias em *Cumbe* (pt: 2018, p. 28, 142 e 38) (al: 2017, p. 30, 144 e 40)



6.2. *Angola Janga: Eine Geschichte von Freiheit*, de Marcelo D'Salete

Angola Janga e *Cumbe* compartilham uma série de fatores em comum. São ambas de D'Salete, traduzidos por Lea Hübner, publicados em alemão pela mesma editora e com temáticas semelhantes. *Cumbe* é composto por quatro histórias curtas, enquanto *Angola Janga* é uma longa história sobre Zumbi e o Quilombo de Palmares; ainda assim, os dois títulos tratam de revoltas de escravizados no Brasil colonial. Apesar das convergências, o tratamento dado pela bahoe books ao letramento e à tradução é um tanto distinto.

Assim como em *Cumbe*, em *Angola Janga* há o uso constante de palavras do banto ou específicas à época, e novamente o termo “zagaia” aparece na história. Além do fato de haver um glossário em *Cumbe* — tanto no texto-fonte como no alvo —, Hübner e Wink (2019, p. 13) argumentam que não haveria necessidade de traduzir o termo, já que o modo visual do quadro no qual há a palavra auxilia no entendimento do leitor. A mesma situação ocorre em *Angola Janga*, um personagem usa a palavra “zagaia” pela primeira vez na história enquanto o quadro foca na arma em sua mão. O mesmo argumento do suporte do modo visual poderia ser aplicado nesse caso, entretanto, no T2, não há a manutenção do termo, que é traduzido para “dolch” (“punhal”) (Figura 39). Além disso, como a palavra não é utilizada na história — em outros momentos de ocorrência no T1 também é traduzida no T2 —, não está presente no glossário, apesar de fazer parte do glossário do T1. Muitas outras palavras de origem banto são utilizadas no T2 e estão presentes no glossário. Embora não seja um elemento de grande importância para

a narrativa, há incoerência entre as duas traduções de D'Saleta publicadas pela bahoe books, e incoerência com os argumentos de multimodalidade já utilizados.

Figura 39 – “Zagaia” em *Angola Janga* (pt: 2017, p. 30) (al: 2019, p. 28)



O letreiramento de *Angola Janga* é creditado a Leo Gürtler. Os textos-fonte e alvo de *Cumbe* e *Angola Janga* compartilham os quatro a mesma fonte. Um aspecto do letreiramento que é muito mais presente em *Angola Janga* que em *Cumbe* é o uso de negrito como destaque. Como comenta Assis (2018a, p. 169), embora quadrinhos não sejam ouvidos, há no letreiramento uma espécie de canal de áudio a partir da estimulação visual. Letras maiores ou menores denotam o tom de voz de um personagem, assim como o uso de negrito ou itálico denota uma intensidade diferente na fala. Esse recurso, muito comum nas histórias em quadrinhos, é utilizado frequentemente em *Angola Janga*. Cabe ao letreiramento do T2 decidir se esses recursos serão replicados ou não e em que extensão. Há diversos momentos no T1 de *Angola Janga* que o negrito é proeminente nas falas dos personagens, porém que não foram mantidos no T2. Há casos nos quais o negrito foi utilizado no T2, porém em palavras diferentes da do T1, assim como páginas em que o negrito no T1 é replicado integralmente no T2 (exemplos nas Figura 40 e Figura 41). O uso do negrito no T2 pode ser visto como inconstante em relação ao T1; ou simplesmente a escolha, seja da tradutora, do letreirista ou do editor, pode ter sido por evitar o uso em excesso do recurso.

Figura 40 – Negrito inconstante em *Angola Janga* (pt: 2017, p. 36) (al: 2019, p. 34)

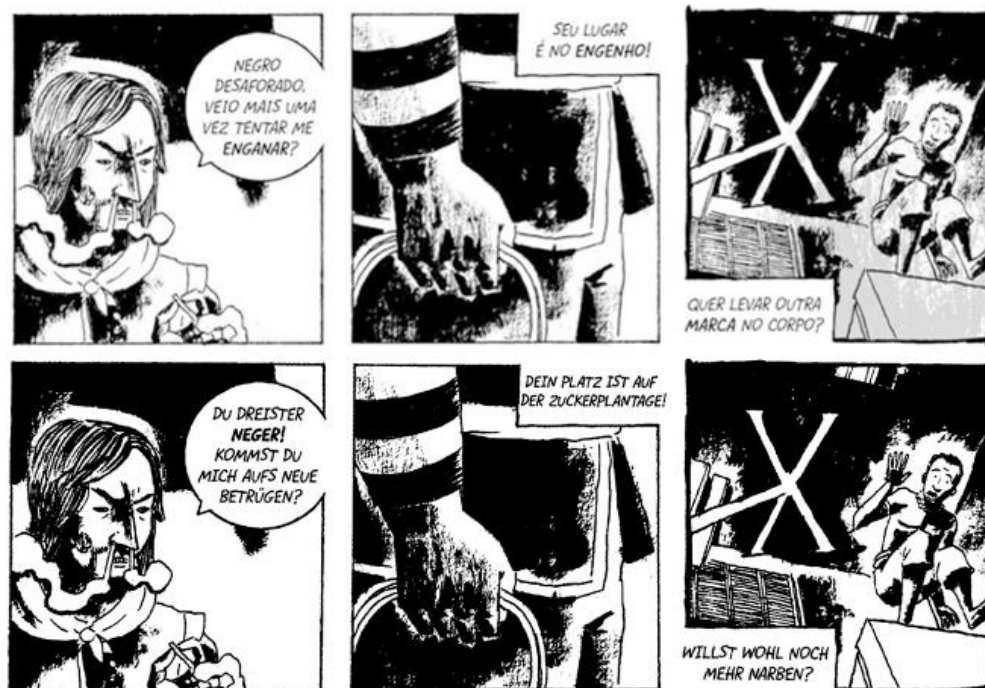
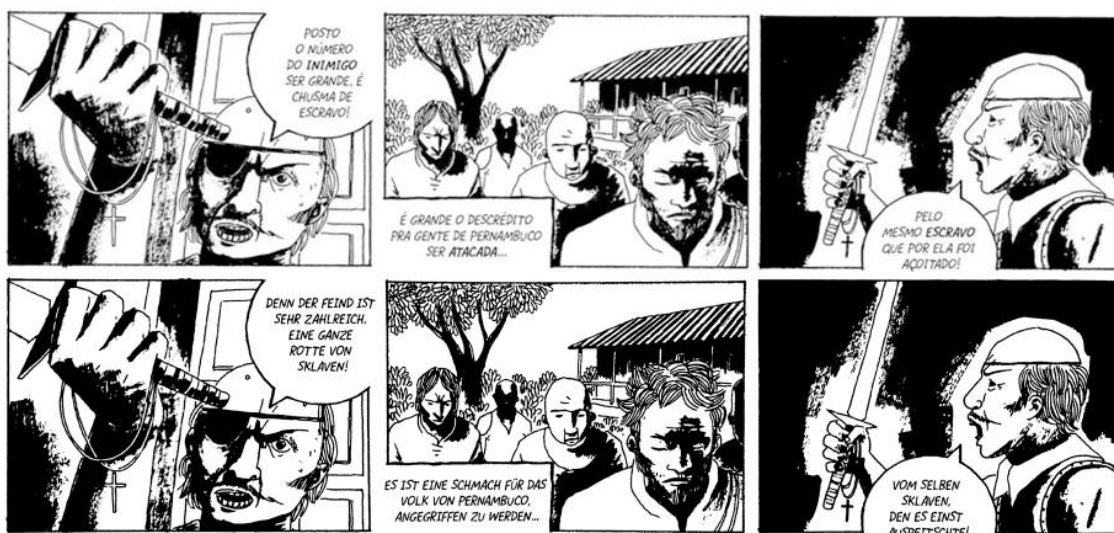


Figura 41 – Negrito apagado em *Angola Janga* (pt: 2017, p. 86) (al: 2019, p. 84)



Como comentado, além do uso de negrito, a variação no tamanho das palavras também serve como um canal de áudio dos quadrinhos. Todas as ocorrências do uso desse recurso no T1 parecem ter sido mantidas no T2 (exemplos na figura 42). Inclusive em momentos nos quais o letramento é mais significativo ao entendimento da narrativa, como na cena em que o personagem de Zumbi está perdendo a consciência, o que é mostrado também pela fala de outro personagem

que chama por seu nome; no balão de fala, o nome de Zumbi aparece em letras muito pequenas, além de interrompido com reticências (Figura 42).

Figura 42 – Variação de tamanho de palavras em *Angola Janga* (pt: 2017, p. 317) (al: 2019, p. 315)



Em balões de fala pontuais de *Angola Janga*, D'Salete utiliza de sua própria caligrafia para gerar impacto e diferenciar a fala da fonte padrão utilizada no quadrinho. No T2, como isso iria requerer uma reconstrução da caligrafia do autor, essas falas aparecem com a fonte usual; com a exceção de uma ocorrência, na qual apenas o nome de Zumbi é chamado e, portanto, não necessitou de tradução e o balão de fala do T1 foi mantido sem alteração (Figura 43). As falas no T2 que estão na fonte usual estão em negrito para demonstrar maior intensidade, embora no mesmo tamanho das demais palavras.

Figura 43 – Caligrafia apagada e mantida em *Angola Janga* (pt: 2017, p. 166, 356 e 382)
(al: 2019, p. 164, 254 e 380)



Ademais, nenhum retoque, para além da fonte padrão do livro, foi feito em *Angola Janga*. Nenhuma onomatopeia de *Angola Janga* é traduzida, diferentemente de *Cumbe*, no qual a editora decidiu que onomatopeias que poderiam causar estranheza ao leitor seriam traduzidas e retocadas pelo próprio D'Salete. Entre as onomatopeias do T1, a maioria pode ser mantida sem causar qualquer estranheza ao R2: “TAM”, “TUM”, “AAHHH”, “GGRRR”, “BAM”, “TATATA”, “UNF”. Outras três são aceitáveis, embora, se fossem de uma obra escrita originalmente em alemão, provavelmente seriam diferentes: “CREC”, “CRAC” e “TCHUM” — em alemão, o mais usual provavelmente seria escrever as duas primeiras como KRECK e KRACK e a terceira como “TSCHUM”. De qualquer forma, como afirma Lea Hübner (2025), não existe um cânon de onomatopeias. As grafias podem variar também em uma única língua. Mesmo o latido típico “AUUAU” não ter sido traduzido no T2 — como ocorre em *Cumbe* —, provavelmente não resulta em grande confusão por parte do R2. Contudo, há uma onomatopeia em *Angola Janga* que pode sim causar estranhamento ao R2. O choro de um bebê no T1 é grafado “UUÉÉÉÉ” e mantido no T2 (Figura 44). O acento agudo, inexistente na língua alemã, pode causar problemas no entendimento do R2, que provavelmente não saberá o som de “é” no português.

Figura 44 – Onomatopeia de choro mantida no T2 de *Angola Janga* (al: 2019, p. 71 e 74)



Érico Assis (2018a, p. 246) aponta que a questão econômica é a predominante nas decisões de alteração visual nos quadrinhos. Retocar a imagem requer tempo e profissionais com conhecimento técnico — mesmo que seja o próprio autor, como em *Cumbe*, a alteração ainda demanda verba. Para uma editora menor como a baho books, publicando um quadrinho brasileiro que não terá altos números de vendas, a escolha pela não tradução é compreensível. Um argumento para a decisão de não traduzir as onomatopeias de *Angola Janga*, mesmo tendo traduzido as de *Cumbe*, poderia ser a extensão do quadrinho: o primeiro tem 432 páginas, enquanto o segundo tem 192. Entretanto, apesar da diferença no número de páginas, os pontos de alteração necessários não seriam mais do que os de *Cumbe*. De qualquer forma, para além do letreiramento, um livro mais extenso implica mais gastos, o que pode ter sido decisivo para a questão.

6.3. *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha

O trabalho de tradução de *Tungstênio* é muito distinto de *Cumbe* e *Angola Janga*. A ambientação contemporânea e culturalmente marcada da cidade de Salvador e a forte oralidade nos diálogos de Quintanilha introduzem uma série de novas questões. O letreiramento da tradução de *Tungstênio*, feito por Thomas Gilke, também lida com novos aspectos.

A fonte utilizada no T1 não é a mesma do T2. O formato das letras do T2 é mais arredondado, mais fino e suave. Em alguns balões de gritos, há alteração na fonte do T1, que se torna mais suja e agressiva; no T2, para esses balões, a fonte se mantém, porém em tamanho maior (Figura 45). Nesses casos, a diferença entre as fontes é notável, causando impressões bem distintas. No T1, há diversos momentos em que a fonte padrão é manipulada para causar diferentes efeitos.

Por exemplo, o tamanho da fonte varia para ilustrar risadas, o que não é mantido no T2 (Figura 46). O T1 também utiliza negrito para dar mais intensidade a certas palavras. Nesse caso, o T2 costuma acompanhar o uso do negrito, além de utilizar negrito para todos os quadros pontiagudos que indicam gritos. Apesar de isso não acontecer no T1, o uso de negrito para gritos no T2 é constante e ajuda a dar mais intensidade para a sua fonte mais sutil. Outro aspecto não presente no T1, mas padronizado no T2, é o uso de itálico em recordatórios (Figura 49), uma convenção em alguns quadrinhos.

Figura 45 – Fontes diversas em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 39) (al: 2017, p. 37)



Figura 46 – Letreiramento de risadas em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 8) (al: 2017, p. 6)⁷⁰



Outro tipo de manipulação da fonte é a diminuição do tamanho das letras para balões de fala de personagens que estão distantes. Há ocorrências em que o T2 segue a variação do T1 e outras em que isso não acontece. Entretanto, há um momento em que o T2 não diminui a fonte de um balão e que resulta em um problema na narrativa. Na cena do T1, após uma briga, um personagem grita à distância para outro, despedindo-se jocosamente; e logo em seguida, em voz baixa, para si mesmo — o que é demonstrado pela fonte em tamanho menor —, o insulta de “babaca”. No T2, as letras do balão do insulto têm o mesmo tamanho do que as do balão anterior (Figura 47). Dessa forma, a impressão causada é de que as duas frases estão sendo ditas no mesmo volume, ou seja, em voz alta, para que o personagem à distância consiga ouvir. A dinâmica da cena e dos personagens é alterada. Independentemente de ser ou não um erro do T2, o caso é digno de nota por demonstrar a importância do letreiramento para a criação de significado nos quadrinhos.

⁷⁰ Imagens retiradas de Hübner e Wink (2019, p. 26).

