



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO:
AVALIANDO ‘ORGULHO E PRECONCEITO’
EM HISTÓRIA EM QUADRINHO**

VERÔNICA PEREIRA CORDEIRO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA / DF

FEVEREIRO / 2018

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO:
AVALIANDO ‘ORGULHO E PRECONCEITO’
EM HISTÓRIA EM QUADRINHO**

VERÔNICA PEREIRA CORDEIRO

ORIENTADORA: ALESSANDRA RAMOS DE OLIVEIRA HARDEN

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

**BRASÍLIA / DF
FEVEREIRO / 2018**

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

CORDEIRO, Verônica Pereira. *A ilustração como tradução: avaliando ‘Orgulho e Preconceito’ em história em quadrinho*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2018. 102fls.

Dissertação de mestrado. Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Cordeiro, Verônica Pereira.

“A ilustração como tradução”: avaliando ‘Orgulho e Preconceito’ em história em quadrinho. Verônica Pereira Cordeiro – Brasília, 2018.

102p.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Alessandra Ramos de Oliveira Harden

1. Avaliação de tradução. 2. Modelo de House. 3. História em Quadrinho. 4. *Orgulho e Preconceito*. 5. Jane Austen I. Oliveira Harden, Alessandra Ramos de. II. Título.

**INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO:
AVALIANDO ‘ORGULHO E PRECONCEITO’
EM HISTÓRIA EM QUADRINHO**

VERÔNICA PEREIRA CORDEIRO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO COMO PARTE
DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO.**

APROVADA POR:

**ALESSANDRA RAMOS DE OLIVEIRA HARDEN, Doutora, UnB
(Orientadora)**

**CRISTIANE ROSCOE BESSA, Doutora, UnB
(Examinadora Interna)**

**SINARA DE OLIVEIRA BRANCO, Doutora, UFCG
(Examinadora Externa)**

**ALESSANDRA MATIAS QUERIDO, Doutora, UCB
(Examinadora Suplente Externa)**

BRASÍLIA, 28 DE FEVEREIRO DE 2018

A Sérgio, Rosângela, Vinícius, Gustavo, Margareth e Isaiás,
a quem eu muito amo e devo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Alessandra Harden, pela orientação, paciência e apoio durante todo o processo.

As professoras Cristiane Roscoe-Bessa, Sinara Branco e Alessandra Querido, por aceitarem prontamente o convite de compor a banca.

As minhas companheiras nesta caminhada: Mariana Mendes, Luciana de Lima, Daniela Arnold, Vilma Cardoso, Jackeline Goulart e Luciene Rego.

Ao amigo Janailton Mick, por todo apoio e companheirismo nessa jornada.

Aos meus pais, Sérgio Cordeiro e Rosangela Cordeiro, por toda força e incentivo que me deram durante essa caminhada.

Ao meu marido, Gustavo Barbosa, por ser meu maior incentivador e companheiro.

Ao meu irmão, Vinícius Cordeiro, por conseguir me irritar e me acalmar ao mesmo tempo durante essa caminhada.

Aos meus sogros, Margareth Barbosa e Isaías Barbosa, pelo apoio e incentivo de sempre continuar estudando.

As minhas grandes amigas, Yara Costa, Gabrielle Vitória e Camila Souza, não apenas por entenderem cada ausência minha durante esse processo, mas também pela força que me deram durante toda a caminhada.

À Rute da Silva, por todo o apoio espiritual e emocional, além do colo que a senhora me dá quando eu sei que preciso e, principalmente, quando eu preciso e não sei.

As minhas amigas Luciana Teixeira, Barbara Venturoso, Maria Jeusilande Guimarães e Januária, por todo o colo no momento do desespero.

A toda a equipe do Colégio Militar Tiradentes, especialmente ao CB Rondinei e ao CB Santana, por todo o companheirismo e compreensão durante essa jornada.

RESUMO

As histórias em quadrinhos, ou arte sequencial, que antes eram vistas apenas como uma diversão sem nenhum valor, voltadas exclusivamente ao público infantil, vêm ganhando espaço hoje em dia, principalmente com o surgimento das *graphic novels* (ou romance gráfico), que dão uma nova roupagem à arte sequencial com a tradução de clássicos da literatura em geral para o formato das histórias em quadrinhos. Nesse cenário, a presente pesquisa tem o propósito de investigar essas traduções de romances para o romance gráfico, mediante a aplicação do Modelo de Avaliação da Qualidade de Tradução de Juliane House (2015). Segundo este modelo de natureza linguístico-funcional, é realizado aqui um estudo e uma comparação do texto fonte e do texto traduzido para que possam ser identificados os níveis em que os textos são considerados equivalentes, bem como o tipo de tradução realizada e a sua adequação (ou não) aos objetivos do texto traduzido. Esta pesquisa une as áreas de Estudos da Tradução e de Estudos da Imagem, estabelecendo o reconhecimento da ilustração como um tipo de tradução no âmbito da tradução intersemiótica. O objetivo aqui é a avaliação da tradução para romance gráfico da obra ‘Orgulho e Preconceito’, de Jane Austen, versão de Ian Edginton e Robert Deas, publicada em 2011 pela SEFLMADEHERO. Nesta pesquisa, entende-se como texto fonte o romance escrito por Jane Austen e como texto traduzido o romance gráfico de 2011.

Palavras-chave: Avaliação de tradução. Modelo de House. História em Quadrinho. Orgulho e Preconceito. Jane Austen.

ABSTRACT

*Comic books or sequential art, which were once seen as entertainment for children, have been gaining academic importance nowadays. The emergence of graphic novels has given a new look at sequential art, especially with the translation of classic novels into comics. In this scenario, this research has the purpose of investigating the translation from a novel to graphic novel through the application of Juliane House's (2015) Translation Quality Assessment. According to this linguistic-functional model, a study and comparison of the source text and the translated text is hereby carried out in order to identify on what levels the texts are considered equivalent, as well as the type of translation done and its adequacy (or inadequacy) to the objectives of the translated text. This research brings together the areas of Translation Studies and Image Studies, recognizing the illustration as a type of translation within the scope of intersemiotic translation. The objective is to study the translation of Jane Austen's *Pride and Prejudice* into graphic novel, by Ian Edginton and Robert Deas, published in 2011 by SEFLMADEHERO. In this research, the novel written by Jane Austen is understood as the source text and the graphic novel as the translated text.*

*Keywords: Translation evaluation. Translation Quality Assessment. Comic book. *Pride and Prejudice*. Jane Austen.*

LISTA DE FIGURAS

Fig. 2.1 <i>Grump</i> , caso de monólogo	28
Fig. 2.2 <i>Grump</i> , caso de solilóquio	29
Fig. 2.3 Exemplo de balão-fala	30
Fig. 2.4 Exemplo de balão-pensamento	30
Fig. 2.5 Exemplo de balão-cochicho	31
Fig. 2.6 Exemplo de balão-berro	31
Fig. 2.7 Exemplo de balão-trêmulo	32
Fig. 2.8 Exemplo de balão de linhas quebradas.	32
Fig. 2.9 Exemplo de balão vibrado	33
Fig. 2.10 Exemplo de balão-glacial	33
Fig. 2.11 Exemplo de balão-uníssono	34
Fig. 2.12 Exemplo de balão-zero / ausência de balão	34
Fig. 2.13 Exemplo de balões-intercalados	35
Fig. 2.14 Exemplo de balão-mudo	35
Fig. 2.15 Exemplo de balões-duplos	36
Fig. 2.16 Exemplo de balão-composto	36
Fig. 2.17 Exemplo de balão-sonho	37
Fig. 2.18 Exemplo de balão de apêndice cortado	37
Fig. 2.19 Exemplo de balões-especiais	38
Fig. 2.20 Uso da metalinguagem	39
Fig. 2.21 Apêndice	40
Fig. 2.22 Apêndice no formato de seta	40
Fig. 2.23 Apêndice no formato de corações	41
Fig. 2.24 Apêndice no formato de mão	41
Fig. 2.25 Balão sem apêndice	42
Fig. 2.26 O uso da legenda	43
Fig. 2.27 O uso da onomatopeia	44
Fig. 2.28 Diferentes formatos de HQs publicadas no Brasil	45
Fig. 3.1 Esquema para análise e comparação de texto fonte e tradução	61
Fig. 4.1 <i>Pride and Prejudice - A graphic Novel</i>	72

Fig. 4.2 Especificação dos autores do romance gráfico	73
Fig. 4.3 Relação entre personagens	74
Fig. 4.4 Presença do narrador (legenda)	77
Fig. 4.5 A dança – final	88
Fig. 4.6 A carta: texto traduzido (1)	91
Fig. 4.7 A carta: texto traduzido (2)	92
Fig. 4.8 A carta: texto traduzido	93

LISTA DE QUADROS

Quad. 3.1 Dimensões Operacionais	60
Quad. 4.1 Relação de personagens do texto fonte	75
Quad. 4.2 Início da narrativa	76
Quad. 4.3 Diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet	79
Quad. 4.4 Diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet	80
Quad. 4.5 Capítulo II	81
Quad. 4.6 Capítulo II: continuação	82
Quad. 4.7 Baile	83
Quad. 4.8 Baile: continuação	84
Quad. 4.9 A dança	85
Quad. 4.10 A dança: continuação	86
Quad. 4. 11 A dança: continuação (2)	87
Quad. 4.12 A dança: final	88
Quad. 4. 13 A carta	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HQs Histórias em Quadrinhos

HQ História em Quadrinho

TF Texto Fonte

TT Texto Traduzido

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 - JANE AUSTEN: DO CÂNONE LITERÁRIO À CULTURA DE QUADRINHOS	17
1.1 JANE AUSTEN	17
1.2 <i>PRIDE AND PREJUDICE</i>	20
1.3 <i>PRIDE AND PREJUDICE</i> EM OUTRAS MÍDIAS	22
CAPÍTULO 2 - ROMANCE GRÁFICO: O UNIVERSO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	24
2.1 AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	24
2.1.1 Os constituintes das histórias em quadrinhos	25
2.1.2 As diversas formas do balão	28
2.1.3 Apêndice	38
2.2 A LEGENDA	41
2.3 ONOMATOPEIA	42
2.4 O ROMANCE GRÁFICO	43
CAPÍTULO 3 - O ALICERCE TEÓRICO: TEXTOS E IMAGENS	47
3.1 A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO	47
3.2 O MODELO DE AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO DE JULIANE HOUSE	50
3.2.1 Considerando outras abordagens	51
3.2.2 Tipos de tradução	55
3.2.3 Dimensões operacionais	57
3.2.3.1 Campo	60
3.2.3.2 Relações Interpessoais	61
3.2.3.3 Modo	62
3.3 GÊNERO E TIPOLOGIA TEXTUAL	63
CAPÍTULO 4 - A METODOLOGIA E A ANÁLISE: DEMONSTRANDO A RELAÇÃO ENTRE OS TEXTOS	68
4.1 METODOLOGIA	68
4.1.1 SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i>	68
4.2 <i>PRIDE AND PREJUDICE</i> EM ESTUDO	71
4.2.1 AS PASSAGENS SELECIONADAS	76

	14
4.2.1.1 Primeira passagem: Diálogo	77
4.2.1.2 Segunda passagem: capítulo II	80
4.2.1.3 Terceira passagem: o baile	82
4.2.1.4 Quarta passagem: a dança	84
4.2.1.5 Quinta passagem: a carta	88
4.2.2 APLICANDO O MODELO DE AVALIAÇÃO DE JULIANE HOUSE (2015)	93
4.2.2.1 Gênero	93
4.2.2.2 Registro	94
4.2.2.2.1 Campo	94
4.2.2.2.2 Relações interpessoais	95
4.2.2.3 Modo	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO

O estudo de diferentes áreas do conhecimento sob a perspectiva da tradução estimulou o interesse de pesquisadores, tendo em vista que essa interação – a dos Estudos da Tradução com diversas áreas do conhecimento – é cada vez mais perceptível. Assim, esta dissertação pretende colaborar com a interação entre os Estudos da Tradução e Histórias em Quadrinhos, no intuito de auxiliar futuras pesquisas quanto à produção de clássicos da literatura em histórias em quadrinhos.

Uma história literária ter uma adaptação para o cinema ou até mesmo para uma série de televisão já são formas de adaptações bem conhecidas pelo público em geral. Entretanto, nos últimos anos, as adaptações de clássicos literários para histórias em quadrinhos vêm gerando debates. Por um lado, essas adaptações são tidas meramente como uma maneira de introduzir a leitura dos clássicos no meio infantil e, por outro lado, são consideradas traduções dos clássicos com tanto valor quanto o texto fonte (TF).

As adaptações dos livros para o cinema e para a televisão, por assim dizer, nem sempre conseguem atender às expectativas do público alvo, especialmente aos que conhecem a obra original. Diversos pretextos levam à insatisfação do telespectador, desde a escolha do ator e/ou atriz para certo personagem, até alguns ajustes que precisam ser realizados devido à mudança de mídia. Adaptações de obras literárias para as histórias em quadrinhos, também conhecidos por HQs, encaram as mesmas dificuldades das adaptações supracitadas.

Antigamente, as histórias em quadrinhos (HQs) eram tidas como uma diversão sem valor, voltadas exclusivamente ao público infantil. Hoje em dia, essa realidade mudou. As HQs agora são encontradas em uma significativa diversificação de temáticas que abrangem do público infantil ao público adulto. As HQs encontram-se em um formato de texto multimodal, apresentando referências verbos-visuais, o que torna a sua leitura possível através do código textual e visual. A narrativa nas HQs é possível por meio da leitura sequencial de quadro após quadro. Os espaços entre os quadros são providos através das informações prévias de cada leitor. Ainda é possível encontrar nas HQs, além da imagem, diálogos e narrativas, que tornam viável a organização de sentido mediante a leitura, as ilustrações e as falas.

Com o amadurecimento do público leitor de HQs, teve-se a necessidade de igualmente amadurecer as próprias HQs. Dessa necessidade nascem as *Graphic Novels*. *Graphic Novelé* um termo em Língua Inglesa que, atualmente, aceita dois termos em português: romance

gráfico e novela gráfica. Assim, o termo *Graphic Novel* é uma forma de narrativa gráfica, isto é, uma narrativa com as características das HQs.

Diante do exposto, a expectativa principal deste estudo é favorecer aperfeiçoamentos no progresso da produção de tradução de clássicos da literatura para um romance gráfico e, ainda, averiguar sobre como avaliar a qualidade dessa produção. Como ferramenta para isso, utilizaremos o modelo de avaliação de tradução de Juliane House (2015), pelo qual experimentaremos como *corpus* o romance *Pride and Prejudice*, da escritora britânica Jane Austen, tido aqui como o TF, e o romance gráfico *Pride and Prejudice*, dos escritores Jane Austen, Robert Deas e Ian Edginton, tido aqui como o texto traduzido (TT).

Para atingir esses objetivos, fracionamos nossa pesquisa em quatro partes. Antes de apresentá-las, faz-se necessário expor duas perguntas que conduzirão nosso estudo, as quais planejamos responder ao final desta dissertação:

1. O Modelo de Avaliação de Qualidade de Juliane House (2015) pode ser usado na avaliação da qualidade da tradução de romances para o formato das HQs?
2. É possível, na tradução de romances para o formato das HQs, afirmar que os textos são equivalentes?

Ademais, apresentamos os objetivos específicos para orientar o progresso e a organização da análise, afim de respondermos as indagações, com observado a seguir:

- Identificar os níveis em que os textos são considerados equivalentes.
- Verificar o tipo de tradução realizada.
- Averiguar a adequação (ou não) aos objetivos do TT.

Dando início à pesquisa, no capítulo I apresentamos a obra aqui escolhida para compor o *corpus* deste estudo. Em seguida, no capítulo II apresentamos o universo das HQs e suas especificidades, já que se faz necessário entendermos detalhadamente o universo a qual esta pesquisa está inserida. No capítulo III, a fundamentação teórica desta pesquisa apresenta a ilustração como tradução e, logo após, temos o Modelo de Avaliação da Qualidade de Tradução de Juliane House (2015), o qual é essencial no amparo desta pesquisa. No capítulo IV apresentamos a metodologia aqui adotada, e a análise deste estudo. Por fim, temos a conclusão desta pesquisa, com observações acerca dos resultados encontrados.

CAPÍTULO 1

JANE AUSTEN: DO CÂNONE LITERÁRIO À CULTURA DE QUADRINHOS

Neste capítulo, apresentam-se a obra escolhida como TF, *Pride and Prejudice*, da escritora britânica Jane Austen, publicado em 1813, e a obra escolhida como TT, intitulada *Pride and Prejudice - agraphic novel*, escrito por Jane Austen, Ian Edginton e Robert Deas, publicado em 2011. Além disso, justifica-se ainda o porquê de a escritora Jane Austen terem sido escolhidas para esta pesquisa.

1.1 JANE AUSTEN

A obra escolhida para compor o *corpus* desta pesquisa, como mencionado anteriormente, é *Pride and Prejudice*, em português ‘Orgulho e Preconceito’, da escritora britânica Jane Austen. A escolha por essa obra e por essa escritora foi respaldada pelo grande prestígio que ambas têm no cânone da literatura inglesa e pela crítica que fazem à sociedade do século XIX. Ademais, nos dizeres de Zardini (2013, p. 5),

Ao escrever seus romances, Jane Austen traz uma nova faceta à literatura: seus livros possuem uma sagacidade e ironia incomuns em sua época. A escritora foi pioneira ao expor o que antes era frívolo e considerado ‘sub-intelectual’ com muito humor e inteligência. Além disso, pode ser considerada aquela que modernizou o romance, pois seus livros envolvem histórias sobre como ser uma mulher no século XIX, mas ao fazer isso, ela elevou o trivial a uma forma de arte, sendo que, como a própria autora menciona, bastava apenas umas três ou quatro famílias do interior da Inglaterra para construir suas histórias.

Jane Austen nasceu em 16 de dezembro de 1775, em Steventon, uma pequena vila rural que faz parte do condado de Hampshire, no Reino Unido, localizada a quase 115 quilômetros de distância de Londres. Teve uma família grande, sendo a sétima filha do reverendo George Austen, o pároco anglicano local, e sua mãe frequentemente ficava doente. Pouca coisa se sabe quanto à infância de Jane, mas é sabido que a educação de Jane e sua irmã, Cassandra, era responsabilidade da mãe e foi realizada em casa. Em 1782, Jane e Cassandra ficaram em

Southampton na casa de parentes antes de mudarem para Oxford para continuar os estudos. Contudo, os estudos fora de casa não duraram muito.

De acordo com Smith (2013), Jane era uma pessoa quieta que preferia participar de uma conversa ouvindo a falando: “Ela começou a escrever enquanto adolescente e começou seu primeiro livro em 1796. Este livro foi enviado para publicação com o primeiro título de *First Impressions* e foi publicado dezesseis anos depois com o título *Pride and Prejudice*.”¹ (SMITH, 2013, p. 1, tradução nossa).

A perspectiva de uma mulher se tornar escritora e, portanto, uma figura pública, estava distante dos arquétipos cabíveis na época. Algumas das profissões exercidas pelas mulheres não eram vistas com bons olhos pela aristocracia britânica do século XVIII, especialmente no que diz respeito à autoria de textos literários. Nesse sentido, Sousa e Dias (2013, p. 157) afirmam que

[D]esde que as mulheres passaram a enunciar artisticamente seus textos de modo mais sistemático, começaram as discussões em torno de uma escrita feminina como diferença do modelo canônico masculino, como também surgiu a dificuldade de instituir a produção literária de mulheres no âmbito de uma tradição que ainda as hostilizava e colocava em xeque sua existência. Essas discussões foram enriquecidas por pensadoras que, desde o início do século XX, tentam elucidar as implicações da literatura de autoria feminina no imaginário social, por exemplo, Virginia Woolf [...] e Simone de Beauvoir [...]. Elas discutiram a recusa, por parte da crítica masculina, de algumas escritoras, pela concepção, até final do século XIX, de que as obras femininas são marcadas por uma feminilidade como expressão de um narcisismo/sentimentalismo exacerbado.