Figura 47 – Variação de tamanho de letra em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 79) (al: 2017, p. 77)



Lea Hübner, em seu artigo com Georg Wink (2019, p. 27), afirma que a editora avant tomou a decisão de interferir pouco na imagem em *Tungstênio*. Com isso, praticamente todas as onomatopeias do T1 estão reproduzidas sem alteração no T2. As onomatopeias de Quintanilha são muito pouco usuais, e podem causar certa estranheza mesmo para o R1, o que facilita a escolha por sua manutenção no T2. Muitas das onomatopeias presentes na HQ também são complexas e bem integradas à imagem, o que resultaria em um trabalho mais difícil de retoque, demandando mais tempo e verba (Figura 48). Entretanto, em certo momento, há uma onomatopeia que tem mais importância na narrativa, e é justamente essa a única traduzida em todo o quadrinho. Na cena, os recordatórios narram que a personagem, vendo a porta de sua casa se fechar como que em câmera lenta, naquele curto espaço de tempo, toma a decisão de deixar o namorado que lhe causa tantos problemas. O texto do recordatório diz: “O tempo de fechar a porta mesmo, sabe? / Ali, bem antes de fazer o ‘plec’... / e antes de fazer o ‘plec’ de que fechou, Keira repetia a si mesma o irrevogável de sua decisão” (Quintanilha, 2014, p. 129). O texto antecipa a onomatopeia que irá aparecer, 14 páginas à frente,

integrada à imagem, quando a porta enfim se fecha e faz o som de “PLEC”. É nesse ponto sensível da narrativa que o T2 traduz pela única vez uma onomatopeia (Figura 49). O texto do T2 troca, no recordatório, “plec” por “klack”, e páginas adiante, altera a onomatopeia na imagem, mantendo a sequência coerente e evitando a estranheza do R2 em um momento de grande importância na história.

Figura 48 – Onomatopeia complexa em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 106)

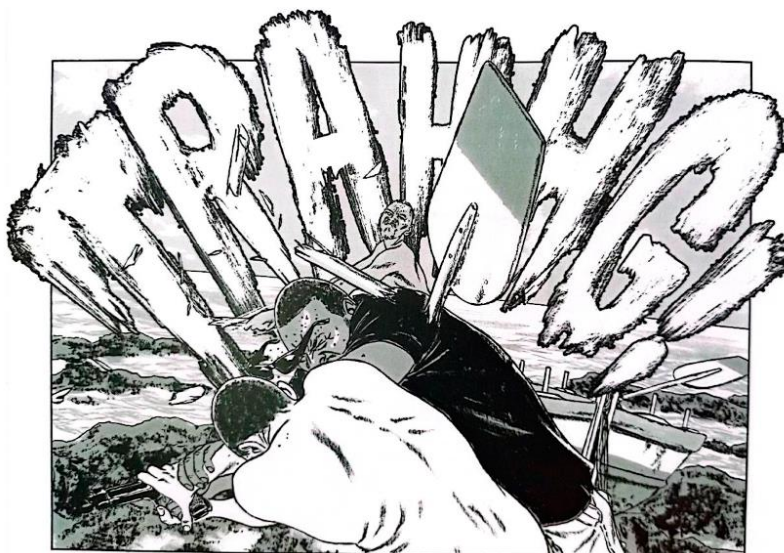
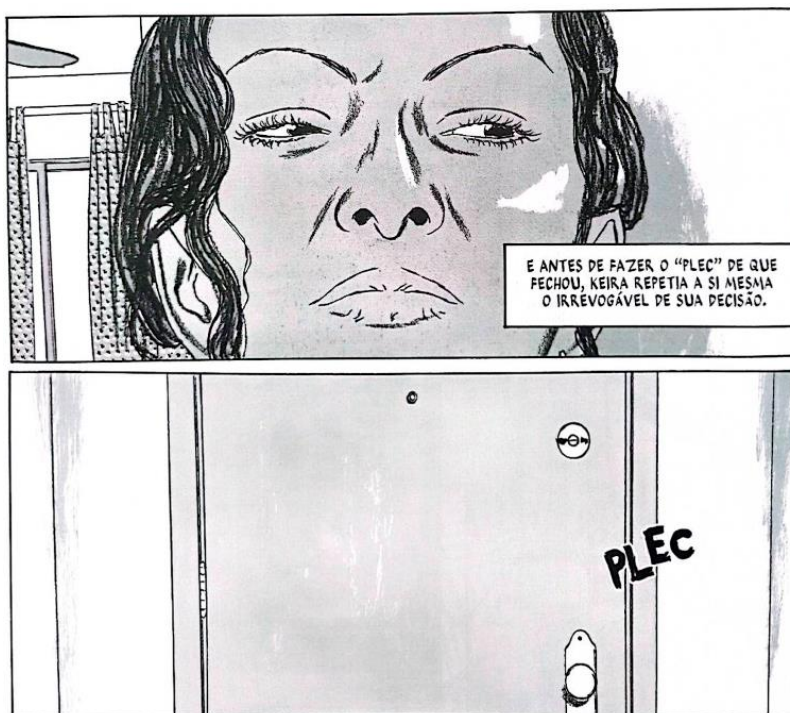
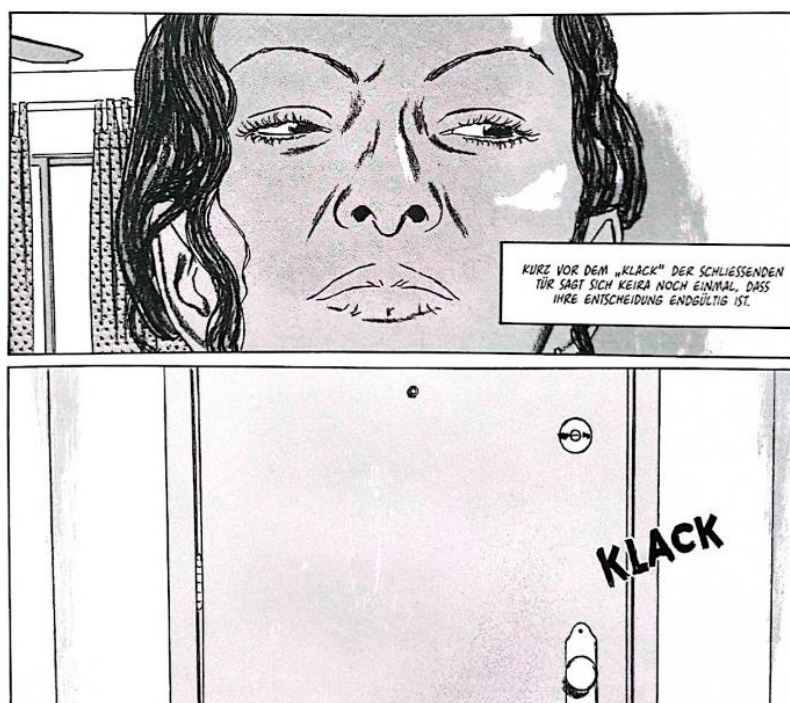


Figura 49 – Montagem de quadros. Onomatopeia traduzida em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 129 e 143) (al: 2017, p. 127 e 141)





Assim como as onomatopeias, as inscrições nos desenhos também são pouco alteradas. Marcas, nomes de lugares, cartazes na rua e outros elementos não são alterados no R2. Lea Hübner (2019, p. 28) argumenta que inscrições que se explicam pelo contexto e pelo modo visual, como o letreiro de “entrada” acima da porta de um ônibus, não demandaram tradução. Há um caso singular, no entanto, que a editora decidiu pela tradução e retoque de uma inscrição, uma placa que anunciava a venda de sorvete. No T1, vê-se “de sorvete” acima, parcialmente cortado pelas bordas do quadro, e “3 bolas” abaixo. A editora decidiu por traduzir apenas “bolas”, mantendo o texto de cima em português (Figura 50). Hübner supõe que a decisão se deu pelo texto estar no centro da imagem; e a manutenção do texto todo em português poderia ser estranho ao R2 ou mesmo causar a impressão de que a tradução foi esquecida, embora a mesma impressão de esquecimento possa ser causada por “de sorvete” acima (Hübner; Wink, 2019, p. 28). O argumento do modo visual para explicitar o texto não traduzido aplica-se perfeitamente ao caso: o cartaz tem o desenho de um sorvete com 3 bolas logo ao lado da inscrição. De qualquer maneira, inscrições com informações sensíveis à narrativa, como mensagens mostradas na tela de celulares (Figura 51), foram todos traduzidos.

Figura 50 – Inscrição parcialmente traduzida em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 117) (al: 2017, p. 115)⁷¹



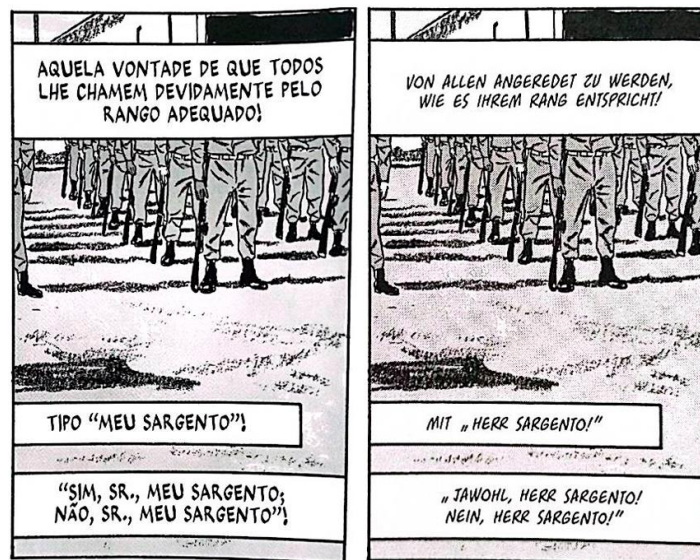
Figura 51 – Inscrição traduzida em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 86) (al: 2017, p. 84)



Outro momento de interação entre o modo visual e o modo verbal pode ser destacado. No T2, Lea Hübner tomou a decisão de não traduzir a patente “sargento” de um dos personagens. A tradutora argumenta que as denominações da hierarquia militar não são comparáveis entre as duas línguas e que uma das opções em alemão, “Feldwebel”, poderia empossar o personagem com mais poder do que ele de fato tem (Hübner; Wink, 2019, p. 17). Independentemente de suas motivações e da validade de seus argumentos, o modo visual auxilia a tradutora a manter a palavra em português no T2. Um momento que poderia causar estranhamento ao R2, já que não há grandes menções a militarismo antes da palavra “sargento” aparecer, é solucionado pelo modo visual do quadro, que mostra militares em formação, com uniformes e armas de fogo (Figura 52). A imagem apoia o uso de “sargento” e deixa claro que seu significado é relacionado a patentes militares. Mais um exemplo dos desenhos auxiliando a tradução do texto, em vez de a restringindo.

⁷¹ Imagens retiradas de Hübner e Wink (2019, p. 28).

Figura 52 – Palavra não traduzida em *Tungstênio* (pt: 2014, p. 14) (al: 2017, p. 12)



6.4. *Hör nur, schöne Márcia*, de Marcello Quintanilha

Diferentemente dos dois quadrinhos de Marcelo D'Saete, *Hör nur, schöne Márcia* não foi publicado pela mesma editora de *Tungstênio*. As comparações entre as duas obras de Quintanilha, embora ainda possam ser feitas, levarão esse aspecto em consideração. Como discutido, muitas das decisões sobre a tradução e o letramento são feitas pela editora, seguindo suas práticas. Portanto, não se espera que as duas obras de Marcello Quintanilha em alemão tenham o mesmo tratamento.

A fonte tipográfica utilizada nos textos-fonte de *Tungstênio* e *Hör nur, schöne Márcia* são a mesma, e está presente nos principais títulos da carreira de Quintanilha. Inga Härig, letrista de *Hör nur...*, relata em troca de e-mails (2024) que recebeu a fonte digital da editora, o que pode não ter acontecido em *Tungstênio*. Assim, a fonte de *Hör nur...* é igual à da edição brasileira. No T1, há outra fonte utilizada para maior intensidade em balões específicos, e também essa é mantida no T2 (Figura 53). As onomatopeias de *Hör nur...* são em sua maioria traduzidas e retocadas (Figura 54), com exceção de casos que também funcionam em alemão. As onomatopeias da obra não são muito complexas, tornando a tarefa da letrista um tanto mais simples do que seria em *Tungstênio*.

Figura 53 – Fontes usual e de intensidade em *Hör nur, schöne Márcia* (pt: 2021, p. 76) (al: 2023, p. 76)



Figura 54 – Onomatopeias em *Hör nur, schöne Márcia* (pt: 2021, p. 8) (al: 2023, p. 8)



As inscrições no quadrinho têm um papel mais destacado em transmitir informações ou ambientar a história e são pontualmente traduzidas. Inscrições menos importantes ou que podem ser entendidas pelo contexto, como nomes de edifícios ou letreiros de delegacias, são mantidas. Textos fundamentais à trama, como o título da música que dá nome ao quadrinho em um encarte de CD, ou que constroem a ambientação da história na cidade são retocados (Figura 55 e Figura 56).

Figura 55 – Inscrição em encarte traduzida em *Hör nur, schöne Márcia* (pt: 2021, p. 24) (al: 2023, p. 24)



Figura 56 – Inscrição em faixa traduzida em *Hör nur, schöne Márcia* (pt: 2021, p. 46) (al: 2023, p. 46)



É de se argumentar que há inscrições que, embora não fundamentais à narrativa, são importantes para a ambientação e não são traduzidas, como cartazes de “greve geral”, o foco de um quadro, indicadora do contexto social da história, e placas indicando que a personagem está indo a outra cidade (Figura 57 e Figura 58).

Figura 57 – Inscrição em cartaz não traduzida em *Hör nur, schöne Márcia* (al: 2023, p. 53)



Figura 58 – Inscrição em placa não traduzida em *Hör nur, schöne Márcia* (al: 2023, p. 85)



Érico Assis (2016, p. 26), a respeito das especificidades da tradução de histórias em quadrinhos, escreve sobre o documento de tradução ou roteiro para letrista. O roteiro aponta a que balões o texto traduzido pertence. O processo implica que o tradutor ou tradutora não tem visualização final da página de quadrinhos traduzida. Essa especificidade pode ser vista em *Hör nur...*, em uma página na qual há um quadro com os últimos dois balões de fala com textos trocados (Figura 59). O objetivo ao apontar esse erro não é condenar a editora, mas ilustrar como a natureza da tradução de quadrinhos pode resultar em situações como essa.

Figura 59 – Balões trocados em quadro de *Hör nur, schöne Márcia* (pt: 2021, p. 95) (al: 2023, p. 95)



6.5. *Guadalupe und Minerva: Der Trip nach Oaxaca*, de Angélica Freitas e Odyr

Guadalupe und Minerva é um caso singular, pois há três línguas em cena. A história, apesar de escrita em português por uma brasileira, se passa no México e em muitos momentos a língua espanhola é utilizada. A tradutora precisou decidir se traduzia as frases em espanhol para o alemão, se as mantinha em espanhol, ou se as apagava completamente. Apesar de não haver muitos exemplos do modo visual afetando escolhas de tradução do texto, podem ser feitos alguns comentários sobre o letreiramento da obra.

A fonte do T1 é toda feita à mão, portanto nenhuma letra é igual entre si. No T2, foi utilizada uma fonte digital que emula a escrita manual, embora não seja muito semelhante à caligrafia do T1. A fonte do T2 é mais fina e delicada, com maiúsculas e minúsculas, enquanto a do T1 é toda em maiúsculas (Figura 60). O estilo de caligrafia no T1 varia para dar ênfase a certos balões ou para causar efeitos distintos. A variação em momentos pontuais por vezes é mantida, se não há a necessidade de tradução, como o nome “artístico” do personagem no balão de fala da Figura 60. Em ocasiões nas quais a tradução é feita, o balão tende a perder seu estilo próprio e ser mais ou menos padronizado (primeiro quadro da Figura 61); e há momentos em que a fonte digital, mesmo que com letras padronizadas, tenta replicar o efeito do texto do T1, como o número 30 em tamanho maior no segundo quadro da Figura 61, inclusive se adequando à sintaxe alemã.

Figura 60 – Fonte e manutenção de caligrafia em *Guadalupe und Minerva* (pt: 2012, n.p.)
(al: 2023, n.p.)



Figura 61 – Montagem de falas estilizadas em *Guadalupe und Minerva* (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)



Para além de balões e falas específicos, a fonte à mão do T1 é muito mais flexível para se adequar ao momento da narrativa. Na passagem que conta a história da falecida avó da protagonista, a caligrafia acompanha a ocasião e se altera, tornando o relato das memórias da idosa mais pessoal (Figura 62). Em outra cena, a caligrafia se torna mais errática e impactante para acompanhar o embate quase metafísico entre duas personagens (Figura 63). No T2, esses momentos são padronizados e igualados pela fonte digital invariável. Naturalmente, letreirar toda a história em quadrinhos à mão seria um processo lento e custoso. Apesar de no T2 haver muito menos variação e a perda de algumas falas estilizadas, a pessoa responsável pelo letreiramento — não creditada — busca em alguns momentos reproduzir, mesmo que de modo limitado, a liberdade do letreiramento à mão do T1.

Figura 62 – Caligrafia diferente em *Guadalupe und Minerva* (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)



Figura 63 – Apagamento de estilo em *Guadalupe und Minerva* (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)



O quadrinho não possui muitas onomatopeias e inscrições. Em geral, as onomatopeias não foram traduzidas, pois funcionam também em alemão. E as inscrições, ainda menos presentes, foram traduzidas quando importantes para o entendimento da história (Figura 64), mantendo, ainda assim, a mesma fonte de todo o resto da história.

Figura 64 – Inscrição traduzida em *Guadalupe und Minerva* (pt: 2012, n.p.) (al: 2023, n.p.)



6.6. Comentários gerais sobre as traduções

A análise das traduções de Lea Hübner ilustram algumas das especificidades da tradução de histórias em quadrinhos. Questões como mancha gráfica, quebras verbais, roteiro para letreirista, o letreiramento na tradução e a influência do modo visual no modo verbal guiam o processo de tradução de HQs. Como discutido, as imagens de um quadrinho devem ser vistas não apenas como uma restrição, mas também como um auxílio à tradução. Com o apoio do modo visual, é possível manter onomatopeias e inscrições na língua-fonte, decisão que frequentemente é tomada pelas editoras a fim de economizar tempo e custos.

O letreiramento das traduções varia em níveis de intervenção, enquanto a tradução de *Tungstênio*, por exemplo, altera pouco a imagem, *Hör nur, schöne Márcia* retoca quase todas as suas onomatopeias. O mais comum é que retoques mais complexos sejam evitados, apesar de haver casos como o de *Cumbe*, em que a bahoe books contratou o artista original da obra para criar novas onomatopeias. Essas escolhas podem ser vistas pela perspectiva econômica. A diferença de tratamento dos dois quadrinhos de Quintanilha pode ter se dado pela diferença em complexidade, maior nas onomatopeias de *Tungstênio*. A alteração encomendada pela bahoe books ao autor em *Cumbe* não foi repetida em *Angola Janga*, e teria sido muito mais custoso a editora Parallelallee encomendar ao artista Odyr o letreiramento completo em sua caligrafia para *Guadalupe* em alemão.

A prática de Hübner, apesar de inevitavelmente haver casos que contradizem sua obra teórica, parece se guiar pelo entendimento de que a tradução de quadrinhos não deve ser realizada olhando apenas para o material linguístico. Por mais que em momentos sua ingerência esteja restrita ao texto verbal, suas escolhas ainda levam em consideração os demais elementos que constituem uma história em quadrinhos e constroem seu significado — e, portanto, são relevantes à tradução.

7. Considerações finais

Um dos primeiros objetivos desta dissertação era expor teorias gerais de HQs, para em seguida discutir a tradução de quadrinhos e situá-la na discussão acadêmica. Em seu início, este trabalho abordou a legitimação das histórias em quadrinhos como objeto de estudo acadêmico e os possíveis motivos pelos quais

ainda sofrem de tanto desprestígio. Como exposto, a posição das HQs na academia ainda é marginal, porém diversos autores buscam refinar cada vez mais a análise teórica dos quadrinhos, como Groensteen (2009) e Miodrag (2013). Esses autores procuram superar as formulações “clássicas” de Eisner (1995) e McCloud (2005), que, apesar de importantes contribuições, por vezes são o único aparato teórico utilizado, embora o conhecimento produzido a respeito dos quadrinhos tenha continuado a se desenvolver desde suas publicações. A discussão teórica neste trabalho não se propôs a ser extensiva e responder questões como a definição de história em quadrinhos. Entretanto, um panorama do estudo teórico das HQs foi apresentado. Apesar de, por exemplo, os capítulos não terem se aprofundado nas densas elaborações de Groensteen (2015), sua obra e ideias de autores como Assis (2018a), Kuhlman (2020), entre outros, foram utilizadas para apresentar algumas das características e elementos dos quadrinhos. Todos os aspectos discutidos foram acompanhados de exemplos reais fornecidos pelos próprios autores ou por mim, com imagens de obras nacionais e internacionais. Assim, foi possível expor parte do debate teórico das HQs e suas possibilidades como forma de arte e narrativa, buscando evitar ideias essencialistas. O primeiro capítulo teórico, sobre teorias gerais dos quadrinhos, apesar de não ter influência direta na análise de traduções ao fim da dissertação, constitui um dos objetivos do trabalho. Para além da tradução, era pretensão deste estudo destacar a discussão teórica das histórias em quadrinhos, que, claro, também pode servir como base para a discussão acerca de sua tradução.

Seguimos para o terceiro capítulo e para outro objetivo principal desta dissertação, a exposição do estado da arte do estudo acadêmico de tradução de HQs. Sem a pretensão de cobrir toda a produção contemporânea, foram exploradas teorias da tradução dos quadrinhos e sua posição no debate acadêmico. Assim como as teorias gerais de HQs, as teorias de sua tradução também têm pouca visibilidade. A discussão sobre a posição dos quadrinhos nos Estudos da Tradução teve como base o trabalho de Kaindl (1999; 2010; 2015). Apoiado sobre suas ideias, foi discutida a tradução de quadrinhos no contexto do estudo acadêmico da tradução. Kaindl é um autor de importância central para a dissertação, pois é a convergência entre Estudos da Tradução, estudo dos quadrinhos, sociologia da tradução, multimodalidade e a língua alemã. O objetivo de investigar as especificidades que os quadrinhos impõem sobre a tradução foi explorado com apoio das contribuições de Zanettin (2014) e no breve, porém fundamental, artigo acerca de multimodalidade na tradução de HQs por Borodo (2015). Assis (2016) é outro autor sobre o qual a dissertação se constrói. Sua prática profissional como

tradutor enriquece sua contribuição teórica, fornecendo perspectivas sobre as especificidades da tradução de quadrinhos que solucionam muitas questões. O esforço de Assis (2018a) na valorização do letreirista e a ênfase do papel do letramento na tradução de quadrinhos abrem um caminho do qual não se é mais possível desviar.

No quarto capítulo, a discussão sociológica de autores como Sapiro (2014) é trazida ao meio dos quadrinhos por Kaindl (2004a), que, assim como outros teóricos citados na discussão, enfatizam a importância do agente individual. As noções de campo, *habitus*, agente, patronagem e relação centro-periferia serviram de base para a investigação do capítulo 5, no qual foi feito um levantamento histórico de todas as publicações de quadrinhos brasileiros em países de língua alemã. Um dos objetivos específicos do trabalho, essa história dispersa foi organizada em um quadro, determinando a cronologia das publicações, as editoras, autores, tradutores e letristas envolvidos. Salvo alguma omissão, o quadro expõe de forma concisa a história de publicação de traduções de HQs brasileiras para o alemão. Com base nas teorias da sociologia da tradução e nos dados encontrados, foi possível analisar o contexto de cada publicação, levando em conta aspectos econômicos e históricos. Houve êxito em contatar diretamente alguns dos agentes envolvidos nas edições de língua alemã, coletando informações dos bastidores das publicações. Embora não tenha sido possível estabelecer contato com todos os tradutores envolvidos, a comunicação com Lea Hübner, a principal tradutora de quadrinhos brasileiros para o alemão, forneceu informações fundamentais para a escrita da história recente das HQs nacionais em países de língua alemã. E, dos agentes abordados em toda essa história, desde a década de 70 até a atualidade, é Lea Hübner o ponto focal deste trabalho. Sua atuação na tradução, sua relação com patronos e seu esforço individual de dar prosseguimento à história das HQs brasileiras em países de língua alemã é o cerne do conteúdo dessas páginas.

Por fim, como último objetivo específico, a discussão teórica acerca da tradução de quadrinhos foi utilizada para analisar as traduções de Hübner. As análises não pretendem ser exaustivas e cobrir todos os elementos passíveis de estudo, mas focar no que é frequentemente o mais característico dos quadrinhos, a interação entre imagem e texto. Mesmo que as análises possam ter adquirido um caráter quase de *design* gráfico, o objetivo foi investigar o que do letramento e da relação multimodal constrói significado em uma HQ e como esses aspectos estão presentes na tradução. O *corpus* de análise de tradução pode não ter rendido tantos pontos a se discutir, e uma análise geral, que relacione os textos e o

sistema em si, encontrou relativamente pouca convergência. Entretanto, ainda foi possível estudar a tradução de elementos como onomatopeias e inscrições, além de destacar como o modo visual do quadrinho pode interferir na tradução do modo verbal, por vezes auxiliando o tradutor ou a tradutora em suas decisões. Os momentos analisados também serviram para exemplificar e discutir questões da teoria da tradução de quadrinhos.

A presente dissertação organizou a história e a atualidade das traduções em língua alemã de quadrinho brasileiros, identificando sua principal tradutora, para que seu trabalho pudesse ser analisado tanto pela perspectiva sociológica, quanto pelas suas traduções em si. Seria produtivo que pesquisas semelhantes fossem feitas para compreender o impacto dos quadrinhos brasileiros em diversos mercados no mundo, seja de língua alemã, seja da América Latina, Espanha, Itália, Estados Unidos etc. Naturalmente, estudos semelhantes para o mercado francófono, por exemplo, seriam muito mais longos, dado o maior volume de traduções. Entretanto, movimentos nessa direção podem gerar frutos e ajudar a recuperar a história internacional dos quadrinhos brasileiros ou compreender o momento atual desses quadrinhos em outros países

As histórias em quadrinhos brasileiras carecem de visibilidade, prestígio e estudo. Se a posição das HQs na academia é marginal, apenas uma parcela do que está nessa margem é destinada à produção nacional. Estudar a tradução das obras brasileiras pode ser uma chave importante para que possamos entender essa produção também dentro do próprio contexto brasileiro, para que assim estejamos mais preparados para a continuidade de seu desenvolvimento e de sua celebração.

Referências

ALVES, Marcos. 3D Virtual. **Arquivos Turma da Mônica**, 11 jun. 2013. Disponível em: <<https://arquivosturmadamonica.blogspot.com/2013/06/3d-virtual.html>>. Acesso em: 03 dez. 2023.

AR, Roberta. As mulheres em Mensur. **Facada X**. 26 fev. 2021. Disponível em: <<https://facadax.com/2021/02/26/as-mulheres-em-mensur/>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

ARAÚJO, Lucas. Três Buracos – Western à brasileira! **Justiça Geek**. 31 out. 2019. Disponível em: <<https://justicageek.com.br/tres-buracos-western-a-brasileira/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

ASSIS, Érico G. de. Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. **Tradterm**, v. 27, p. 15–37, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v27i0p15-37>>. Acesso em: 23 nov. 2024.

_____. Enquanto Isso... nos Quadrinhos | Como os franceses leem gibi. **Omelete**, 2020. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/enquanto-isso-nos-quadrinhos-como-os-franceses-leem-gibi#10>>. Acesso em 30 nov. 2023.

_____. **Aproximações entre letramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos**. Florianópolis, 2018a. 320p. Tese (doutorado) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193910>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

_____. A fidelidade na tradução de histórias em quadrinhos. **Fronteiras**, v. 20, n. 1, p. 134-145, 2018b. Disponível em: <<https://doi.org/10.4013/fem.2018.201.12>>. Acesso em: 3 out. 2024

AVILA, Gabriel. Editora volta atrás e HQ Come Prima vai se chamar Como Antes. **Jovem Nerd**. 27 out. 2021. Disponível em: <<https://jovemnerd.com.br/noticias/hqs-e-livros/hq-come-prima-vai-se-chamar-como-antes-devir>>. Acesso em: 08 dez. 2024.

BAETENS, Jan. Words and Images. In: HATFIELD, Charles; BEATY, Bart (eds.). **Comics Studies: A Guidebook**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020. p. 193-209.

Bahoe Books. Über uns. Disponível em: <<https://www.bahoebooks.net/ueber-uns/>>. Acesso em 05 mar. 2025.

BORODO, Michał. Multimodality, translation and comics. **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 23, n. 1, p. 22-41, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.876057>>. Acesso em: 18 dez. 2024.

CASANOVA, Pascale. Consecration and accumulation of literary capital: translation as unequal exchange. Tradução: Siobhan Brownlie. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. 4ed. London: Routledge, 2021. p. 407-423.

CHABOUTÉ, Christophe. **Um pedaço de madeira e aço**. Tradução: Daniel Lopes. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2018.

Comic Guide. Disponível em: <<https://www.comicguide.de/index.php>>. Acesso em 29 nov. 2023

COUTINHO, Rafael. **Mensur**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.

_____. **Cenário de quadrinhos nacionais nos anos 2010**. WhatsApp: Conversa pessoal, 14 nov. 2023, 15h29.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. 2ed. São Paulo: Veneta, 2018.

_____. **Cumbe**. Tradução: Lea Hübner. Wien: bahoe books, 2017.

_____. **Angola Janga: Uma história de Palmares**. São Paulo: Veneta, 2017.

_____. **Angola Janga: Eine Geschichte von Freiheit**. Tradução: Lea Hübner. Wien: bahoe books, 2019.

DUARTE, Gustavo. **Monster! Und andere Geschichten**. Stuttgart: Panini Comics, 2017.