Além disso, “as obras de autoria feminina também carregavam consigo o peso de uma sociedade que as julgava intelectualmente inferiores àquelas produzidas pelos homens”. (CORADIM; MONTEMEZZO; SILVA, 2016, p. 696). Nesse contexto, Jane Austen sabia das implicações de ser reconhecida publicamente e, portanto, “seus primeiros livros foram publicados usando apenas o pseudônimo *A Lady*” (CORADIM; MONTEMEZZO; SILVA, 2016, p. 696).

Apesar dessa dificuldade, Jane Austen continuou escrevendo suas histórias evidenciando as vulgaridades e frivolidades das classes inglesas superiores. A importância da classe, o estigma da inferioridade social e o sistema patronal são temas representados por meio de bailes, visitas e fofocas. Nessa perspectiva, Gandara (2015, p.17) declara que ela foi a

¹ “She began to write during her teenage years and commenced her first book in 1796. This book was sent to the publishers under the title *First Impressions* and was published sixteen years later with the title *Pride and Prejudice*.” (SMITH, 2013, p. 1).

“autora de romances que marcariam dois séculos de literatura e ajudariam a constituir uma linhagem de escrita feminina.”

A consciência crítica de Jane Austen sobre o espaço das mulheres na arte é contestada pela personagem Anne Elliot, da obra póstuma *Persuasão*, em um diálogo com o Capitão Harville, no qual conversam sobre o quanto os homens sofrem por suas amadas na literatura. Elliot alega: “os homens tiveram todas as vantagens em relação a nós no que diz respeito a contar sua versão da história. Eles tiveram uma educação muito mais refinada; a pena sempre esteve em suas mãos”² (AUSTEN, 2012, p. 253, tradução de Fernanda Abreu).

No tocante às obras de Jane Austen, nota-se uma tendência da escritora a preferir personagens femininos como protagonistas. A esse respeito Gandara (2015, p. 17, grifo do autor) afirma que “o lugar da mulher na sociedade é discorrido em boa parte da obra de Austen. Personagens femininas protagonizam todos os seus romances e discutem a arte, a economia, o cotidiano, o casamento em um mundo gerido por seus *Senhores*”. Na passagem de *Persuasão* citada anteriormente, Anne Elliot também declara

Vivemos em casa, tranquilas, isoladas e somos dominadas por nossos sentimentos. Já vocês precisam se esforçar. Têm sempre uma profissão, objetivos, negócios de alguma espécie, que os fazem voltar na mesma hora para o mundo, e a ocupação e a mudança logo enfraquecem as impressões. [...] O homem é mais robusto do que a mulher, mas não vive mais tempo; isso explica justamente a minha opinião quanto à natureza dos seus afetos (AUSTEN, 2012, p. 251-252).

Nesse fragmento a diferença espacial e sentimental entre os gêneros fica clara, uma vez que “Austen levava para a consciência de sua personagem conflitos que refletem axiologicamente sua condição de autora que escreve sobre e para as mulheres de seu tempo, dando atenção ao meio privado e social em que transitavam” (GANDARA, 2015, p. 18).

Devido a sua abordagem sutil com relação, principalmente, ao papel da mulher na sociedade, as obras de Jane Austen ainda se mostram atuais e encantam diversos leitores pelo mundo. Portanto, não é surpresa ir ao cinema e encontrar um filme que é uma adaptação de uma obra dela, assim como não é surpresa encontrar seriados e HQs. Um exemplo dessas novas adaptações pode ser percebido num seriado adaptado das obras de Jane Austen, intitulado *The Lizzie Bennet Diaries*, disponível no sítio *You Tube*³.

Dentre as obras da autora a obra escolhida para compor o *corpus* desta pesquisa, como já mencionado anteriormente, foi a obra intitulada *Pride and Prejudice*, pois além de ter sido o

²“Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands.” (AUSTEN, 2012, p. 253).

³Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

primeiro livro escrito pela autora, como a própria autora declarou, Elizabeth Bennet é a sua favorita entre suas heroínas. “Adorada pelo público e elogiada pela crítica, *Orgulho e Preconceito* tem sido a obra favorita da maioria dos leitores de Austen há quase dois séculos, tanto pelas personagens apaixonantes, de personalidade intensa, quanto pelo enredo leve, com a ironia sempre espreitando os diálogos” (PEREIRA; RABELO, 2012, p. 45)

1.2 *PRIDE AND PREJUDICE*

O romance *Pride and Prejudice*, em português *Orgulho e Preconceito*, foi publicado pela primeira vez em 1813. Contudo, ele havia sido concluído quatro anos antes e foi intitulado *First impressions*, cuja tradução, no português, foi ‘Primeiras impressões’, mas fora recusado pela editora, que, após o sucesso obtido por *Sense and Sensibility*, em português ‘Razão e Sentimento’, pediu a Jane Austen para alterar o título, mantendo uma familiaridade com a obra precedente.

Em *Pride and Prejudice*, o leitor acompanha as irmãs Bennet na procura de um ‘bom partido’, pois um bom casamento era a melhor maneira de manter ou melhorar o *status* social. “O romance é um dos mais populares da literatura inglesa. A jovem heroína Elizabeth Bennet e o galante Sr. Darcy se tornaram um dos casais mais celebrados da sua época e, também, do século XXI” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 83).

A partir do enunciado inicial da obra, “é uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa” (AUSTEN, 2010, p. 9), o leitor segue a família Bennet em sua trajetória pelos “bailes, salões e casas da Inglaterra rural georgiana à procura de um bom esposo para qualquer uma das suas cinco filhas”. (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84).

O romance é contado sob o ponto de vista da personagem principal, Elizabeth Bennet, uma jovem boa e bem intencionada, e mostra como essa jovem lida com os problemas relacionados à educação, cultura, moral e ao casamento na sociedade aristocrática do início do século XIX, na Inglaterra. Elizabeth ou Lizzie, como é chamada, é a segunda de cinco filhas (Jane, Elizabeth, Lydia, Mary e Kitty) de um proprietário rural na cidade de Meryton (cidade fictícia), em Hertfordshire, perto de Londres. As cinco irmãs Bennet foram criadas por uma mãe, Sra. Bennet, obcecada em encontrar maridos ricos para todas as filhas, pois assim o futuro

delas estaria garantido, e por um pai, Sr. Bennet, um cavalheiro do interior, um homem inteligente. Contudo, Lizzie não via a necessidade de casar apenas para garantir seu futuro, pois enxergava o casamento de maneira diferenciada para a época.

A chegada do Mr. Bingley, um homem rico e solteiro, torna-se um alvoroço na cidade e principalmente para as irmãs Bennet. Mrs. Bennet encontra-se excitada com a possibilidade de casar uma de suas filhas com ele. Mr. Bingley chega à Meryton acompanhado de suas irmãs, Caroline e Mr. e Mrs. Hurst, e do seu melhor amigo, Mr. Darcy. Jane Bennet, a irmã mais velha, logo parece que irá conquistar Mr. Bingley. Os dois se descobrem apaixonados logo no início, porém, Mr. Darcy e Caroline, em um primeiro momento, acreditam que Jane Bennet estava interessada apenas no dinheiro de Bingley.

O encontro de Elizabeth e Mr. Darcy é bem diferente do de Jane e Mr. Bingley. Assim que se conhecem, Elizabeth jura que Mr. Darcy seria o último homem com quem ela se casaria, pois acredita que ele é um homem arrogante e orgulhoso. O aristocrata Mr. Darcy mostra-se extremamente receoso com o pessoal do campo. Entretanto, quando a vida de Elizabeth e Darcy se cruzam, ela percebe-se cativada pelo homem que jurou desprezar e ele percebe-se cativado por uma mulher do campo. Enquanto isso, a inconstante irmã mais nova, Lydia, gera escândalo ao fugir para se casar com o ousado oficial George Wickham, ameaçando desgraçar a família inteira. Surpreendentemente, é Mr. Darcy quem se oferece para ajudar.

O orgulho, o preconceito e a inexperiência de Lizzie fazem-na cometer julgamentos equivocados, tanto em relação ao Wickham quanto ao Mr. Darcy, pelos quais ela tem que pagar. Enquanto de um lado Elizabeth amadurece durante esses julgamentos, do outro Darcy necessita se despir de seu próprio orgulho para provar que é um bom partido para Elizabeth, embora sua classe social fosse mais alta.

Ainda sobre a obra *Pride and Prejudice*, Junior e Gandara declaram:

[A] partir das impressões sociais causadas tanto por Lizzy quanto por Darcy, a narrativa se concentra em descrever como os sentimentos do casal são reconsiderados à medida que o amor entre eles nasce e se consolida. No entanto, antes do casamento no final da obra – comum à poética austeniana –, os dois personagens travam uma guerra particular por causa da inferioridade social da família dela e da alta aristocracia à qual pertencia a dele. Nesse microcosmo que se organiza a partir da opinião pública, são retratados enlances amorosos que surgem da necessidade social e do desejo de não ser rejeitado, com especial tratamento às mulheres, mais especificamente no caso de Charlotte Lucas e do pároco Sr. Collins; ela aceita unir-se a ele por causa da idade já avançada para os padrões femininos, ele, por sua vez, faz a proposta em razão de precisar de uma esposa para assumir em definitivo as responsabilidades religiosas de sua comunidade. (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84).

Após todo o orgulho e preconceito superados pelos personagens principais Jane Austen finaliza *Pride and Prejudice* com o tão esperado casamento de Elizabeth Bennet e Mr. Darcy.