_____. **Das Kabinett der Wunder: Skurril-surreale Storys**. Stuttgart: Panini Comics, 2020.

_____. **Publicações de Duarte na Alemanha**. E-mail: Mensagem pessoal, 19 mar. 2025. 19h59.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FIGUEIRA, Diego; RAMOS, Paulo. Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: **Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos**, 2. Anais. Brasília: UnB, 2011. Disponível em <https://www.gelbc.com/_files/ugd/d35737_883030992e0b4bfef7aba47bae13cf32.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.

FRANKFURTER BUCHMESSE. **Books on Brazil**. Frankfurt: Frankfurter Buchmesse, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/20_1%20Catálogo%20literário%20brasileiro%20é%20lançado%20na%20feira%20de%20Frankfurt.pdf>. Acesso em 29 nov. 2023.

FREY, Luisa. Brasil destinará 10 milhões de dólares à Feira de Frankfurt 2013. **Deutsche Welle**, 2012. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/convidado-de-honra-brasil-investirá-10-milhões-de-dólares-para-feira-de-frankfurt-2013/a-16299466>>. Acesso em 04 dez. 2023.

Fratz & Freunde 15, Mauricio de Sousa, 1979, Éditions Ehapa, RARE!. **eBay**, 2023. Disponível em: <<https://www.befr.ebay.be/itm/166316144436>> e <<https://web.archive.org/save/https://www.befr.ebay.be/itm/166316144436>>. Acesso em 03 dez. 2023.

FRAZETTA, Frank. **Dan Brand e outros clássicos**. Tradução: Dandara Palankof. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2021.

FREITAS, Richardson S. de; PAULA, Lorena T. de. Do gibi a gibiteca: origem e gênese de significados historicamente situados. **Biblionline**, v. 19, n. 1, p. 3-19, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.22478/ufpb.1809-4775.2023v19n1.64771>>. Acesso em: 10 jul. 2024

GAULD, Tom. Tom Gauld on a graphical downturn. **New Scientist**. 22 maio 2024. Disponível em: <<https://www.newscientist.com/article/2432493-tom-gauld-on-a-graphical-downturn/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Meu Amigo Kim Jong-un**. Tradução: Yun Jung Im. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2024.

GIBRAT, Jean-Pierre. **Le Sursis**. Charleroi: Editions Dupuis, 2010.

Grand Comics Database. Disponível em: <<https://www.comics.org>>. Acesso em 29 nov. 2023.

GROENSTEEN, Thierry. **The System of Comics**. Tradução: Bart Beaty e Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

_____. Why are comics still in search of cultural legitimization? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (eds.). **A Comics Studies Reader**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p. 3-11.

_____. **O Sistema dos quadrinhos**. Tradução: Érico Assis e Francisca Manríquez Reyes. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

GUSMAN, Sidney. Agora é oficial: Mauricio de Sousa assina com a Panini Comics. **Universo HQ**, 2006. Disponível em: <<https://universohq.com/noticias/agora-e-oficial-mauricio-de-sousa-assina-com-a-panini-comics/>>. Acesso em 04 dez. 2023.

HÄRIG, Inga. **Letreiramento em Hör nur, schöne Márcia**. E-mail: Mensagem pessoal, 18 dez. 2024. 05h58.

HATFIELD, Charles. An Art of Tensions. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (eds.). **A Comics Studies Reader**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p. 132-148.

HEYDEL, Magda. The Cultural Turn in Translation Studies. In: LANGE, Anne; MONTICELLI, Daniele; RUNDLE, Christopher (eds.). **The Routledge Handbook of the History of Translation Studies**. London: Routledge, 2024. p. 233-248.

HÜBNER, Lea; WINK, Georg. A tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática pelo exemplo de dois romances gráficos brasileiros vertidos para o alemão. **Santa Barbara Portuguese Studies**, v. 3, p. 1-38, 2019. Disponível em: <<https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/3>>. Acesso em: 10 mar. 2025.

HÜBNER, Lea; PAIM, Augusto. Quadrinhos brasileiros no exterior: os desafios de publicação de traduções de graphic novels brasileiras no mercado editorial de língua alemã. In: HANNA, Kátia; SILVA-REIS, Dennys (orgs.). **A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas**. São Paulo: Lexikos Editora, 2020. p. 81-103.

HÜBNER, Lea. **Tradução alemã de quadrinhos brasileiros**. Instagram: Conversa pessoal, 25 set. 2023, 15h44.

_____. **Quadrinhos brasileiros em países de língua alemã**. Entrevista pessoal, 03 jan. 2025, 11h10.

KABATEK, Johannes. Adolf Kabatek, EHAPA und die Comics in Deutschland. **myLE**, 2021. Disponível em: <<https://myle.de/vortrag-adolf-kabatek-ehapa-und-die-comics-deutschland>>. Acesso em: 03 dez. 2023.

KAINDL, Klaus. *Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation*. **Target**, v. 11, n. 2, p. 263-288, 1999.

_____. Das Feld als Kampfplatz: Comics und ihre Übersetzung im deutschen Sprachraum. **Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur**, v. 29, n. 2, p. 211-228, 2004a.

_____. Multimodality in the translation of humour in comics. In: VENTOLA, Eija; CHARLES, Cassily; KALTENBACHER, Martin (eds.). **Perspectives on Multimodality**. Amsterdam: John Benjamins, 2004b, p. 171-092.

_____. **Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: Am Beispiel der Comicübersetzung**. Tübingen: Stauffenburg, 2004c.

_____. Comics in translation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc (eds.). **Handbook of Translation Studies Vol. 1**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2010. p. 36-40.

_____. Von den Rändern ins Zentrum oder: Was kann die Übersetzungswissenschaft von Comics lernen? In: MÄLZER, Nathalie (ed.). **Comics – Übersetzungen und Adaptionen**. Berlin: Frank & Timme, 2015. p. 25-46.

KARASIK, Paul; MAZZUCHELLI, David. **Cidade de vidro**. Tradução: Thiago Lins. São Paulo: Editora Mino, 2022.

KLEIST, Reinhard. **Der Boxer**. Hamburg: Carlsen Comics, 2012. Disponível em: <https://modern-graphics.de/mgalt/was/images/boxer_leseprobe.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2024.

Le Sursis (Integrale). **Amazon**. 5 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.amazon.de/Sursis-Integrale-Jean-Pierre-Gibrat/dp/2800148152>>. Acesso em: 20 set. 2024.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Tradução: Marie-Hélène C. Torres e Lincoln P. Fernandes. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter (orgs.). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 208-221.

LEITÃO, Renata G. de C. Estratégias na tradução de onomatopeias japonesas nos mangás: reflexões e classificação. **Tradterm**, v. 16, p. 281–311, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2010.46322>>. Acesso em: 18 dez. 2024.

LINCK, Alexandre V. **A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta**. Florianópolis, 2015. 312p. Tese (doutorado) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135497>>. Acesso em: 20 set. 2024.

MÄLZER, Nathalie. Vom Comicübersetzen und -adaptieren als Umcodierungsprozess komplexer Zeichengebilde. Zur Einführung. In: MÄLZER, Nathalie (ed.). **Comics – Übersetzungen und Adaptionen**. Berlin: Frank & Timme, 2015. p. 11-21.

MAZZUCHELLI, David. **Asterios Polyp**. New York: Pantheon Books, 2009.

_____. **Asterios Polyp**. Tradução: Daniel Pellizzari. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2011.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2005.

Meu Amigo Kim Jong-un (Graphic novel - Volume único). **Amazon**. 21 out. 2024. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Meu-Amigo-Jong-Graphic-novel/dp/6554481044>>. Acesso em: 18 dez. 2024.

MILTON, John; BANDIA, Paul. Introduction: Agents of Translation and Translation Studies. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (eds.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 1-18.

MIODRAG, Hannah. **Comics and Language: Reimagining critical discourse on the form**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

MONICA UND IHRE FREUNDE. **Turma da Mônica Wiki**. Disponível em: <https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Monica_und_ihre_Freunde>. Acesso em 01 dez. 2023.

NESTI, Fido. Papo com Fido Nesti, autor de 1984. [Entrevista concedida a] Ramon Vitral. **Vitalizado**, dezembro de 2020. Disponível em: <<https://vitalizado.com/hq/papo-com-fido-nesti-autor-de-1984-me-vi-envolto-em-pelo-menos-tres-distopias-o-proprio-1984-a-pandemia-e-o-governo-brasileiro/>>. Acesso em 06 dez. 2023.

ODYR. Papo com Odyr, autor de A Revolução dos Bichos em quadrinhos. [Entrevista concedida a] Ramon Vitral. **Vitalizado**, outubro de 2018. Disponível em: <<https://vitalizado.com/hq/papo-com-odyr-autor-de-a-revolucao-dos-bichos-em-quadrinhos-o-mundo-esta-num-momento-particularmente-tenso-para-a-democracia-para-a-igualdade-e-para-o-livre-pensamento/>>. Acesso em 06 dez. 2023.

ORLANDELI, Walmir. **Cenário de quadrinhos brasileiros nos anos 2010**. Facebook: Conversa pessoal, 14 nov. 2023, 09h51.

PALOPOSKI, Outi. Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (eds.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. p. 189-208.

PAIM, Augusto. **Tradução alemã de quadrinhos brasileiros**. Conferência por vídeo: Conversa pessoal, 22 nov. 2023, 10h00.

PEREIRA, Nilce M.; ARBEX, Paula G. Os estudos sobre tradução de quadrinhos no Brasil: pioneirismos e potencialidades. In: HANNA, Kátia; SILVA-REIS, Dennys (orgs.). **A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas**. São Paulo: Lexikos, 2020. p. 61-86.

PINHO, Maria L. C. de A.; PINHO, Celso R. de A. Mauricio de Sousa Produções: O desafio de levar a Turma para o Mundo. In: ENCONTRO DO ANPAD, 39, Belo Horizonte, 2015. **Anais [...]**. Belo Horizonte, p. 1-21, 2015..

PINTO, Otavio C. História e atualidade da tradução e publicação de histórias em quadrinhos brasileiras em países de língua alemã. In: VALENTE, Marcela I.; CARNEIRO, Teresa D. (orgs.). **Literatura brasileira em tradução: olhares contemporâneos**. Curitiba: Editora CRV, 2024. p. 81-103.

PINTO, Otavio C. As múltiplas personalidades de *Cidade de vidro* como transposição midiática. **Tradução em Revista**, 2025. No prelo.

POUSADA, Rosanne P. **Tradução e internacionalização da literatura brasileira: O papel da Fundação Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 2024. 268p. Dissertação (mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.54585>>. Acesso em: 03 mar. 2025.

PYM, Anthony. Shortcomings in the historiography of translation. **Babel**, v. 38, n. 4, p. 221-235, 1992.

QUINTANILHA, Marcello. **Tungstênio**. São Paulo: Veneta, 2014.

_____. **Tungstênio**. Tradução: Lea Hübner. Berlin: avant-verlag, 2017.

_____. **Escuta, formosa Márcia**. São Paulo: Veneta, 2021.

_____. **Hör nur, schöne Márcia**. Tradução: Lea Hübner. Berlin: Reprodukt, 2023

REICHERT, Monja. **Tradução de Der Astronaut**. E-mail: Mensagem pessoal, 20 nov. 2023. 12h03.

RIBEIRO JUNIOR, Alexsandro P. **Antologizando a Coreia: Agentes e paratextos na construção da literatura coreana no Brasil (1985-2022)**. Rio de Janeiro, 2024. 282p. Dissertação (mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.66377>>. Acesso em: 08 jan. 2025.

RIEDER, Susanna. **Publicação alemã de Pelezinho**. E-mail: Mensagem pessoal, 20 nov. 2023. 12h03.

SAPIRO, Gisèle. The Sociology of Translation: A New Research Domain. In: BERMAN, Sandra; PORTER, Catherine (eds.). **A Companion to Translation Studies**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, p. 82-94.

SHIKO. **Três buracos**. São Paulo: Editora Mino, 2020.

SOUSA, Mauricio de. Agora vamos para onde estivemos. **Turma da Mônica**. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20140728221446/http://turmadamonica.uol.com.br/cronicas/agora-vamos-para-onde-estivemos/>>. Acesso em 03 dez. 2023.

SPIEGELMAN, Art. One Row. In: SPIEGELMAN, Art; MOULY, Françoise (eds.). **BBBRaw Number 5: The Graphix Magazine of Abstract Depressionism**. New York: Raw Books & Graphics, 1983.,

Susanna Rieder Verlag. Disponível em: <<https://www.riederbuch.de/buecher/>>. Acesso em 30 nov. 2023.

THE BRISTOL BOARD. **Art Spiegelman, “One Row”, a strip from “The Raw Color Supplement” in RAW no.5, The Graphix Magazine of Abstract Depressionism, 1983.** Tumblr. 1 out. 2018. Disponível em: <<https://thebristolboard.tumblr.com/post/178653687043/odetocumb-art-spiegelman-one-row-a-strip>>. Acesso em: 30 maio 2024.

Turma da Mônica. **Wikipedia**. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Turma_da_Mônica>. Acesso em 03 dez. 2023.

WARE, Chris. **Building Stories**. New York: Pantheon Books, 2012.

WILLIAM, Wagner. **Silvestre**. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

WOLK, Douglas. Inside the Box. **The New York Times**. 18 out. 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/10/21/books/review/building-stories-by-chris-ware.html>>. Acesso em: 20 set. 2024.

WU, Arion. **E vamos de Dan Brand no comparativo dessa vez!** São Paulo, 5 mar. 2021. Instagram: @arionwu. Disponível em: <https://www.instagram.com/arionwu/p/CMCeusBp_--/?img_index=2>. Acesso em: 18 dez. 2024.

_____. **Letras de uma história muda**. São Paulo, 13 fev. 2021. Instagram: @arionwu. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLN3KbbJiRz/?img_index=6>. Acesso em: 18 dez. 2024.

YELIN, Barbara. **Irmã**. Berlin: Reprodukt, 2014.

ZANETTIN, Federico. Comics in Translation: An Overview. In: ZANETTIN, Federico (ed.). **Comics in Translation**. 2ed. New York: Routledge, 2014. p. 1-32.

ZENI, Lielson. **Crises no quadrinho brasileiro do século 21**. Rio de Janeiro, 2024. 284p. Tese (doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://posciencialit.letras.ufrj.br/teses-2021-2024/>>. Acesso em: 20 set. 2024.

Anexo A – Entrevista com Lea Hübner realizada em 03 de janeiro de 2025

Otavio Pinto:

Die erste Frage... Ist es heute einfacher brasilianische Comics in Deutschland zu veröffentlichen, oder die Situation ist die gleiche wie in den letzten Jahren?

Lea Hübner:

Also, ich glaube, es hat sich nicht wirklich verbessert. Es ist so, dass ein Autor weitergeführt wurde und jetzt auch einen Preis bekommen hat, meine Übersetzung. Das ist der Marcello Quintanilha mit *Hör nur, schöne Márcia*. Der Preis, Max-und-Moritz-Preis, der führt jetzt aber nicht unbedingt schlagartig zu besserem Verkauf. Und das ist am Ende das, was einen Verlag wissen möchte, um zu überlegen, ob er mehr Brasilianische Comics publiziert.

Otavio Pinto:

Ist Max und Moritz ein deutscher Preis?

Lea Hübner:

Genau, das ist der wichtigste Comic-Preis im deutschsprachigen Raum und der wird verliehen in Erlangen beim Comic-Salon. Es findet alle zwei Jahre statt und das ist das wichtigste Comic-Festival im deutschsprachigen Raum. So ein bisschen wie Angoulême, haben wir den Comic-Salon Erlangen und da gibt es die Preisverleihung in verschiedenen Kategorien. Max-und-Moritz-Preis, erinnert eben an Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, ein ganz wichtiger Comic-Klassiker und Vorläufer des Comics, der auch in viele Sprachen, auch ins Portugiesische wurde der übersetzt von dem Brasilianer. Und Marcelo Quintanilhas *Hör nur, schöne Márcia*, meine Übersetzung, hat den Preis in der Kategorie „bester internationaler Comic“ bekommen.

Otavio Pinto:

Hat nur Quintanilha diesen Preis bekommen?

Lea Hübner:

Also, in der Kategorie „bester internationaler Comic“ war er der einzige Brasilianer. Dann habt ihr Kategorien wie „bester Sachkomik“, „bester Kinderkomik“, „bester Autor“, also, genau, ein Werk eines Autors, Lebenswerk... Es gibt einen bestimmten Preis, dann gibt es noch einen Sonderpreis. Es gibt unterschiedliche Kategorien, das kann man ganz gut bei der Comic-Salon Erlangen Website auch nochmal alles lesen. Ja, also dazu: das hatte ich, glaube ich, schon mal erwähnt, dass Preise eine Rolle spielen, damit ein Autor hierher kommt. Also zum Beispiel, wenn man in Angoulême erst mal einen Preis gewonnen hat — und so hat für die französische Ausgabe —, die vielleicht auch schon hilft, wenn ein Verleger französisch kann. Und bei Comic ist das oft so in Deutschland. Das ist ein starker Einfluss, dieser franko-belgische Comic-Produktionsraum. Und ich sage mal so, diese Situation ist mehr oder weniger konstant, das heißt, da öffnet sich gerade nicht nochmal etwas. Marcelo D'Salete, das wird auch weitergehen, aber man weiß noch nicht wann. Also das ist nicht so, dass der Durchsatz am schnellsten ist — der Autor hat ein neues Werk und dann veröffentlicht man das sofort. Nee, denn diese Autoren werden von Publikum hier von der Kritik nicht so stark überhaupt wahrgenommen oder verfolgt, dass man sagt: „Ah ja, jetzt ist ja schon *Mukanda Tiodora* daraus, jetzt müssen wir das auch sofort auf den deutschen Markt bringen“. Das funktioniert vielleicht bei bestimmten japanischen Mangas oder bestimmten amerikanischen oder auch französischen Sachen, oder zum Beispiel

Asterix, der ja wirklich zeitgleich in vielen Sprachen erscheint, aber das ist mit brasilianischen Autoren und Autorinnen leider gar nicht so.

Otavio Pinto:

Und für deutsche Comics, ist die Situation auch die gleiche wie in den letzten Jahren oder besser?

Lea Hübner:

Deutsche Comics von Autoren von hier? Ja, ja, ja. Sonst gibt es ja auch noch einen Import von anderen Comics aus anderen Ländern mit anderen Sprachen. Ich glaube, hier ist gerade so... Es war die Pandemie da, dann sind viele Festivals und Möglichkeiten, Comics sichtbar zu machen, Comics zu verkaufen oder auch Comicprojekte zu initiieren, also sind viele dieser Möglichkeiten ausgefallen, viel weg. Und es war auch so ein bisschen dieses Problem, ob alles so weiter funktioniert nach der Pandemie wie vorher. Also ein kleiner Einbruch. Plus dann kam die Papierkrise dazu und auch durch den Ukrainekrieg. Das kam eigentlich schon 2022.

Und da hat sich der Papierimport oder Papierverfügbarkeit hat sich total verändert. Teilweise hat es sogar damit zu tun, dass Papierhersteller in diesem Raum umgestellt haben auf vorwiegend Karton und Verpackungen. Einfach das hat damit zu tun, dass der Versandhandel total zunimmt, während Kaufhäuser und so was. Und Papierkonzerne können eher ein sicheres Geschäft machen mit Kartons, weil die ganze Zeit bestellt man Sachen online oder so. Also das muss man sich mal vorstellen, auch diese Ausmaße von so einem veränderten Konsumverhalten auch auf dem Papiermarkt. Und das heißt, du findest weniger dieses für Bücher geeignete weiße Papier, bzw. ganz große Buchverlage können dann auch große Mengen für sich reservieren. Und das wird für die ganzen anderen Indie-Verlage dann wieder schwieriger und das wird teurer. Das merkt man am Preis vom Buch und so weiter, also oder auch Einbußen bei der Qualität. Manchmal sind dann die Bücher so, dass du merkst, zu anderen Zeiten hätten sie hier besseres Material gewählt.

Und es wird immer unsicherer, wann wirklich der Erscheinungstermin ist. Du weißt manchmal nicht, wann kriegt die Druckerei das hin? Wie ist das mit der Lieferung? Früher waren das einfacher, diese Erscheinungstermin, auf den du ja auch hinarbeitest, eine Pressearbeit und dann wird vielleicht auf das Buch ein bisschen gewartet und so. Und jetzt verschiebt sich das. Und dadurch ist das auch nicht so leicht, dafür die Aufmerksamkeit zu bekommen, weil das alles nicht mehr so festgreifbar ist. Vielleicht für zum Beispiel ein Radio oder so, die wollen dann über das neue Buch sprechen, aber müssen ihre Sendung ein oder zwei Monate vorher planen. A: Es muss schon erschienen sein und B: aber es sollte noch nicht zu alt sein. Also es lässt sich schwer planen, deswegen ist es auch nicht mehr so einfach dann, dass da drüber gesprochen wird. Also bis dahin hat viele Auswirkungen mit der Situation in den Druckereien. Oder jetzt gab es auch die Fälle, habe ich nur so gehört, dass in Polen bei den ganzen Hochwasserproblemen über Schwemmungen durch die Stadt kriegen.

Aber z.B. viele lassen ihre Bücher in Litauen und in Lettland und in Polen drucken. Und dann wurden auch Druckereien vom Hochwasser geschädigt. Auch dann wird das hier schwierig mit dem gedruckten Comics. Insofern ist das so die allgemeine Situation, die nicht gerade besser wird oder auch nicht mal konstant, sondern sich eher so ein bisschen graduell so verschlechtert, mit dem wir hier zu tun haben. Das betrifft dann egal, welche AutorInnen, Deutsche oder Importierte. Aber das Buchmachen wird ein bisschen schwieriger durch sowas.

Otavio Pinto:

Waren die brasilianischen Comics die schon erschienen sind, erfolgreich?

Lea Hübner:

Bescheidene Erfolge, würde ich sagen. Also, es ist was recht Neues, dann ist das so die Frage, nimmt das jemand wahr als was Besonderes, dass das ein Buch aus Brasilien ist oder ist das so ein bisschen egal? Kann ja auch sein, dass das voll in Ordnung ist, wenn das eigentlich egal ist, das spricht dafür, dass es als etwas sehr Universelles wahrgenommen wird und keine Bedeutung hat. Aber es wäre auch schön, wenn man das erkennt, dass Brasilien etwas Spannendes liefert sozusagen. Es kann nicht so gut unterscheiden, es ist auch nicht so wahnsinnig viel Presse dazu gekommen. Aber teilweise schon auch sehr gut beobachtet, zum Beispiel von Andreas Platthaus bei der Frankfurter Allgemeinenzeitung oder auch in seinem Comic-Blog über dieses, dass da ein Transfer geschieht, der mit Engagement zu tun hat und der spannende Autor hierher bringt. Aber das sind selten, dass so differenzierte Presse-Stimmen dann da sind. Genau, Presse spielt ja eine Rolle für Erfolg, obwohl sie nicht immer garantiert. Das sagen auch immer wieder Verleger oder auch Buchhändler: „Unglaublich, dieses Buch wurde so hochgelobt oder so viel besprochen, trotzdem verkauft es sich jetzt deswegen nicht viel mehr“. Das sind manchmal so Dinge, die einfach zu beobachten sind. Da gibt es keine wirkliche Regel. Aber das ist so ein bisschen immer ein Wagnis. Erfolgreich, also die Verkaufszahlen sind auch jetzt nicht besonders stark. Die Auflage war aber auch nicht hoch. Also das kalkulieren die Verleger dann auch entsprechend. Und dazu muss man aber wissen, dass sowieso im Deutschen oft die Auflagen sehr klein sind mit wenigen Ausnahmen, wie z.B. Mawil mit *Kinderland* oder ein paar weitere Autoren und Autorinnen, die zum Teil so eine Art Kultstatus auch haben. Reinhardt Kleist oder Anke Feuchtenberg, auch wenige können ja auch davon leben, auch hier in Deutschland. Und insofern ist das jetzt für ein Buch aus Brasilien, das ist dann noch mehr wie am Rand. Also unsere Comic-Szene ist halt noch nicht so groß.

Otavio Pinto:

Augusto Paim hat mir gesagt, dass in Deutschland und Brasilien die Auflagen ein bisschen ähnlich sind.

Lea Hübner:

Überhaupt nicht vergleichbar mit Frankreich zum Beispiel. Und das ist wirklich ein ganz hohes Verdienst auch von den Verlagen, wenn die überhaupt konstant weiter ihre Comics herausbringen oder eben auch brasilianische Comics oder andere aus Lateinamerika oder Ländern, die eben hier noch nicht so bekannt sind und so viel Aufmerksamkeit haben. Das ist einfach schon auch ein tolles Verdienst, eine tolle Leistung. Das muss man dazu echt auch anerkennend feststellen.

Otavio Pinto:

Es gab schon zwei Bücher von Quintanilha, D'Saete und Gustavo Duarte hier in Deutschland übersetzt. Sie waren erfolgreich genug, und nochmal veröffentlicht zu werden.

Lea Hübner:

Ja, genau. Muss man aber auch sagen, dass es auch so ein bisschen ein Rand-Phänomen ist, das kann ich jetzt so aus meiner Perspektive vom Comicladen Verkäuferin sagen. Wenn man sich vorstellt, Panini, das sind Verkäufer, da geht jede Menge so an einem Tag. Und jetzt, dass mal *Kabinett der Wunder* oder das andere Buch verkauft wird oder auch von den Brüdern Bá und Moon, das ist sehr

selten. Das ist ja auch bei Panini so. Also wenn man sagt, Verlag mit normalerweise großem Umsatz, großen Auflagen, vielen Veröffentlichungen, da ist das doch auch sehr wenig, dass die auch verkauft werden. Sie verkaufen sich jetzt nicht so oft, aber sie sind da.

Otavio Pinto:

Was weißt du über die anderen brasilianischen Comics, die ins Deutsch übersetzt wurden, die du nicht übersetzt hast? Wie die von Gustavo Duarte, *Farm der Tiere*, von Odyr, 1984, von Fido Nesti, die Adaption von dem Buch. Denkst du, es gibt eine Beziehung zwischen diese Übersetzungen und deine Übersetzungen? Weil sie waren allen fast gleichzeitig erschienen, zwischen 2017 und 2020 oder 2021. Was weißt du über diese anderen?

Lea Hübner:

Also ich bin mir relativ sicher, dass das kein Drang war. Die Verlage dachten nicht: „Wow, das ist wirklich spannend, wir machen jetzt mehr aus Brasilien“. Sondern zum Beispiel *Farm der Tiere*, dass es ganz klar im Zusammenhang mit dem Boom von Literaturadaption zu sehen. Das ist ein absoluter Boom, genauso wie auch Biografien berühmter Leute. Das sind Comics, da gibt es sozusagen ein Gefühl täglich mehr davon. Und das ist ja dann auch, da denkt man an den Autor, also das Ursprungsbuch ist George Orwell, mehr als an den Zeichner, Odyr, aus Brasilien. Das ist so, ich denke nicht, dass da irgendwas parallel gesehen wird, dass ein Zusammenhang besteht.

Otavio Pinto:

Und George Orwell ist auch im Public Domain jetzt, also es ist einfacher.

Lea Hübner:

Yeah.

Otavio Pinto:

Stammen alle die brasilianischen Comics, die du übersetzt, von dir? Waren alle deine Vorschläge oder haben schon Verlage dich gesucht, um ein Comic zu übersetzen?

Lea Hübner:

Es war höchstens so *Hör nur schöne Marcia*, also Marcelo Quintanilha Angoulême prämiertes Buch. Das war ja da, glaube ich, da war es ein Hauptpreis in Angoulême, nicht eine Unterkategorie. *Tungstênio* hatte ja zum Beispiel damals 2016 in Angoulême „beste Krimi“ bekommen und jetzt war es wirklich so Hauptpreis. Und da wusste ich schon, dass der eine Verlag, der *Tungstênio* gemacht hat, ihn nicht mehr weiterführt und dann hat der Reprodukt Verlag es übernommen, und den Autor und mich gefragt. Aber es war so, weil sie wussten, also der ist sozusagen wie mein Autor und ich hatte das angestoßen, also fragten sie wieder mich. Ich wusste zu dem Zeitpunkt nicht, wann sie sich dafür entscheiden. Ich wusste von dem Buch, aber ich habe da nichts mehr initiieren, oder initiieren müssen. Da kam dann der Verlag auf mich zu, aber eben auch, weil sie das wussten, dass ich das sozusagen auch weiterführe. Es ist wie ein ungeschriebenes Gesetz, dass man, wenn man Übersetzerin ist oder Übersetzer von einem Autor oder einer Autorin, das Folgebuch desselben Autors oder Autorin auch wieder übersetzt; es sei denn, es gibt irgendwelche bestimmten Gründe, die dafür sprechen, jemand Neues zu suchen. Insofern dann hat mich Reprodukt, als sie sich entschieden haben — auch aufgrund des Preises in Angoulême für *Escuta*, *Formosa Márcia* —, dass sie das jetzt mich beauftragen.

Bei den anderen Fällen war es auch immer tatsächlich ich, die das angestoßen hat, wie z.B. *Guadalupe*. Oder auch, jetzt bin ich immer wieder bei bahoe books und frage, wann machen wir vielleicht *Mukanda Tiodora*? Also genau, es bleibt ein bisschen das alte Schema, ich klopfe an.

Otavio Pinto:

Guadalupe ist interessant. Es ist nicht so bekannt in Brasilien. Es ist gut, dass du nicht nur die bekanntesten Comics aus Brasilien übersetzt.