1.3 *PRIDE AND PREJUDICE* EM OUTRAS MÍDIAS

Ao longo do tempo as obras de Jane Austen ganharam diversas adaptações para o cinema e para a televisão. Em 1940, *Pride and Prejudice* saiu das páginas do romance para o cinema em um filme protagonizado por Laurence Olivier, mas “a obra não foi muito bem recebida pelo público” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84). Por outro lado, em 2005 foi lançado outro filme, que “conseguiu empatia imediata com a audiência ao trazer Keira Knightley, a mais famosa atriz inglesa daquele momento, para o papel de Elizabeth” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84). A atriz é fisicamente diferente de Lizzy no que se refere à descrição feita por Austen no romance. Contudo, “essas barreiras foram atravessadas e a notória fluência na encenação dela com o ator Matthew Macfayden (Sr. Darcy) dialogou com o público cinematográfico do início do século XXI” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013, p. 84), resultando assim no sucesso de bilheterias e na crítica. Além disso, o filme também recebeu a indicação de quatro prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, incluindo na categoria de melhor atriz.

Quando se discute a respeito da adaptação do romance de Jane Austen, é possível verificar um universo de adaptações, dentre elas: uma série da BBC, com o mesmo nome da obra, lançada em 1995, com Colin Firth como Mr. Darcy; outra série de 4 capítulos, intitulada *Lost in Austen*, lançada em 2008; uma *web* série chamada *The Lizzie Bennet Diaries*, lançada em 2012, no formato de *vlog*, ou seja, vídeos curtos lançados no sítio *You Tube*. Ademais, a obra também inspirou diversos outros trabalhos na literatura, a saber: *Mr. Darcy Takes a Wife*, de Linda Berdoll; *The Other Side of Pride and Prejudice*, de Leareth; *Mr. Darcy's Daughters* e *The Exploits and Adventures of Miss Alethea Darcy*, de Elizabeth Aston; uma versão com zombies *Pride and Prejudice* ganhou, intitulada ‘Orgulho e Preconceito e Zumbis’ escrito por Seth Grahame-Smith. No contexto desta dissertação, a obra também foi adaptada para uma história em quadrinho (HQ).

Com o amadurecimento do público leitor de quadrinhos e do surgimento dos *graphic novels*, foi possível que diversos clássicos da literatura ganhassem adaptações para o formato

das HQs. A obra *Pride and Prejudice* foi lançada em forma de quadrinhos (romance gráfico) em Junho de 2011, pela SELFMADEHERO. Na capa, o leitor encontra a informação de que se trata de um romance gráfico, ou seja, um romance, neste caso ‘Orgulho e preconceito’, em formato de quadrinhos. Os responsáveis por tal tradução foram Ian Edginton e Robert Deas, tendo o primeiro sido responsável pela adaptação do enredo e segundo pela criação das ilustrações.

Em breve comparação do romance com o HQ, percebe-se, a priori, que, enquanto no romance o leitor conseguirá entender as relações entre as personagens do livro no decorrer da história, a novela gráfica traz uma árvore genealógica, por assim dizer, que facilita o entendimento não apenas das relações das personagens, mas também como esses personagens podem fisicamente ser. Esta árvore apresenta a divisão dos personagens através da ligação deles com os personagens principais, Elizabeth Bennet e Mr. Darcy.

CAPÍTULO 2

ROMANCE GRÁFICO: O UNIVERSO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Neste capítulo, serão discutidos o universo das histórias em quadrinhos e suas peculiaridades, para que seja fomentada uma melhor compreensão da tradução presente nesses gêneros. Mais especificamente, serão abordados os constituintes das histórias em quadrinhos, as diversas formas de balão, o apêndice, a legenda, o uso das onomatopeias e, por fim, o romance gráfico.

2.1 AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Há muito se vive o mundo das imagens. Anteriormente, os antepassados se encantavam com raras gravuras publicadas em alguns livros, jornais e revistas ilustradas. Atualmente, encontram-se imagens por todos os lados, a todo instante e em grande variedade, como em apelos publicitários, cartazes, no cinema, na tevê, em revistas, jornais e em outros recursos midiáticos. Além do mais, todas elas estão cada vez mais coloridas.

A imagem seduziu o homem. Ver notícias tornou-se mais essencial do que ler e/ou ouvir. Dificilmente uma pessoa dispensa algumas horas ou minutos diante da tevê. Ao abrir um jornal, os olhos procuram fotos dos fatos, as críticas das charges, as histórias dos quadrinhos. Na história, as imagens foram, ainda, um artifício didático largamente utilizado pela igreja na catequese, em lugar das palavras e da escrita.

Para Cagnin (2014), a evidente aptidão para ver ou ler, contar ou ouvir histórias é uma constante universal, pois em todas as circunstâncias ouvem-se narrativas e contam-se histórias. Há séculos diversas modalidades de artes se fazem presentes no cotidiano global, narrando fatos e feitos e demonstrando que tudo pode ser utilizado para narrar: a língua escrita e a falada, o teatro, a coreografia, o cinema, os monumentos, a música, o bailado, a mímica e, naturalmente, as histórias em quadrinhos.

Como no cinema, outros sistemas de imagens, em série ou em sequência, se fixaram também na narrativa. Embora com potencialidade para ser aplicada em numerosos setores, as imagens e especialmente os desenhos se puseram a narrar. Assim, esta sua manifestação principal foi a que lhe deu o nome e quase lhe define a essência: *histórias em quadrinhos* é uma história em imagens, estudada sob todos os aspectos e formas. (CAGNIN, 2014, p. 30, grifo do autor).

Exemplos disso são a tira diária de jornal e, atualmente, os álbuns de quadrinhos, comumente conhecidos como revistinhas de história em quadrinhos, que estabelecem uns dos veículos da ‘arte sequencial’, outro nome dado à história em quadrinhos.

Paulo Ramos (2016) afirma que é muito comum alguém ver nas HQs uma forma de expressão literária. Contudo, batizar quadrinhos de literatura, para Ramos (2016), nada mais é do que uma maneira de buscar rótulos socialmente aceitos ou academicamente aclamados.

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2016, p. 17).

É possível afirmar também que as HQs representam aspectos da oralidade e englobam os elementos narrativos fundamentais, retratados com a ajuda de convenções que formam o que se tem como linguagem dos quadrinhos, ou seja, uma linguagem autônoma. Sobre essa linguagem autônoma dos quadrinhos Paulo Ramos (2016) afirma:

O espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto. (RAMOS, 2016, p. 18).

Assim, as HQs apresentam particularidades da oralidade e englobam os elementos narrativos essenciais, exibido com a contribuição de princípios que criam o que chamamos de linguagem dos quadrinhos.

2.1.1 Os constituintes das histórias em quadrinhos

A história em quadrinhos possui dois dispositivos de comunicação significativos: palavras e imagens. Eisner (2010) afirma que essa separação é arbitrária, mas tem sua valia, “já que no moderno mundo das comunicações esses dois dispositivos são tratados separadamente.”

(EISNER, 2010, p. 7). É no uso talentoso desses dispositivos que se encontra a competência expressiva das HQs.

Cagnin (2014) afirma que a história em quadrinhos é constituída pelos elementos visuais, compostos por imagens e figuras, e pelos elementos textuais, compostos pelo texto escrito em si. Em suma, os constituintes das HQs são:

→ as ‘imagens’ ou ‘figuras’, particularmente desenhadas, são restringidas pelas linhas ou também conhecidas como ‘moldura’ dos quadrinhos.

→ o ‘texto’ pode ser indicado das seguintes formas:

- o ‘balão’, que comporta as falas e os diálogos. Este balão pode ainda aparecer em vários formatos, como, por exemplo, o de nuvem, identificando que a personagem está pensando e não falando. Cagnin apresenta alguns exemplos mais significativos do balão, como pode ser observado no item 2.1.2.
- a ‘legenda’, que em outros tempos aparecia embaixo do quadrinho, hoje aparece juntamente com as imagens. Ela abriga o narrador, personagem fictício que nos conta, em texto, algumas passagens que não são representadas pela imagem, como pode ser notado no item 2.2.
- as ‘onomatopeias’, tanto as da língua portuguesa, como as da língua inglesa, como pode ser verificado no item 2.3.

Existem, ainda, as HQs sem texto (com a exceção do título). Essas são nomeadas histórias mudas, ou, quadrinhos *sans parole* (sem a fala dos personagens), “introduzidas ou criadas, por volta de 1880, pelo desenhista francês Caran d’Ache.” (CAGNIN, 2014, p. 34).

As histórias mudas são, por definição, as verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos, uma vez que não se vale de outro código senão do icônico para contar uma história, dispensam totalmente o texto servindo-se tão somente da representação dos momentos mais significativos das ações e dos gestos das personagens para sugerir, nos quadros sucessivos, o significado de movimento. Justificam, ainda, o título de *Arte Sequencial*, criado por Will Eisner, que vem sendo dado aos quadrinhos. (CAGNIN, 2014, p. 34, grifo do autor).

Há situações em que a figura se repete em toda a sequência dos quadrinhos, exibindo somente uma tênue variante nos gestos, quase imperceptível. Embora nada seja dito, ainda assim é possível observar uma história sendo contada. As histórias mudas requerem do quadrinista, além da criatividade, engenho e arte.

A linguagem dos quadrinhos possui uma série de recursos para representar a fala, como mencionado anteriormente. A principal forma de representar a fala dos personagens é com o auxílio dos balões. Há diversas definições para o termo ‘balão’, mesmo que semelhantes no

conteúdo. Balão é conceituado por Eisner (1989, p.65) como “o recipiente do texto-diálogo proferido pelo emissor”. Para Cagnin (1975, p. 47), balão “é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa”.