Lea Hübner:

Ich habe mich sofort in diesem Stil und dieses bisschen rau und witzig und trotzdem auch ernsthaft. Also diese Mischung aus Humor, Melodrama; das fand ich einfach toll. Oder auch, dass das so gemischt ist, ich arbeite mit Spanisch, aber auch mit Portugiesisch. Jetzt ist das in Mexiko angesiedelt, aber auf Portugiesisch. Die brasilianische Autorin für das Szenario, die ist eigentlich Poetin und das fand ich alles super spannend und ich war auch schon in Berührung mit ihrer Poesie, die ich auch super toll finde. Da gibt es auch schon eine supergute Übersetzerin, die immer Angelikas Poesie ins Deutsche übersetzt. Und dann dachte ich, jetzt will ich auch den Comic-Part, den Sie auch als Autorin vertritt, auch wollte ich dieses Werk hierher bringen.

Es ist so eine Reihe gewesen bei Quadrinhos na Cia, wo sie immer so Leute zusammengerufen haben, eine Person für Text, eine Person fürs Zeichnen. Das war wie so eine Art experimentelle Reihe. Sie haben da viele gemacht. Es gab auch Odyr und Lobo zum Beispiel oder verschiedene andere mehr. Ich habe mir da auch viele Bücher angeguckt, aber am überzeugendsten fand ich eben *Guadalupe*. Es ist ja auch immer was Persönliches oder Subjektives, ganz klar. Du kannst dich nur für etwas engagieren, was du auch wirklich selber toll findest und dann war es eben *Guadalupe*. Diese Bücher sind aufgrund dieser Initiative des Verlags entstanden und weil zwei Leute zusammengerufen wurden, ist das jetzt auch eher was, was vielleicht in Brasilien selbst, glaube ich, für Comic-Fans auch so ein bisschen am Rand ist.

Dazu muss man erklären, dass ich mich in mehreren Spezialgebieten bewege. Also ich mache auch Poesieübersetzung. Bei Poesie ist es immer noch mal marginaler, wie das überhaupt veröffentlicht wird, vielleicht in einer Anthologie, vielleicht in einer Zeitschrift. So das ist sozusagen ein bisschen weniger fassbar und meine Beiträge sind vorwiegend in verschiedenen Zeitschriften immer wieder mal erschienen, meine Übersetzung von Gedichten, aber es ist ein Feld, was mich total interessiert. Ich habe 2016 einen Seminar vom Deutschen Übersetzerfonds über Comic angesehen. Und da war interessanterweise eine Leiterin des Comic-Übersetzen-Seminars, sie war überhaupt keine Comic-Autorin oder Comic-Übersetzerin, sondern sie war Dichterin und Übersetzerin von Poesie und das war so dieses „Aha!“. Was hat sie uns zu sagen, was hat Comic und Poesie zu tun? Und es gibt eigentlich viele Verbindungen.

Otavio Pinto:

Wie heisst sie?

Lea Hübner:

Sie heißt Uljana Wolf. Sie ist ziemlich bekannt, übersetzt aus dem Englischen, lebt zwischen New York und Berlin. Und der Punkt ist, in Poesie und Comic gibt es, sage ich mal, wie ein Korsett, also viele Randbedingungen, die das Übersetzen erschweren. Nämlich das Platzproblem oder auch, dass du so auf den Punkt kommen musst, Charakterrede oder fingierte Mündlichkeit. Also du musst auf ganz

bestimmte Aspekte sehr stark achten, was du bei Prosa so eher nicht hast. Da gibt es natürlich auch Dialog und so was, aber die Rede ist da ganz unterschiedlich. Und beim Comic ist es eben auch diese Beschränkung, du musst reduzieren, du musst wirklich so kondensieren. Und das hat viel mit der Verdichtung, mit Gedichtssprache auch, das hat es gemeinsam. Und seitdem war ich so total auf diesen „ah, Poesie und Comic, das passt zusammen“. Und für mich war es deswegen natürlich auf Angélica Freitas zu gucken.

Otavio Pinto:

Und der Verlag von Angélica Freitas Gedichte war ein anderer Verlag. Spezifisch für Poesie?

Lea Hübner:

Genau.

Otavio Pinto:

Hattest du ein Stipendium für alle brasilianische Comics, die du übersetzt hast?

Lea Hübner:

Nee, also Stipendium war eigentlich nur bei *Guadalupe* und bei den anderen gab es größtenteils diese Förderung von der Fundação Biblioteca Nacional, das kann der Verlag beantragen. Und ich hatte auch ein Stipendium für *Alho Poró* von Bianca Pinheiro erhalten. Da hatte auch ein Verlag schon Interesse und wollte das machen und deswegen das gehört ja auch zum Stipendium dazu, dass es der Verlagsvertrag besteht und sowas. Der Verlag hat sich jetzt aber aus der Produktion so zurückgezogen. Insgesamt machen sie eigentlich jetzt fast nichts mehr. Es war auch ein Kleinstverlag, ein independent Comic Verlag. Das ist eben auch typisch für die Comic-Welt, dass es oft sehr engagierte Kleinstverlage sind. Am Ende ist eine Publikation dann aber nicht zustande gekommen. Da habe ich noch die Übersetzung fertig. Für die habe ich halt Geld, also das Stipendium bekommen. Würde mich auch sehr freuen, wenn das jemand anderes publizieren würde noch. Ich hatte nicht ein Stipendium, für alle die publiziert sind, und es gibt eines mit Stipendium, wo es aber keine Publikation gibt.

Otavio Pinto:

Waren alle von Fundação Biblioteca Nacional?

Lea Hübner:

Ja, hier ist wirklich wichtig diese Möglichkeit durch die Fundação Biblioteca Nacional.

Otavio Pinto:

Du hast schon ein bisschen darüber gesprochen, haben brasilianische und internationale Preise Einfluss auf deine Vorschläge für Verlage.

Lea Hübner:

Ja, genau. Also manchmal habe ich schon das gezeigt, dann so mal gucken und dann kommt ein Preis und dann kommt die Entscheidung.

Otavio Pinto:

Brasilianische Preise sind auch wichtig?

Lea Hübner:

Nicht so sehr, die sind auch nicht so im Blick. Also Eisner Awards, da gucken immer alle drauf. Logisch. Aber brasilianische Preise nicht so sehr.

Otávio Pinto:

Ja, du hast schon gesagt, du konntest nicht einen Verlag für *Alho Poró* finden. Denkst du, ein Grund ist, weil es nicht typisch brasilianisch ist?

Lea Hübner:

Nee, das glaube ich nicht. Und ich hatte ja auch, wie gesagt, schon den Verlag, nur der Verlag hat sich am Ende zurückgezogen. Wir haben gesagt, wir können jetzt keine Comics mehr machen. Aus persönlichen und verschiedenen Gründen haben sie einfach aufgehört, sonst hätten sie das auch gemacht. Manchmal gibt es natürlich schon auch diese Suche von hier nach Dingen, die wir mit Brasilien assoziieren. Bin ich jetzt nicht nur Fan davon, weil ich finde, manchmal kann es dann auch in so Stereotypen oder Klischees oder erwartete Exotik oder so was reinkommen. Ich finde Weltliteratur, und das ist auch bei Comic, kann alles überall erzählen. Da muss man nicht typisch brasilianische Geschichte.

Otávio Pinto:

Ja, das ist meine nächste Frage. Was erwarten die Verlage von den brasilianischen Comics? Erwarten Sie etwas typisch exotisch oder nicht?

Lea Hübner:

Also ich finde, das ist auch mal eine Frage, warum man das ansetzt als Kriterium, was irgendwas zu spezifisch kulturell ist. Also mich macht es eher neugierig, das ist so mein Profil. Also kann ja nicht sein, dass die das alles nur publizieren für einen ganz kleinen Kreis, Comic begeisterter LateinamerikanistInnen. Und andererseits gibt es aber — nicht nur bei Comic — immer wieder so Erwartungen an Exotik, sag ich mal so, irgendwie tropisch. Brasilien, da denkt man noch viel an Fußball oder Karneval oder Drogen in der Stadt, also auch *City of God* zum Beispiel. Der Film hatte da einfach so einen Fokus gebracht. Das gibt es, aber das heißt nicht, dass VerlegerInnen für sich tatsächlich darauf fixieren. Aber es ist manchmal so dieses, vielleicht wäre das ja ein Verkaufsargument, dass man genau das bringt, was erwartet wird. Ich bin da kein Fan davon, aber ich verstehe es auch ein Stück weit, aber ich finde es ist einschränkend. Genau, aber es ist vorhanden, es gibt Leute, die sagen, nee, es soll schon so eine Erwartung erfüllen.

Otávio Pinto:

So ein wichtiges Thema von meiner Masterarbeit ist die Beziehung zwischen Übersetzung und Lettering. Hast du normalerweise Kontakt mit den Letterern, fragen sie dich etwas?

Lea Hübner:

Nee, also direkten Kontakt eher nicht, aber es ist so, dass die Lektoren im Verlag normalerweise schon auch so ein bisschen mehr die Brücke bauen. Also ich biete manchmal verschiedene Varianten an, damit man in der Sprechblase vermeiden kann, dass man Wörter trennt, zum Beispiel. Das ist nicht so schön, wenn das zu oft passiert. Natürlich kann man das machen, aber wenn sich durch eine andere gut funktionierende Alternative, die ich vorschlagen kann, vermeiden lässt, dann kann ich das eben bringen. Das heißt, da denke ich sozusagen schon mit, aber ich weiß am Ende nicht genau, wie das mit dem Lettering und der Größe und genau dem Zeilenumbruch in der Blase dann funktioniert.

Otávio Pinto:

Du gibst schon einige Varianten?

Lea Hübner:

Das kommt auch darauf an, bei welchem Verlag. Manche Verlage finden es eben genau super, weil das diese Art von Arbeit auch erleichtert, die sie dann haben mit dem Text reinsetzen und bei anderen, also zum Lettering, da habe ich eigentlich keinen direkten Kontakt. Manchmal macht allerdings die Autorin selbst das Lettering. Das war der Fall jetzt aus dem spanischsprachigen Raum aus Argentinien. Bei Sole Otero, die hat selbst gelettert, oder auch bei Sol Díaz aus Chile. Und bei Sol Díaz habe ich auch zum Beispiel Silbentrennung dann immer angegeben, wie das auf Deutsch wäre, weil sie kann ja nicht unbedingt wissen, wo das grammatisch korrekt wäre.

Sol Díaz Buch hatte nicht super viel Text, ich glaube 70 Seiten. Aber Sole Oteros Buch hatte 360, relativ viel Text. Also da ist auch die Arbeitsweise anders, wenn ein Verlag internationale Comics macht, dann müssen sie anders und mehr arbeiten, als wenn ein deutscher Comic Künstler hat seinen Text direkt reingelettert.

Otavio Pinto:

Und wie ist der Prozess der Übersetzung von Onomatopoesien und Text im Bild wie Schildchen, Zeitungen und so weiter? Übersetzt du alle Schrift und Onomatopoesien und dann entscheidet der Verlag, was vom Letterer im Bild verändert werden sollte?

Lea Hübner:

Also es ist oft so, dass der Verlag und ich, also dass wir uns darüber verständigen, ob meistens halt die Lektorin oder der Lektor, zu welchem Ausmaß ich wirklich jedes Schild und alles wiedergeben soll. Aber oftmals sind es ja auch nicht so super viele und ich mache das dann, damit einfach auch die Person im Verlag weiß, was da im Detail überall, was für Informationen auf der Seite auch sind, was da transportiert wird und dann kann man gucken, brauchen wir das auf Deutsch oder nicht. Zum Beispiel Straßennamen natürlich nicht, aber da ist eine Tafel mit einem Schild, das da Eis verkauft wird und wenn du aber ein Eis drauf gezeichnet siehst, so Hörnchen mit drei Kugeln, dann kannst du auch stehen lassen, weil du weißt genau, was gemeint ist. Also da kann man auch gucken, wie das überhaupt nötig ist, dadurch, dass wir eben auch visuell beim Comic viele Informationen haben und dann kann das sehr gut passen, wenn man das Original lässt. Aber das ist eine Entscheidung je nach Fall und manchmal gibt es auch Dinge, die sind so bedeutungstragend, da darf man das nicht unterschlagen, man muss es übersetzen, sonst geht da etwas verloren. Aber jetzt hatte ich zum Beispiel auch gerade eins, die Thematik ist in Kolumbien, das ist nicht brasilianisch, aber ich erzähle es dir trotzdem. Da ist dann eine Demonstration und es gibt wahnsinnig viele Schilder mit Botschaften und Forderungen und Kommentaren und sowas von den Protestierenden und da musste ich dann auch besprechen, welche sind wichtig, machen wir ein paar punktuell, aber nicht alles, das wäre einfach viel zu viel Arbeit und ja, so, das ist oft so eine Abwägung.

Otavio Pinto:

Aber das entscheidet die Lektoren und Lektorinnen, oder?

Lea Hübner:

Manchmal müssen sie den Zeichner. Gerade wenn Soundwords sehr stark in der Grafik somit verankert sind, dann macht es oftmals tatsächlich der Zeichner. Muss man ihn nochmal beauftragen. Oder was kann der Verlag leisten? Also es ist auch so manchmal eine ökonomische Abwägungsfrage. Und auch gerade bei Soundwords, das ist oft ganz, kann man lassen, weil manchmal sind die sowieso sehr individuell sehr eigen wie der Autor. Das ist ein Geräusch von einem

bestimmten Motor oder sowas. Oder ein Einschlag, ein Schussgeräusch. Das ist nicht immer „blam“. Und oft ist es so, da sind die Leserinnen auch schon so, die sind so bereit. Und sie sehen ja auch die Szene und so. Und dann ist es oft überhaupt nicht nötig, dass das jetzt übersetzt wird, weil es auch nicht im Deutschen da unbedingt ein Canon, ein Soundcanon gibt, der festgelegt ist. Das gibt es nicht. Nein, also das vielleicht bei bestimmten Büchern, wenn du sagst alle lustigen Taschenbücher, *Mickey Mouse*, *Donald Duck*, da gibt es natürlich dann eine Art Regel, so wie die es immer machen oder schon gemacht haben. Aber jetzt so bei Graphic Novels ist es super individuell. Das ist sehr unterschiedlich. Und dann kann man damit auch relativ frei umgehen. Und es gibt eben hier kein eindeutiges Ding. So muss ein Motor klingen und sowas. Also ganz oft haben wir Sachen, die wir vielleicht mehr auch durch die US-Comics oder überhaupt man kennt ja viel durch den Einfluss eben von US-Kultur. Und gerade dann bei Comics auch, dass die Sounds wie auf Englisch sind, habt ihr bestimmt auch in Brasilien. Ja, also es wird den Lesenden zugetraut, dass sie damit umgehen können und das ist eben ein großes Glück. Also da muss nicht ständig jemand alles nochmal neu machen.

Otavio Pinto:

Ja, und so, spezifisch hier für *Tungstênio* und *Hör nur, Schöne Márcia*, ich werde diese zwei ein bisschen mehr in meiner Masterarbeit analysieren. In *Tungstênio* fast alle Onomatopoesien sind nicht übersetzt, aber in *Hör nur, Schöne Márcia* fast alle sind übersetzt. Empfiehlst du dem Verlag etwas über den Lettering oder war das nur seine Entscheidung?

Lea Hübner:

Es sind zwei verschiedene Verlage. Der avant-verlag hatte mehr, dass man das so lässt und das war wahrscheinlich auch einfacher. Und bei Reprodukt ist es sowieso, dass die eigentlich auch mal Handlettering machen und dass das mehr auch so eine Art Sorgfalt im Sinne gibt, dass das alles auch übertragen wird, also auch neu gemacht wird. Das hat mit Abläufen zu tun, also das dauert länger, wenn dann nochmal jemand involviert wird und es kostet natürlich auch etwas mehr, beziehungsweise man macht sich mehr Arbeit und die Abwägung ist es auch nötig, dient das jetzt der Übertragung der Message.

Otavio Pinto:

Ja, und die Onomatopoesien in *Tungstênio* sind auch auf Portugiesisch ein bisschen komisch.

Lea Hübner:

Es gibt kein Canon. Das ist individuell. Insofern kann man dann auch überlegen, ob man diesen Charakterzug des Originalwerks auch beibehält. Man kann auch sagen, wir wollen hier nicht weiter irritieren. Das ist alles eine Überlegung und das ist dann am Ende auch eine Art Verlagspolitik.

Otavio Pinto:

Und das ist normalerweise von den Lektoren entschieden, oder?

Lea Hübner:

Nee, also ich entscheide was, dann mache ich manchmal einen Kommentar und schreibe, warum ich das so vorschlage und dann muss man gucken, weil auch Fußnoten ist natürlich immer toll, wenn man das nicht braucht, weil das stört ein bisschen den Lesefluss. Du musst dann nach unten, aber wenn das nicht so oft ist, kann man das machen. Aber es ist so, manche Verlage sagen auch, „nein, auf

gar keinen Fall Fußnoten, wir machen das nicht“, dann musst du das ein bisschen anders handhaben.

Ich kommentiere, wie man damit umgehen könnte. Am Ende kommt auf den Verlag an. Macht man Fußnoten, macht man sie nicht oder ändert man Sounds in der Regel oder nur ausnahmsweise. Das wissen dann immer die Verleger, Verlegerinnen oder RedakteurInnen, LektorInnen, aber ich arbeite ja mit so vielen Verlagen zusammen und das kann immer anders sein. Das heißt, ich versuche damit zu denken, ich antizipiere das, kenne mich da aus und dann gebe ich da verschiedene Vorschläge oder mache einen Kommentar und kann man drüber reden.

Manchmal gibt es auch Dinge, dass ich einen Namen ändere. Zum Beispiel gibt es hier in *Hör nur, schöne Márcia*, heißt eine Kollegin im Krankenhaus „Solange“, aber es ist auf Deutsch wie „solange“. Es ist so ein bisschen komisch und habe ich „Angela“ draus gemacht.

Otávio Pinto:

Und außerdem *Alho Poro* hast du andere Übersetzungen schon bereitet? *Mukanda Tidora*?

Lea Hübner:

Da warten wir auch auf von Fundação Biblioteca Nacional. Die in *bahoe books* finden den Autor auch auf jeden Fall wichtig, auch für ihr Programm.

Otávio Pinto:

Ich glaube, das ist alles. Etwas noch?

Lea Hübner:

Es gibt so viel... Aber im Moment wüsste ich jetzt nicht, was ich hinzufügen soll. Wenn du noch mal mehr wissen möchtest, gib mir einfach Bescheid.

Otávio Pinto:

Vielen Dank!

Anexo B – Tradução da entrevista com Lea Hübner realizada em 03 de janeiro de 2025

Otavio Pinto:

A primeira pergunta... Está mais fácil publicar quadrinhos brasileiros na Alemanha hoje em dia, ou a situação continua a mesma dos últimos anos?

Lea Hübner:

Bem, eu acho que não melhorou muito. Um autor foi reconhecido e agora até ganhou um prêmio, em minha tradução. Marcello Quintanilha com *Hör nur, schöne Márcia* ganhou o prêmio Max und Moritz, mas isso não necessariamente leva a uma melhora imediata nas vendas. E no final das contas, isso é o que uma editora quer saber, para decidir se vai publicar mais quadrinhos brasileiros.

Otavio Pinto:

O Max und Moritz é um prêmio alemão?

Lea Hübner:

Exatamente, é o prêmio mais importante de quadrinhos em língua alemã e é entregue em Erlangen, no Comic-Salon. Ele ocorre a cada dois anos e é o maior festival de quadrinhos no mundo de língua alemã. Algo como o Angoulême na França, nós temos o Comic-Salon Erlangen, e lá acontece a cerimônia de premiação em várias categorias. O Max-und-Moritz-Preis faz referência ao Wilhelm Busch e sua obra *Max und Moritz*, um grande clássico e precursor dos quadrinhos, que também foi traduzido para várias línguas, inclusive para o português por um brasileiro. E *Hör nur, schöne Márcia*, do Marcelo Quintanilha, na minha tradução, ganhou o prêmio na categoria "Melhor Quadrinho Internacional".

Otavio Pinto:

Só o Quintanilha ganhou esse prêmio?

Lea Hübner:

Na categoria "Melhor Quadrinho Internacional", ele foi o único brasileiro. Existem outras categorias como "Melhor Quadrinho de Não-Ficção", "Melhor Quadrinho Infantil", "Melhor Autor", "Obra Completa de um Autor"... Há categorias específicas, e também há um prêmio especial. São várias categorias, e você pode conferir tudo isso no site do Comic-Salon Erlangen. Eu acho que já mencionei antes que os prêmios têm um papel importante para que um autor chegue aqui. Por exemplo, se alguém ganha um prêmio em Angoulême — por sua edição em francês —, isso pode ajudar, especialmente se o editor fala francês. E, no caso dos quadrinhos, isso é muito forte na Alemanha. Existe uma grande influência da produção franco-belga. Eu diria que a situação está mais ou menos constante, ou seja, não há uma grande abertura agora. O trabalho de Marcelo D'Saete também vai continuar, mas ainda não sabemos quando. Então, o lançamento não é imediato — o autor tem uma nova obra e já se publica imediatamente, não. Esses autores não são tão amplamente reconhecidos ou seguidos aqui pela crítica, de forma que se diga: "Ah, já saiu *Mukanda Tiodora*, temos que trazer imediatamente para o mercado alemão". Isso pode acontecer com certos mangás japoneses ou quadrinhos americanos ou até franceses, ou por exemplo com *Asterix*, que é publicado ao mesmo tempo em várias línguas, mas com autores brasileiros esse infelizmente não é o caso.

Otavio Pinto:

E quanto aos quadrinhos alemães, a situação também é a mesma dos últimos anos ou melhorou?

Lea Hübner:

Quadrinhos alemães de autores daqui? Sim, sim, sim. Mas também há a importação de quadrinhos de outros países e línguas. Eu acho que agora está acontecendo o seguinte... tivemos a pandemia, depois muitos festivais e oportunidades de tornar os quadrinhos visíveis, vender quadrinhos ou iniciar projetos de quadrinhos foram perdidos, muitas dessas oportunidades sumiram. E havia também a dúvida se tudo continuaria funcionando como antes da pandemia. Houve uma pequena queda. Além disso, entrou a crise do papel e também o impacto da guerra na Ucrânia. Isso já começou em 2022.

E então a importação de papel ou a disponibilidade de papel mudou completamente. Alguns fabricantes de papel na região mudaram sua produção, focando mais em papelão e embalagens. Isso se deve ao aumento das compras on-line, enquanto lojas físicas diminuíram. As empresas de papel têm um negócio mais seguro com caixas de papelão, pois as pessoas compram on-line constantemente. É importante entender como esse comportamento de consumo alterou também o mercado de papel. E isso significa que é mais difícil encontrar papel branco adequado para livros, e as grandes editoras podem reservar grandes quantidades para si, o que torna mais difícil e mais caro para as editoras independentes. Isso afeta o preço do livro e também pode diminuir a qualidade. Às vezes, você percebe que os livros são feitos com material inferior, algo que, em outras épocas, teria sido feito com um material melhor.

E está ficando cada vez mais incerto quando um lançamento realmente vai acontecer. Às vezes você não sabe quando a gráfica vai conseguir imprimir, e como vai ser a entrega. Antes, era mais fácil planejar as datas de lançamento, você trabalhava com a data e a assessoria de imprensa, e as pessoas poderiam esperar pelo livro. Agora, tudo está atrasando. Isso torna mais difícil conseguir atenção para os lançamentos, porque tudo está menos previsível. Por exemplo, um programa de rádio planeja um programa com um ou dois meses de antecedência. Então, A) o livro precisa já ter sido lançado, e B) não pode ser muito antigo. Então é muito difícil planejar, e por isso não é tão fácil falar sobre o lançamento. Isso é devido à situação nas gráficas. Ouvi, por exemplo, que na Polônia houve muitos danos causados pelas inundações.

Muitas editoras mandam imprimir seus livros na Lituânia, Letônia ou Polônia. E algumas gráficas foram afetadas pelas inundações. Isso também complica a impressão de quadrinhos. Portanto, essa é a situação geral, que não está melhorando, nem mesmo se mantendo constante, mas, sim, piorando gradualmente. E isso afeta tanto os autores alemães quanto os importados. Mas, de qualquer forma, a produção de livros está ficando mais difícil por causa disso.

Otavio Pinto:

Os quadrinhos brasileiros que já foram lançados foram bem-sucedidos?

Lea Hübner:

Sucesso modesto, eu diria. É algo bem novo, então a pergunta é: alguém percebe isso como algo especial, por ser um livro do Brasil, ou isso é um pouco irrelevante? Pode até ser que não faça diferença, e tudo bem se for assim, porque isso poderia significar que está sendo visto como algo muito universal, sem grande significado. Mas também seria legal se as pessoas reconhecessem que o Brasil está trazendo

algo interessante. Não dá para distinguir tão claramente, e não houve tantas notícias a respeito. Mas em parte teve boa cobertura, por exemplo, por Andreas Platthaus no jornal *Frankfurter Allgemeine*, ou também em seu blog de quadrinhos; ele observa que há uma troca acontecendo, um empenho em trazer autores interessantes para cá. Mas esses momentos de uma crítica mais diferenciada são raros. Enfim, a imprensa tem um papel importante no sucesso, embora não seja garantia de vendas. Isso é algo que editores e livreiros sempre comentam: “Incrível, esse livro foi super elogiado ou foi muito discutido, mas mesmo assim as vendas não aumentaram tanto”. São coisas que acontecem e que podemos observar. Não há uma regra real sobre isso. Então, é sempre um certo risco. As vendas não são muito fortes, mas as tiragens também não são grandes. Os editores já calculam isso. E vale lembrar que, de modo geral, na Alemanha, as tiragens costumam ser pequenas, com algumas exceções, como por exemplo, o Mawil com *Kinderland* ou alguns outros autores que têm um certo status *cult*, como Reinhardt Kleist ou Anke Feuchtenberger. Apenas alguns poucos conseguem viver disso aqui na Alemanha. E, portanto, para um livro vindo do Brasil, isso acaba sendo ainda mais periférico. A nossa cena de quadrinhos ainda não é tão grande.

Otávio Pinto:

Augusto Paim me disse que, na Alemanha e no Brasil, as tiragens são um pouco semelhantes.

Lea Hübner:

Não são comparáveis com a França, por exemplo. E é realmente um grande mérito dos editores, se eles continuam publicando quadrinhos ou até mesmo quadrinhos brasileiros, ou de outros países da América Latina ou lugares que ainda não são tão conhecidos ou que não recebem tanta atenção por aqui. Isso já é uma grande realização, uma grande conquista. Isso deve ser reconhecido.

Otávio Pinto:

Já foram publicados dois livros de Quintanilha, D’Salete e Gustavo Duarte na Alemanha. Eles foram bem-sucedidos o suficiente para que novos livros fossem publicados.

Lea Hübner:

Sim, mas também é importante dizer que isso ainda é um fenômeno periférico, e posso falar isso a partir da minha perspectiva como vendedora de uma loja de quadrinhos. Se você pensar, por exemplo, na Panini, que vende muitos exemplares de cada vez. As vendas de livros como *Kabinett der Wunder* ou os outros livros, até mesmo de autores como os irmãos Bá e Moon — isso é raro. Isso também acontece na Panini. Ou seja, quando você fala de uma editora com grande volume de vendas, grandes tiragens e muitas publicações, ainda assim, as vendas desses livros são pequenas. Eles não são vendidos com tanta frequência, mas estão lá.

Otávio Pinto:

O que você sabe sobre os outros quadrinhos brasileiros que foram traduzidos para o alemão, mas que você não traduziu? Como os de Gustavo Duarte, *Farm der Tiere*, de Odyr, 1984, de Fido Nesti, a adaptação do livro. Você acha que existe uma relação entre essas traduções e as suas? Porque todos foram lançados quase simultaneamente, entre 2017 e 2020 ou 2021. O que você sabe sobre esses outros?

Lea Hübner:

Eu tenho quase certeza de que não houve uma onda de interesse. Os editores não pensaram: "Uau, isso é realmente interessante, vamos publicar mais quadrinhos do Brasil." Por exemplo, *Farm der Tiere* está claramente ligado ao *boom* de adaptações literárias. Isso é um verdadeiro *boom*, assim como as biografias de pessoas famosas. Esses quadrinhos são um reflexo disso, tenho a sensação de que há cada vez mais dessas obras. E, quando se fala de *Farm der Tiere*, você pensa primeiro no autor original, George Orwell, mais do que no desenhista, Odyr, do Brasil. Eu não acho que exista uma relação entre esses lançamentos e outros.

Otavio Pinto:

E George Orwell agora está em domínio público, então fica mais fácil.

Lea Hübner:

Sim.

Otavio Pinto:

Todos os quadrinhos brasileiros que você traduziu partiram de você? Foram todos sugestões suas ou as editoras já te procuraram para traduzir algum quadrinho?

Lea Hübner:

Apenas *Hör nur, schöne Márcia*, o livro premiado de Marcelo Quintanilha em Angoulême. O quadrinho ganhou o prêmio principal de Angoulême, não foi uma subcategoria. *Tungstênio*, por exemplo, ganhou em 2016 o prêmio de "melhor história policial" e agora foi o prêmio principal. E eu já sabia que a editora que havia feito *Tungstênio* não daria continuidade ao trabalho do autor; e então a Reprodukt Verlag assumiu e entrou em contato comigo e com o autor. Mas foi porque eles sabiam que ele era "meu autor", que eu havia iniciado seu trabalho aqui, então eles me procuraram novamente. Na ocasião, eu não sabia quando eles iriam publicar o quadrinho. Eu já conhecia o livro, mas não precisei ter a iniciativa. Foi a editora que chegou até mim, justamente porque sabiam que eu daria continuidade ao trabalho. Existe uma espécie de lei não escrita de que, quando você é tradutor de um autor ou uma autora, você traduz o próximo livro dessa mesma pessoa, a não ser que haja razões específicas para procurar outro profissional. Foi assim que a Reprodukt me procurou — também devido ao prêmio em Angoulême para *Escuta, Formosa Márcia*.