A ressalva que se faz necessária a essas definições de balão é que ela (a definição) se atém muito à fala no discurso direto, e os balões podem, ainda, demonstrar os pensamentos dos personagens. Se fazendo válida a cautela mencionada por Eco (1993): o balão, na fala, expressa “discurso expresso”; se for imaginado, “discurso pensado”. Nesse sentido, esse pensamento traz a necessidade de uma definição mais abrangente do termo supracitado:

O recurso gráfico seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional. (RAMOS, 2016, p. 33, grifo do autor)

Ramos (2016) justifica ainda a razão da inclusão do solilóquio e do monólogo na definição. Um monólogo é observado quando o pensamento de um personagem é descrito em palavras, e um solilóquio quando esse mesmo personagem fala em voz alta consigo mesmo, tendo-se como seu próprio interlocutor. Essa diferenciação é oportuna, pois pensar em algo é consideravelmente diferente de ficar falando sozinho em voz alta. Outro ponto a ser mencionado diz respeito à materialização do texto. Quando se tem um monólogo, a representação é feita com balões de pensamento, e quando se tem um solilóquio, a representação é realizada com balões de fala. As figuras a seguir exemplificam os dois casos, respectivamente:



Fig. 2.1 Grump, caso de monólogo⁴

⁴Fonte: RAMOS, 2016, p.34.



Fig. 2.2 *Grump*, caso de solilóquio⁵

Possivelmente, os balões podem ser o aspecto que mais qualifica os quadrinhos como linguagem. Para Fresnault-Deruelle (1972), os balões oferecem originalidade e auxiliam as HQs se caracterizarem como um gênero específico. Os balões de fala, por assim dizer, foram disseminados dentro da esfera das histórias em quadrinhos, mas não foi gerada por tal esfera. “Os maias, por exemplo, fizeram experimentos de colocar a ponta do que parecia ser um colchete na direção da boca do ser representado. Há registro de imagens dos séculos XIII e XIV que também utilizavam o recurso.” (RAMOS, 2016, p. 34).

2.1.2 As diversas formas do balão

De acordo com Acevedo (1990), o balão apresenta dois princípios: o continente (corpo e rabicho/apêndice) e o conteúdo (linguagem escrita ou imagem). O primeiro pode apresentar diversos formatos, cada um com uma carga semântica e expressiva. O segredo para entender os diversos sentidos está na linha que contorna o continente, como afirma Ramos (2016, p. 36): “a linha preta e contínua (reta ou curvilínea) do balão é tida como o modelo mais ‘neutro’, que serve de referência para os demais casos.” Esse molde de balão, citado por Ramos (2016) representa a fala, dita em tom de voz normal. Dessa forma, acertou-se chamar de balão de fala ou balão-fala.

⁵Fonte: RAMOS, 2016, p.34.

Tudo o que fugir ao balão de fala adquire um sentido diferente e particular. O balão continua indicando a fala ou o pensamento do personagem, mas ganha outra conotação e expressividade. O efeito é obtido por meio de variações no contorno, que formam um código de sentido próprio na linguagem dos quadrinhos. As linhas tracejadas sugerem voz baixa ou sussurro. A forma de nuvem revela o pensamento ou imaginação da figura representada. O sentido dos traços em ziguezague varia conforme o contexto situacional. Podem indicar, por exemplo, voz alta, gritos, sons eletrônicos. (RAMOS, 2016, p. 36).

Cagnin (1975) sugere alguns nomes para as diversas formas de balão. Alguns exemplos são retratados após as explicações que seguem.

→ ‘Balão-fala’ / ‘Balão de fala’: este é o mais comum e notadamente o mais neutro, apresentando contorno com traçado contínuo, reto ou curvilíneo.



Fig. 2.3 Exemplo de balão-fala⁶

→ ‘Balão-pensamento’: indica pensamento, apresenta contorno ondulado e apêndice formado por bolhas, e dispõe do formato de uma nuvem.



Fig. 2.4 Exemplo de balão-pensamento⁷.

⁶Fonte: RAMOS, 2016, p. 37.

→ ‘Balão-cochicho’: apresenta linha pontilhada, indicando o tom de voz baixo.



Fig. 2.5 Exemplo de balão-cochicho⁸.

→ ‘Balão-berro’: apresenta extremidades para fora, dando a ideia de uma explosão, o que serve para indicar tom de voz alto.



Fig. 2.6 Exemplo de balão-berro.⁹

→ Balão-trêmulo: apresenta as linhas tortas e serve para transmitir medo ou voz tenebrosa.

⁷Fonte: RAMOS, 2016, p. 37.

⁸Fonte: RAMOS, 2016, p. 37.

⁹Fonte: RAMOS, 2016, p. 37.



Fig. 2.7 Exemplo de balão-trêmulo¹⁰.

→ ‘Balão de linhas quebradas’: também chamado de balão-faixas elétricas, termo proposto por Eguti (2001), esse balão aponta fala vinda de aparelhos eletrônicos.



Fig. 2.8 Exemplo de balão de linhas quebradas¹¹.

¹⁰Fonte: RAMOS, 2016, p. 38.

¹¹Fonte: RAMOS, 2016, p. 38.

→ ‘Balão vibrado’: indica voz tremida.



Fig. 2.9 Exemplo de balão vibrado¹².

→ ‘Balão-glacial’: representa desprezo por alguém ou choro.



Fig. 2.10 Exemplo de balão-glacial¹³.

¹²Fonte: RAMOS, 2016, p.38.

¹³Fonte: RAMOS, 2016, p. 38.

→ ‘Balão-unísono’: une a fala de diferentes personagens.



Fig. 2.11 Exemplo de balão-unísono¹⁴.

→ ‘Balão-zero / ausência de balão’: ocorre quando não há o contorno do balão e pode ser indicado com ou sem o apêndice.



Fig. 2.12 Exemplo de balão-zero / ausência de balão¹⁵.

¹⁴Fonte: RAMOS, 2016, p. 39.

¹⁵Fonte: RAMOS, 2016, p. 39.

→ ‘Balões-intercalados’: ao longo da leitura dos balões de um personagem, pode haver outro balão com a fala de um interlocutor.



Fig. 2.13 Exemplo de balões-intercalados¹⁶.

→ ‘Balão-mudo’: não contém fala, de uma maneira geral, aparece com um sinal gráfico.



Fig. 2.14 Exemplo de balão-mudo¹⁷.

¹⁶Fonte: RAMOS, 2016, p. 39.

¹⁷Fonte: RAMOS, 2016, p. 39.

→ ‘Balões-duplos’: em princípio, indica dois momentos de fala.



Fig. 2.15 Exemplo de balões-duplos¹⁸.

Ramos (2016), contudo, afirma que existe uma necessidade de rever o conceito de ‘balão-duplo’ sugerido por Cagnin (1975). “O termo implica que haja dois momentos de fala, e apenas dois. Na prática, nem sempre é assim. Há situações em que ocorrem três, quatro ou até mais sequências de fala do mesmo personagem.” (RAMOS, 2016, p. 40). Por isso, Ramos (2016) propõe o termo ‘balão composto’. Essa alteração do nome permite a agregação de balões com diversos momentos de manifestação verbal da figura representada e não apenas dois momentos.



Fig. 2.16 Exemplo de balão-composto¹⁹

Eguti (2001) adiciona a essa lista outros três tipos de balão:

¹⁸Fonte: RAMOS, 2016, p. 40.

¹⁹Fonte: RAMOS, 2016, p. 40.

→ ‘Balão-sonho’: mostra em imagens o conteúdo do sonho do personagem.



Fig. 2.17 Exemplo de balão-sonho²⁰.

→ ‘Balão de apêndice cortado’: é utilizado quando se indica a voz de um emissor que não aparece no quadrinho.



Fig. 2.18 Exemplo de balão de apêndice cortado²¹.

²⁰Fonte: RAMOS, 2016, p. 41.

²¹Fonte: RAMOS, 2016, p. 41.

→ Balões-especiais: acontecem quando se atribuem da forma de uma figura e conotam o sentido visualmente representado.

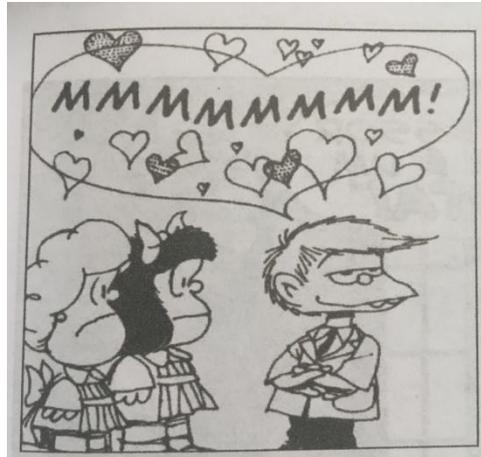


Fig. 2.19 Exemplo de balões-especiais²².

Um levantamento, citado por Cagnin (1975) e Eguti (2001), de 72 formas distintas de balão, foi realizado por Robert Benayoun, em *Le Ballon dans la Bande Dessinée*. Porém, é bem provável que esse número esteja desatualizado, pois, à época do levantamento, não havia a presença do computador. “As histórias em quadrinhos hoje, contam com os inesgotáveis recursos da informática para serem produzidas. Isso permite, por exemplo, a criação de balões personalizados para cada personagem.” (RAMOS, 2016, p. 42).

Sendo assim, é provável que um novo levantamento não consiga estabelecer, com clareza, quantos balões de fato existem. Ramos (2016, p. 43) afirma que “o que é importante fixar, no entanto, é que o balão é uma fonte riquíssima de recursos, inclusive de metalinguagem.” O aspecto de metalinguagem é significativamente utilizado como recurso de humor, sendo, portanto, de interesse peculiar para as tiras cômicas, como exemplificado na tira abaixo. O personagem Cebolinha, de Mauricio de Sousa, consegue se salvar da queda de um penhasco, segurando-se no balão da própria fala.

²²Fonte: RAMOS, 2016, p. 41.