Nos outros casos, fui sempre eu quem teve a iniciativa, como por exemplo com *Guadalupe*. Agora também estou sempre perguntando a bahoe books: "Quando vamos fazer *Mukanda Tiodora*?" Então, ainda é o velho esquema: eu bato de porta em porta.

Otavio Pinto:

Guadalupe é interessante. Não é tão conhecido no Brasil. É bom que você não traduz apenas os quadrinhos mais conhecidos do Brasil.

Lea Hübner:

Eu me apaixonei imediatamente por esse estilo, que é um pouco cru, engraçado, mas ainda assim sério. Essa mistura de humor e melodrama; eu adorei. E também por ser essa grande mistura. Eu trabalho com espanhol, mas também com português. O livro se passa no México, mas está em português. A roteirista brasileira é na verdade uma poeta, e achei tudo isso muito interessante. Eu já tinha tido contato com sua poesia, que também acho maravilhosa. Já existe uma excelente tradutora que traduz sempre a poesia de Angélica para o alemão. E então eu pensei: "Agora quero trazer também a parte dos quadrinhos".

Foi uma série da Quadrinhos na Cia, que eles sempre chamavam duas pessoas: uma para o texto e outra para o desenho. Foi uma espécie de série experimental. Eles fizeram várias publicações assim. Também teve Odyr e Lobo, por exemplo, e vários outros. Eu li muitos livros dessa série, mas o que mais me convenceu foi *Guadalupe*. Isso é sempre algo pessoal ou subjetivo, é claro. Você só consegue se envolver com algo que realmente acha interessante, e para mim foi *Guadalupe*. Surgiu através dessa iniciativa da editora, em que dois autores foram chamados para colaborar, acho que é algo um pouco mais marginal no Brasil, até mesmo para os fãs de quadrinhos.

Eu atuo em várias áreas. Também faço tradução de poesia. A poesia é algo ainda mais marginal; o modo como é publicada, talvez em uma antologia, ou talvez em uma revista. É algo um pouco menos concreto, por assim dizer, e minhas traduções de poemas são publicadas em diferentes revistas. Mas é um meio que me interessa muito. Em 2016, participei de um seminário do Deutscher Übersetzerfonds sobre tradução de quadrinhos. Curiosamente, a responsável pelo seminário de tradução de quadrinhos não era autora de quadrinhos nem tradutora de quadrinhos, mas uma poeta e tradutora de poesia, e foi esse momento: "Aha!". O que ela tem a nos dizer, o que os quadrinhos têm a ver com a poesia? E, de fato, existem muitas conexões.

Otávio Pinto:

Como ela se chama?

Lea Hübner:

Ela se chama Uljana Wolf. Ela é bastante conhecida, traduz do inglês e vive entre Nova York e Berlim. A questão é que tanto na poesia quanto nos quadrinhos há restrições, condicionantes que dificultam a tradução. Como o problema do espaço ou a necessidade de ir direto ao ponto, seja em diálogos de personagens ou na criação de uma oralidade fictícia. É necessário prestar atenção a aspectos específicos, que não ocorrem muito na prosa. É claro que existe diálogo e outros elementos, mas a fala nesses dois formatos é bem diferente. Nos quadrinhos, há essas restrições, você precisa reduzir, precisa condensar tudo. Isso tem muito a ver com a compressão da linguagem poética, há isso em comum. E desde então, fiquei fixada nessa coisa, "ah, poesia e quadrinhos combinam". Por isso foi natural para mim olhar para Angélica Freitas.

Otávio Pinto:

E a editora dos poemas de Angélica Freitas era uma editora diferente? Específica de poesia?

Lea Hübner:

Exatamente.

Otávio Pinto:

Você recebeu bolsas para todos os quadrinhos brasileiros que traduziu?

Lea Hübner:

Não, a única bolsa de fato foi para *Guadalupe* e para os outros, a maior parte foi apoio da Fundação Biblioteca Nacional, que a editora pode solicitar. Também recebi uma bolsa para *Alho Poró*, de Bianca Pinheiro. Já havia uma editora interessada e disposta a publicar, e a bolsa pertencia a esse contrato. Porém, a editora se retirou da produção e agora eles praticamente não publicam mais nada. Era uma editora pequena, uma editora independente de quadrinhos. Isso é bem

típico do mundo dos quadrinhos, onde frequentemente temos pequenas editoras muito engajadas. No final, a publicação não aconteceu, embora eu tenha terminado a tradução. Recebi o pagamento da bolsa. Eu inclusive ficaria muito feliz se alguma outra editora quisesse publicar esse trabalho. Não houve uma bolsa para todos os quadrinhos publicados, e recebi uma bolsa por uma publicação que não ocorreu.

Otávio Pinto:

Todas vieram da Fundação Biblioteca Nacional?

Lea Hübner:

Sim, essa possibilidade da Fundação Biblioteca Nacional foi realmente fundamental para mim.

Otávio Pinto:

Você já falou um pouco sobre isso, mas você acha que os prêmios brasileiros e internacionais influenciam suas sugestões para as editoras?

Lea Hübner:

Sim, com certeza. Às vezes eu mostro um trabalho e, em seguida, vem um prêmio aparece e logo a decisão.

Otávio Pinto:

Os prêmios brasileiros também são importantes?

Lea Hübner:

Não tanto, eles não estão tanto no radar. O Eisner Awards, por exemplo, sempre chama atenção, claro. Mas os prêmios brasileiros, não tanto.

Otávio Pinto:

Você já mencionou que não conseguiu encontrar uma editora para *Alho Poró*. Você acha que isso pode ter ocorrido porque não é um quadrinho "típico" brasileiro?

Lea Hübner:

Não, eu não acredito nisso. E como disse antes, eu já tinha uma editora interessada, mas, no final, a editora se retirou. Eles disseram que não podiam mais fazer quadrinhos. Por motivos pessoais e outras questões, simplesmente pararam de funcionar, caso contrário teriam publicado. Às vezes, claro, há aqui uma busca por coisas que associamos ao Brasil. Mas não sou fã disso, porque acho que às vezes isso pode cair em estereótipos, *clichés* ou uma exotização. Eu acredito que a literatura mundial, e isso também vale para os quadrinhos, pode contar histórias de qualquer lugar. Não é necessário uma história "tipicamente brasileira".

Otávio Pinto:

Sim, essa é a minha próxima pergunta. O que os editores esperam dos quadrinhos brasileiros? Eles esperam algo típico, exótico ou não?

Lea Hübner:

Acho que é também uma questão de critério do que é "especificamente cultural". Para mim, isso é instigante, mas esse é o meu perfil. Também não podem publicar apenas para um público pequeno, fãs de quadrinhos e interessados por América Latina. Mas, por outro lado, sempre existe — não só nos quadrinhos — essa expectativa do exótico, do tropical. Em relação ao Brasil, as pessoas ainda pensam muito em futebol, carnaval ou drogas, ou, por exemplo, em *Cidade de Deus*. O

filme trouxe esse foco. Isso existe, mas não significa que os editores e as editoras realmente se fixem nisso. Mas às vezes esse estereótipo pode sim ser usado como um argumento de venda, que eles estão oferecendo exatamente o que se espera. Não sou fã disso, mas entendo até certo ponto. Porém, acho que é limitante. É algo que existe, tem gente que diz: "Não, temos que satisfazer essa expectativa."

Otávio Pinto:

Um tema importante da minha dissertação é a relação entre tradução e letreiramento. Você costuma ter contato com os letristas? Eles te perguntam algo?

Lea Hübner:

Não, geralmente não há um contato direto, mas os editores normalmente fazem um pouco dessa ponte. Às vezes, eu sugiro várias versões para evitar que palavras fiquem divididas nas falas, por exemplo. Não é muito bom se isso acontece com frequência. Claro que pode ser feito, mas se houver uma alternativa que funcione bem e que evite essas quebras, eu a proponho. Então, eu me preocupo com isso, mas, no fim, não sei exatamente como vai ficar o letreiramento, o tamanho das letras ou a quebra de linhas nos balões.

Otávio Pinto:

Você já sugere algumas versões?

Lea Hübner:

Também depende da editora. Algumas acham ótimo, porque facilita o trabalho deles na hora de inserir o texto, mas não tenho de fato um contato direto com o letreiramento. Às vezes, a autora mesmo faz o letreiramento. Foi o caso para quadrinhos de língua espanhola, da Argentina, Sole Otero fez ela mesma o letreiramento, ou também a Sol Díaz, do Chile. No caso da Sol Díaz, por exemplo, eu indiquei a ela a divisão silábica correta em alemão, porque ela não teria como necessariamente saber isso.

O livro da Sol Díaz tinha pouco texto, acho que 70 páginas. Mas o da Sole Otero tinha 360 páginas e relativamente muito texto. Então, a abordagem varia. Quando uma editora publica quadrinhos internacionais, o processo é diferente e exige mais trabalho do que quando um artista de quadrinhos alemão insere diretamente seu próprio texto.

Otávio Pinto:

E como é o processo de tradução de onomatopeias e textos nas imagens, como placas, jornais e coisas do tipo? Você traduz todas as inscrições e onomatopeias, e depois o editor decide o que o letrista deve alterar na imagem?

Lea Hübner:

Geralmente, a editora e eu discutimos, e o editor ou a editora decidem, até que ponto é necessário traduzir cada placa e texto. Normalmente não há muito texto, então traduzo para que a editora saiba exatamente quais informações estão nas páginas e o que está sendo comunicado; daí eles podem ver se precisam do texto em alemão ou não. Por exemplo, nomes de ruas, evidentemente, não são traduzidos. E se há uma placa de "sorvete", e você vê um desenho de um sorvete de casquinha com três bolas, pode deixar assim, porque fica claro o que está sendo dito. Podemos decidir o que é realmente necessário, uma vez que nos quadrinhos também há muita informação que é passada visualmente, então pode não haver problema se o texto original for mantido. Mas essa é uma decisão que varia de caso a caso. Às vezes, há coisas que são tão importantes que não podem ser

ocultadas, que precisam ser traduzidas, caso contrário, alguma informação será perdido. Recentemente, tive um caso em que a história se passava na Colômbia — não é brasileiro, mas mesmo assim posso contar. Havia uma manifestação com muitos e muitos cartazes dos manifestantes, com mensagens, reivindicações, comentários e tudo mais. E tivemos que discutir quais eram necessários; traduzimos alguns textos pontuais, mas não tudo, pois seria simplesmente muito trabalho. Então é uma questão de avaliar qual a melhor saída.

Otávio Pinto:

Mas essa decisão fica com os editores e as editoras, certo?

Lea Hübner:

Às vezes, eles precisam contatar o desenhista. Principalmente se as onomatopeias estão muito integradas à imagem, então muitas vezes precisam do próprio desenhista. Ou o que mais a editora pode fazer? Também é uma questão econômica. Quando se trata de onomatopeias, muitas vezes elas podem ser mantidas, pois são também muito pessoais e próprias do autor. O barulho de um motor, de uma batida ou de um tiro. Não é sempre "blam". E, geralmente, os leitores já esperam isso, além de verem a cena, então não é necessário traduzir; até porque no alemão não existe necessariamente um "cânone" de sons estabelecido. Talvez exista para alguns quadrinhos específicos, *Mickey Mouse* ou *Donald Duck*. Para esses casos pode existir alguma regra, que é feito sempre da mesma maneira. Mas para *graphic novels* é muito individual, varia muito. Por isso, a tradução também é mais flexível. E não existe algo bem definido: assim que é o som de um motor ou coisa do tipo. Há muitas coisas que conhecemos mais por influência dos quadrinhos americanos. E é o caso de onomatopeias que vêm do inglês, que temos tanto aqui quanto no Brasil. Confiamos que os leitores serão capazes de lidar com isso, o que é uma grande sorte para nós, assim não precisamos refazer tudo.

Otávio Pinto:

Especificamente para *Tungstênio* e *Hör nur, Schöne Márcia*, os quais vou analisar um pouco em minha dissertação. Em *Tungstênio*, quase todas as onomatopeias foram mantidas, enquanto em *Hör nur, Schöne Márcia*, quase todas foram traduzidas. Você sugeriu algo sobre o letreiramento para as editoras ou isso foi uma escolha deles?

Lea Hübner:

São duas editoras diferentes. A avant-verlag preferiu manter mais do original, o que também foi provavelmente mais fácil. A Reprodukt costuma fazer o letreiramento à mão e há uma preocupação de que todo o significado vai ser transmitido, portanto refazem tudo. É uma questão de processo de trabalho, porque tudo leva mais tempo quando mais pessoas estão envolvidas, além de custar mais. É preciso avaliar a quantidade de trabalho e se é necessário para transmitir a mensagem.

Otávio Pinto:

Sim, e as onomatopeias em *Tungstênio* também são um pouco estranhas em português.

Lea Hübner:

Não existe um cânone. É algo individual. Portanto, podemos pensar se mantemos esse traço do trabalho original ou se decidimos que não queremos confundir mais o leitor. Isso tudo é um debate e no final das contas também é uma questão da política editorial.

Otavio Pinto:

E isso é normalmente decidido pelos editores, certo?

Lea Hübner:

Eu decido o que fazer, então faço um comentário e escrevo o porquê da minha sugestão, e então conversamos. E é sempre bom quando não precisamos de notas de rodapé, porque interrompe um pouco o fluxo da leitura. Você precisa descer até lá. Mas se não for algo tão frequente, não há problema. Mas tem editoras que dizem: "Não, de jeito nenhum, não vamos colocar notas de rodapé". Aí você precisa lidar de outra maneira.

Eu comento como podemos lidar com algumas questões. No final das contas, depende do editor. Colocam as notas de rodapé ou não, ou mudam as onomatopeias de forma geral ou apenas pontualmente. Isso é sempre decisão dos editores ou redatores, mas, como eu trabalho com várias editoras, pode ser diferente a cada caso. Ou seja, tento pensar e antecipar essas questões, me familiarizo com elas e faço sugestões ou comentários, e então conversamos.

Às vezes, também acontece de eu mudar o nome de algum personagem. Por exemplo, em *Hör nur, schöne Márcia*, uma colega no hospital se chama "Solange", mas em alemão é como a preposição "solange". O que fica um pouco estranho, então eu mudei para "Ângela".

Otavio Pinto:

E além de *Alho Poró*, você já tem outras traduções prontas? *Mukanda Tiodora*?

Lea Hübner:

Estamos esperando a Fundação Biblioteca Nacional. A editora bahoe books considera o autor muito importante para o seu programa.

Otavio Pinto:

Acho que é isso. Algo mais?

Lea Hübner:

Tem muito mais... Mas no momento não sei o que mais poderia adicionar. Se você quiser saber algo mais, é só me avisar.

Otavio Pinto:

Muito obrigado!