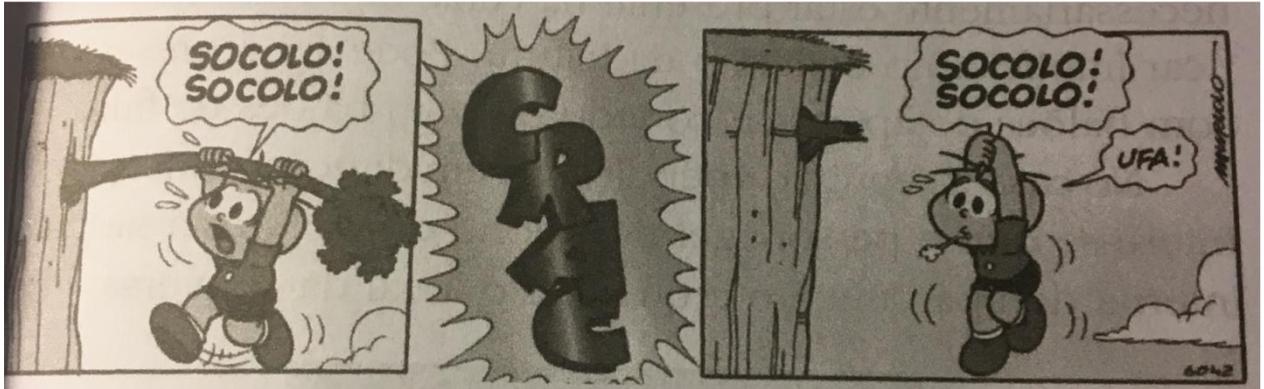


Fig. 2.20 Uso da metalinguagem²³.

2.1.3 Apêndice

De acordo com o modelo de Acevedo (1990), o continente do balão apresenta ainda um apêndice. Esse termo é adotado por Cagnin (1975), mas vale a ressalva de que autores como Acevedo (1990), Eguti (2001), entre outros, preferem o nome ‘Rabicho’. Outro termo advém da tradução da obra de Eisner (1989), que emprega ‘Rabinho’. Em suma, essas são nomenclaturas diferentes para uma mesma prática.

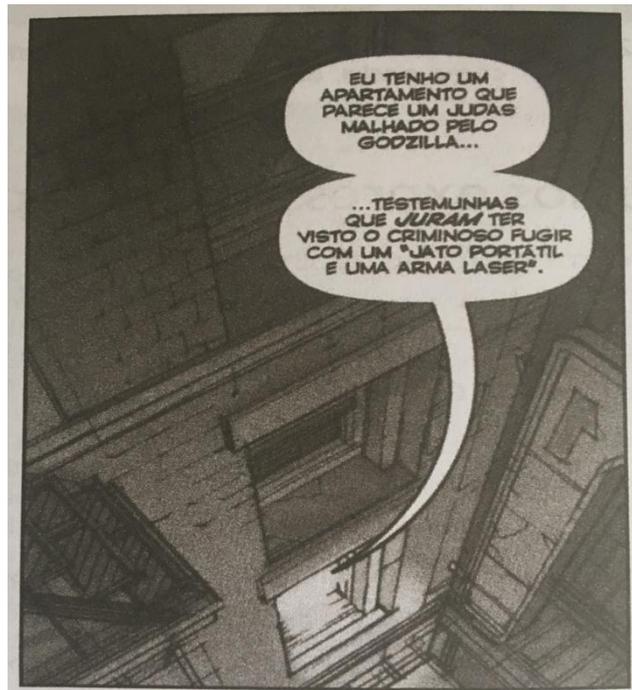
Balão e apêndice são intimamente ligados, pois “trata-se de uma extensão do balão, que se projeta na direção do personagem” (RAMOS, 2016, p. 43), ou, ainda, como afirma Cagnin (1975), representam a forma de os quadrinhos simbolizarem o discurso direto. Esse método coíbe, mas não impede a utilização de algumas características próprios de textos narrativos, como a utilização de travessões ou aspas e/ou de verbos dicendi.

O modelo mais comum tem apenas um apêndice, indicando o autor da fala ou do pensamento. Um balão pode, ainda, ter mais de um apêndice, como no caso dos balões-uníssono, nos quais a fala é dita por mais de uma pessoa simultaneamente.

O personagem que fala por meio do balão não precisa necessariamente estar presente na cena. Sua existência pode ficar implícita no contexto da leitura. Pode ser representado com balões de apêndice cortado ou com balões de fala. (RAMOS, 2016, p. 44).

Na situação a seguir, o apêndice segue em direção a uma janela. Entende-se que o personagem responsável pela fala se encontra dentro do apartamento e lá é o local da conversa.

²³Fonte: RAMOS, 2016, p. 43.

Fig. 2.21 Apêndice²⁴.

Os apêndices fazem a ponte entre as partes verbal e visual, ou, em outras palavras, entre o balão e o personagem, como afirma Fresnault-Deruelle (1972). O autor classifica o apêndice em dois tipos: o ordinário, que representa a fala, e o em forma de bolha, que representa o pensamento. “O apêndice pode ainda adquirir outros formatos, cada um sugerindo um efeito de sentido diferente. O uso vai depender da criatividade de cada desenhista.” (RAMOS, 2016, p. 48).

→ ‘Formato de seta’:

Fig. 2.22 Apêndice no formato de seta²⁵.

²⁴Fonte: RAMOS, 2016, p. 44.

→ ‘Formato de corações’:

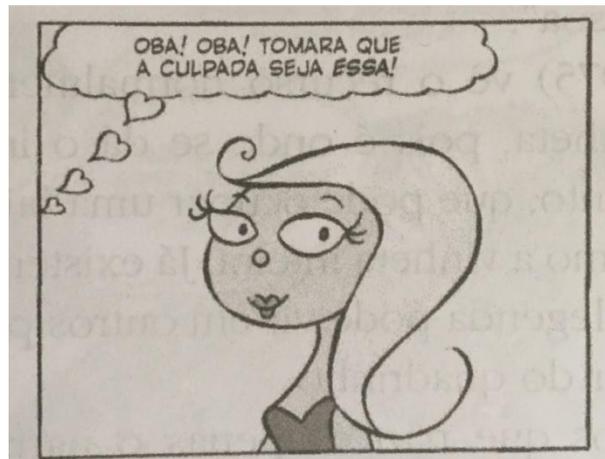


Fig. 2.23 Apêndice no formato de corações²⁶.

→ ‘Formato de mão’:



Fig. 2.24 Apêndice no formato de mão²⁷.

É raro, porém não impossível, encontrar um balão sem apêndice, como exemplificado na figura abaixo.

²⁵Fonte: RAMOS, 2016, p. 48.

²⁶Fonte: RAMOS, 2016, p. 49.

²⁷Fonte: RAMOS, 2016, p. 49.

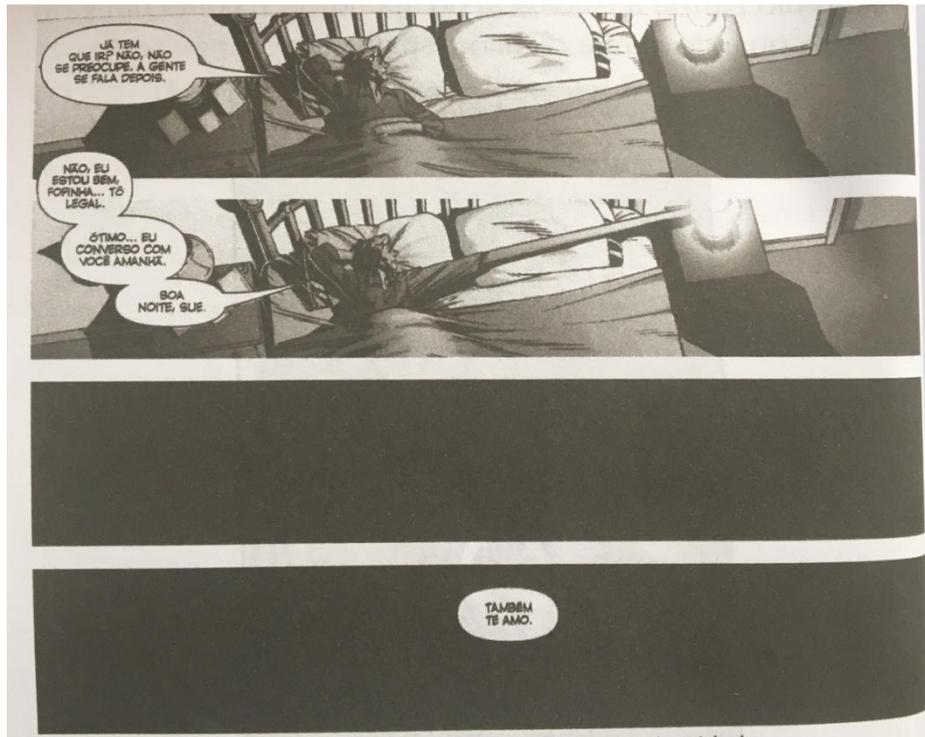


Fig. 2.25 Balão sem apêndice²⁸.

2.2 A LEGENDA

A figura 2.24 apresenta um apêndice em formato de mão. Contudo, este apêndice não sai de um balão, mas conecta-se com uma figura no formato retangular, diferenciando-se, assim, dos diversos casos de balões vistos até aqui. Neste caso, tem-se outro recurso da linguagem dos quadrinhos: a legenda.

Vergueiro (2006) declara que a legenda surge no canto superior do quadrinho, antes da fala do personagem, dando voz ao narrador onisciente. Eguti (2001) afirma que a legenda compreende a narração de uma personagem externa à ação, em que o narrador é onisciente e os verbos aparecem em terceira pessoa. Já Cagnin (1975) vê este recurso geralmente na ponta superior do quadrado, visto que é por onde se começa a leitura. Porém, a legenda pode vir a ocupar uma faixa em um quadrado ou, ainda, a vinheta inteira. Ressalva-se que já existem exemplos de legenda em outros pontos, até mesmo na parte inferior do quadrinho.

Defendemos que não é apenas o narrador onisciente que tem direito ao uso da legenda. O narrador-personagem também pode se apropriar do recurso. É comum em

²⁸Fonte: RAMOS, 2016, p.46.

algumas histórias o aparecimento do rosto do personagem, de modo a identificá-lo como o narrador daquele trecho, geralmente fazendo menção a um fato no passado. (RAMOS, 2016, p. 50)

O uso da legenda pode ser observado na imagem abaixo.



Fig. 2.26 O uso da legenda²⁹

A legenda libera ainda o uso do discurso indireto, mesmo que não seja muito comum nos quadrinhos. Santos (2002) enxerga outra forma similar à legenda: o recordatório. A princípio, o recurso resumia a ação iniciada na tira seriada do dia anterior. Em seguida, assumiu outras funções, como representar informações em relação à simultaneidade de eventos (“enquanto isso”; “e depois...”). Dessa maneira, o recordatório é tido como uma forma de legenda.

2.3 ONOMATOPEIA

As possibilidades de onomatopeias são variadas e têm crescido cada vez mais, e a sua utilização nos quadrinhos sempre foi um dos recursos essenciais, pois, para Cirne (1970, p. 56) “o ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual”. Nas palavras de Vergueiro (2006), o uso das onomatopeias aumentou significativamente nas últimas décadas. Um exemplo são os mangás, nome dado às HQs japonesas, onde o uso de onomatopeias é evidente frequente. Contudo, não há uma regra que determine o uso e/ou a criação das onomatopeias. Sendo assim, o limite é a criatividade de cada artista.

²⁹Fonte: RAMOS, 2016, p. 51.

McCloud (2005) enxerga um processo de fixação nos símbolos usados nos quadrinhos, tais como as onomatopeias, pois “quando um determinado recurso é utilizado repetidas vezes, tende a ser incorporado à linguagem” (RAMOS, 2016, p. 78). De tanto que um determinado termo é utilizado, o leitor tende a associá-lo automaticamente à situação sonora que representa. Por exemplo, “Bam!” simboliza o som de um tiro, como mostra a figura a seguir:



Fig. 2.27 O uso da onomatopeia³⁰

2.4 O ROMANCE GRÁFICO

A dificuldade de distinguir os gêneros atribuídos às HQs pode ser observada pelos diferentes nomes que são concedidos a esse tipo de narrativa: tira, tira cômica, tira em quadrinhos, tira de quadrinhos, tirinha, tira de jornal, tira diária, tira jornalística, charge. Há ainda quem as chame de piadas ou piadinhas. Assim, Paulo Ramos afirma:

Muitas vezes, esse excesso de nomes é consequência de um desconhecimento das características das histórias em quadrinhos e de seus diferentes gêneros. Sem saber direito do que se trata, escolhe-se um termo provisório e sem muito critério. Do ponto de vista do leitor, essa pluralidade de rótulos pode até atrapalhar a leitura. (RAMOS, 2016, p. 16).

Por décadas “as tiras e revistas de quadrinhos foram impressas de maneira rústica, sem nenhuma intenção de se tornar um produto durável.” (EISNER, 2010, p. 1). As máquinas usadas para imprimir as revistas e os suplementos de quadrinhos não conseguiam assegurar nem mesmo o registro preciso das cores e da clareza do traço. Dessa maneira, conforme a

³⁰Fonte: RAMOS, 2016, p. 78.

competência das HQs foi se tornando evidente, a procura pela qualidade e o investimento na produção se tornou mais usual.

As primeiras revistas de quadrinhos (por volta de 1934) geralmente continham uma compilação aleatória de obras curtas. Hoje após quase três quartos de século, o surgimento das *graphic novels* (novelas gráficas) colocou em foco, mais do que qualquer outra coisa, os parâmetros da estrutura. (EISNER, 2010, p. 1).

A compreensão que temos hoje do que é uma história em quadrinhos modificou significativamente nos últimos anos. O que antes era apenas uma história boba, publicada inicialmente em jornais, evoluiu para as revistinhas e essas, por sua vez, ficaram cada vez mais sofisticadas resultando em uma diferente compreensão dessa arte sequencial. Quanto aos diversos formatos de HQs publicadas no Brasil temos:

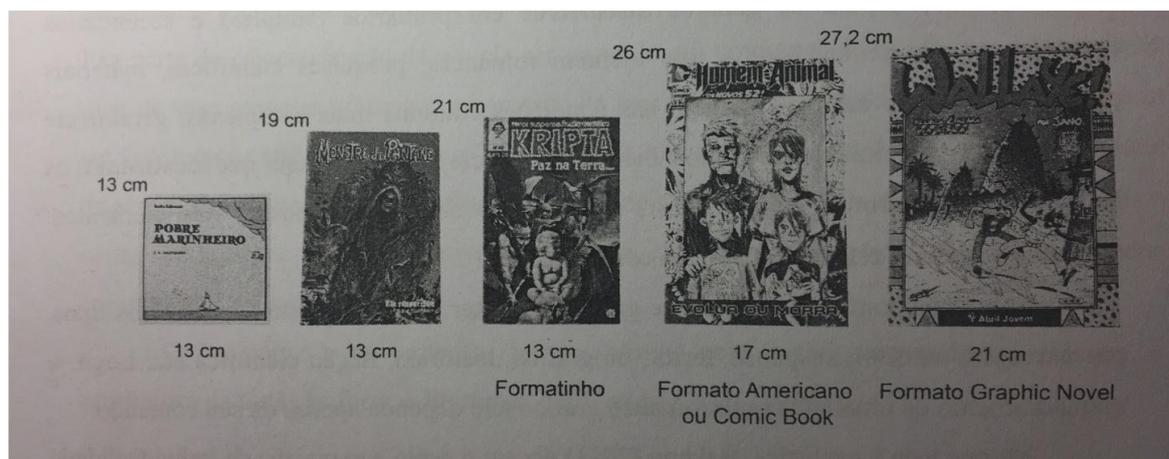


Fig. 2.28 Diferentes formatos de HQs publicadas no Brasil³¹

Ao longo dos últimos 25 anos, deu-se um acontecimento que pode ser apontado como a apoderação de consciência das HQs como forma artística adulta.

[E]mbora os primeiros passos nesse sentido já se encontrem nos anos 1960 e 1970, durante o período mais recente concorreu para isso uma série de circunstâncias, entre outras a crise profunda – insolúvel? – dos quadrinhos comerciais e juvenis tradicionais e o amadurecimento de gerações de quadrinistas formados com vocação para autor que ajudaram o fenômeno a dar um salto qualitativo. (GARCÍA, 2012, p. 13).

Não restam dúvidas de que os quadrinhos adultos modernos são, em sua grande maioria, sucessores dos quadrinhos de toda a vida. Contudo, concomitantemente, dispõem de alguns atributos tão peculiares que se fez necessário encontrar um novo nome para identificá-

³¹Fonte: MELO, 2015, p. 33.

los e, por isso, nos últimos anos, se revelou a expressão *graphic novel*, novela gráfica, ou ainda romance gráfico. Assim, Garcia (2012, p. 14) declara que

[C]ertamente ‘novela gráfica’ é apenas um termo convencional que, como costuma ocorrer, pode suscitar equívocos, pois não se deve entender que, com ele, nos referimos a uma história em quadrinhos com as características formais ou narrativas de um romance literário, tampouco a um formato determinado, mas simplesmente a um tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional. (GARCÍA, 2012, p. 14).

Em resumo, neste estilo são aceitos tanto as obras já lançadas em quadrinhos impressos, quanto as criações conduzidas para a publicação de um livro. Normalmente, estas histórias são projetadas para alcançar o universo adulto. Este termo, *graphic novel*, difundiu-se após ter sido utilizado por Will Eisner, em 1978, na capa de sua produção *A Contract with God and Other Tenement Stories*. Contudo, este termo não nasceu em suas mãos:

O termo não era invenção de Eisner, embora na época ele pensasse que sim (antes já fora adotado em um bom número de obras, incluindo *Bloodstar* [estrela sangrenta], de Richard Corben, e *Beyond Time and Again* [Além do tempo e novamente], de George Metzger; nem *Um Contrato com Deus* tinha sido a primeira história em quadrinhos com tamanho de livro. No entanto, a ambição literária de Eisner e o impulso de trazer quadrinhos sérios – fora dos gêneros convencionais de super-heróis, ficção científica ou fantasia – para uma publicação editorial mais ampla fez muito para popularizar o termo e para dar início à nova concepção de histórias em quadrinhos como forma de arte para adultos. (MAZUR; DANNER, 2014, p. 181, grifo do autor)

Durante algum tempo, na história dos HQs norte-americanos se teve a falsa perspectiva de que história em quadrinhos se tratava de uma categoria de leitura exclusivamente voltada para crianças. Entretanto, por volta dos anos 1970, a faixa etária de um leitor de HQs cresceu na mesma dimensão em que se esgotava o material efetivamente apropriado ao público infantil.

O comércio nas editoras *mainstream*, editoras principais, se distanciou de maneira significativa dos jovens leitores que a publicação, pela Marvel, de uma série para jovens adultos, como *Runaways (Fugitivos)*, de Brian K. Vaughan e Adrian Alphona (3003-2007), teve sua relevância. Algumas editoras de pequeno porte e autores independentes tentaram, de alguma maneira, ocupar o espaço vazio das HQs voltadas para o público infantil, como *Owly* (2004 – presente) de Andy Runton, e *Amelia Rules* (2001 – presente) de Jimmy Gownley; ainda assim eram raros e uma atípica tendência para a webcomics trouxe à tona uma nova série de criadores.

No lugar de estender limites, inserindo material popular nos quadrinhos mainstream, eles procuram um espaço para os quadrinhos inteligentes, honestos e cativantes, mas

que visavam diretamente os leitores mais jovens. Com um Mercado geral crescente para a leitura 'YA' (*young adults*, 'jovens adultos'), esse novo gênero logo teve destaque nos setores comercial e criativo – no panorama dos quadrinhos norte-americanos. (MAZUR; DANNER, 2014, p. 301).

Diferentemente das produções culturais em massa que predominam na categoria dos quadrinhos, objetivando exclusivamente a diversão e o lucro com as vendas de revistas em quadrinhos, as narrativas formadas no gênero *graphic novel* favorecem as referências qualitativas e aspiram uma perfeição que lhes concedam um grau correspondente ao das produções literárias e cinematográficas renomadas.

O autor e o ilustrador da *graphic novel* têm como finalidade serem contadores de histórias, independente dos padrões que determinam o mercado. Vale salientar que muitos desses criadores simbolizam a primeira geração de cartunistas que cresceram lendo HQs. Os criadores destinam-se à idealização e ao aperfeiçoamento da criatividade, mesmo consciente de que não lucraram muito com sua obra, já que esta, neste caso a HQ, direciona-se a um público selecionado.

A qualidade do trabalho destinado a jovens leitores é possivelmente a maior da história dos quadrinhos norte-americanos. Adotada por educadores e documentalistas, a *graphic novel* para jovens adultos está entre os fatores mais importantes para a aceitação cultural mais ampla dos quadrinhos. Assim, testemunhamos um irônico círculo completo: a histeria anti-quadrinhos dos anos 1950, liderada principalmente por educadores e psicólogos infantis, como o dr. Fredric Wertham, primeiro prejudicou a indústria, em seguida, alimentou a revolta underground e o começo dos quadrinhos adultos. Agora, parece que a convicção de muitos educadores de que os quadrinhos são *bons* para crianças e adolescentes é um dos patrimônios mais valiosos do meio. (MAZUR; DANNER, 2014, p. 305-306).

Em suma, novela gráfica é uma história em quadrinhos para um público mais exigente. Ela possibilitou as diversas traduções de clássicos da literatura para o formato dos quadrinhos. Hoje em dia, encontram-se HQs não apenas nas bancas de jornal, como também nas livrarias, e diferentes formatos de trabalhos. Os apreciadores deste estilo, a depender da demanda atual, sem dúvida não se sentirão desfavorecidos de boas histórias.

CAPÍTULO 3

O ALICERCE TEÓRICO: TEXTOS E IMAGENS

Neste capítulo, apresenta-se a fundamentação teórica desta pesquisa, composta por discussões acerca da ilustração como tradução e o modelo de avaliação da qualidade de tradução de Juliane House (2015).

3.1 A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO

“O significado das palavras ‘queijo’, ‘maçã’, ‘néctar’, ‘conhecimento’, ‘mas’, ‘mero’ ou de qualquer outra palavra ou frase, é decididamente um fato linguístico, ou, para sermos mais precisos e menos restritos, um fato semiótico” (JAKOBSON, 2010, p. 80). Assim, para os que concedem o significado [*signatum*] não ao signo, mas à própria coisa, a melhor argumentação seria alegar que ninguém jamais sentiu o gosto ou o cheiro do significado de “queijo” ou de “maçã”. Dessa maneira, “não há *signatum* sem *signum*” (JAKOBSON, 2010, p. 80).

De acordo com Peirce (2010, p. 46), a palavra *signo* expressa “um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido.” O teórico adiciona:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirigi-se a alguém isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2010, p. 46).

Dessa forma, para o usuário comum das palavras ou para o linguista, como afirma Jakobson, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (2010, p. 80). Assim, Jakobson distingue “três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua ou em outro sistema de símbolos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 81), a saber: i)

‘*tradução intralingual*’ ou ‘*reformulação*’, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; ii) a ‘*tradução interlingual*’ ou ‘*tradução propriamente dita*’, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”; iii) a ‘*tradução intersemiótica*’ ou ‘*transmutação*’, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 81).

Em relação à última dessas categorias, mais voltada aos interesses desta pesquisa, depreende-se que a tradução intersemiótica é a mudança de meio entre o TF e o TT em códigos distintos e não mais no mesmo. Sendo assim, ao se falar em ilustração como tradução no caso da obra *Pride and Prejudice* em HQs, estar-se-á referindo a esta forma de tradução, pois

[n]a tradução intersemiótica, os signos formam novos sentidos e significados e se desvinculam do original - quando, por exemplo, há transposição entre sistemas semióticos distintos, cria-se uma mensagem em outro tipo de linguagem. Neste sentido, a mudança é imprescindível ao se decodificar uma informação de determinado sistema de signos, por haver especificidades e restrições entre esses meios. (BRANCO; LIMA, 2017, p. 145).

O encontro entre os sentidos na tradução intersemiótica, de acordo com Plaza (2013, p. 28), pode ser observado na relação da substituição dos signos por outros signos. O autor declara ainda que, de acordo com a singularidade de transmutação do signo, o próprio pensamento humano pode ser considerado tradução intersemiótica, pois, visto a necessidade de manifestar o pensamento oralmente ou pela escrita, “este é traduzido em uma expressão concreta” (BRANCO; LIMA, 2017, p. 146).

Atualmente, tornou-se cada vez mais comum observar essa transposição para outra mídia. É frequente ir ao cinema e assistir a um filme baseado num romance, ou encontrar ainda um romance que ganhou um seriado de televisão, ou até mesmo uma história em quadrinhos, comumente chamadas de adaptações. Para Hutcheon (2011, p. 29),

[A] adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance). Ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visualmente distinta.

Nas palavras de Branco e Lima (2017, p. 146), “em casos específicos, as adaptações também são consideradas transposições intersemióticas. No entanto, seu sentido de tradução é restrito: é uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos.” Essa alteração de mídia atrelada ao processo classifica-se como “reinterpretação, apropriação ou recuperação e, assim, torna-se uma forma de intertextualidade” (BRANCO; LIMA, 2017, p. 146).

Na transposição semiótica, ou seja, de uma mídia para outra, ocorrem alterações que ocasionam em perdas e/ou ganhos e, por esta razão, devem ser analisadas de acordo com as especificidades de seu meio. “Em romances, as personagens pensam, insinuem, há silêncios e subjetividades, como as descrições das sensações” (BRANCO; LIMA, 2017, p. 146). Contudo, para este universo ser representado nas HQs, faz-se necessário o uso de diversos recursos deste meio, como exposto no capítulo anterior.

Quanto a essas alterações realizadas durante o processo de transposição semiótica, Pereira (2008) reconhece que

[E]m termos pragmáticos, são inegáveis os aspectos que a ilustração compartilha com a tradução textual. A condição de ofício comissionado de ambas, por exemplo, faz com que tanto o tradutor quanto o ilustrador estejam sujeitos a tipos comuns de demandas editoriais, que direcionam o texto com que devam trabalhar, o público almejado, o número de páginas a que deverão se limitar e, no caso específico de ilustração, como discutido anteriormente, detalhes sobre o tamanho dos desenhos, o lugar da página onde deverão ser inseridos, entre outros. (PEREIRA, 2008, p. 72-73).

Da mesma maneira que a tradução interlingual, “a ilustração é elaborada de forma metonímica”, ou seja, no âmbito em que a metonímia sugere a parte como substituta do todo (PEREIRA, 2008, p.72-73). Assim, um texto dificilmente será ilustrado em sua totalidade, mas por fragmentos. Desse modo, o ilustrador seleciona conforme os critérios que julgar essenciais ou possíveis de serem ilustrados e que constituem o todo da obra. Além disso, Pereira (2008) alega que

[a] natureza metonímica da tradução é apontada por Maria Tymoczko (1999: 41-61) como inerente ao ato tradutório, uma vez que o tradutor, na impossibilidade de lidar com todos os elementos textuais, literários e culturais do original, privilegia alguns aspectos em detrimento de outros, sempre trabalhando com escolhas. (PEREIRA, 2008, p. 73).

Essa característica metonímica de realização da ilustração auxilia no ajuste metonimicamente da obra no campo maior da literatura/cultura que a recebe, no caso desta pesquisa, da cultura das HQs. Essa particularidade seria satisfatória se “não fosse pelo próprio fato de que a ilustração é uma forma de tradução, que, como tal, modifica a experiência da leitura” (PEREIRA, 2008, p. 77).

A princípio, a ilustração é vista como recriação textual, e, dessa forma, as reflexões de Haroldo de Campos sobre a recriação na tradução se mostram relevantes à ilustração. O autor apresenta sua reflexão acerca da recriação, valendo-se dos conceitos de “informação

documentária”, “informação semântica” e “informação estética” (CAMPOS, 1967, p. 21-38). Assim, Pereira (2008) exemplifica:

O autor começa por aplicar essas definições a uma frase exemplificativa: ‘A aranha tece a teia’ e, em seguida, à primeira estrofe do poema ‘Formas do Nu’, de João Cabral de Melo Neto: ‘A aranha passa a vida/tecendo cortinados/com o fio que fia/de seu cuspe privado’ (Campos 1967, p. 21-22). De acordo com a sua teoria, se tomada enquanto informação documentária (como informação empírica, que remete a um fenômeno observável) ou informação semântica (que envolve conceitos como o de verdadeiro ou falso, por exemplo), várias maneiras organizacionais seriam admitidas para sua sentença-exemplo no sintagma frasal. Assim, se essa frase fosse traduzida para outra língua, ‘A aranha faz a teia’, ‘A teia é elaborada pela aranha’, ‘A teia é uma secreção da aranha’, entre outras, poderiam ser contadas entre as possibilidades de tradução (ibid: 22). Se, no entanto, a informação estivesse organizada do modo como está no poema, passaria a constituir uma informação estética e, nesse caso, não poderia ser codificada ‘senão pela forma em que foi transmitida pelo artista’ (ibid: 22). (PEREIRA, 2008, p. 77).

Com base no exposto, entende-se que, “porque o texto constitui uma informação estética, a ilustração não pode traduzi-lo de outro modo senão recriando essa informação de uma maneira estética” (PEREIRA, 2008, p. 77). Em outras palavras, a ilustração reescreve o texto na forma de imagens. E se esse fato é claro quando se trata da diferença dos meios é, em contrapartida, a essência da compreensão de como a ilustração “não pode reproduzir o texto ou colocar-se como equivalente a ele, em termos significativos” (PEREIRA, 2008, p. 78). Dessa maneira, a ilustração tem de ser, antes de tudo, entendida como uma maneira de interpretação, “condicionada por fatores semelhantes e que, por conseguinte, influencia na recepção da obra” (PEREIRA, 2008, p. 78).

3.2 O MODELO DE AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO DE JULIANE HOUSE

Um olhar diante das pesquisas sobre os Estudos da Tradução deixa claro que muito já foi estudado sobre a teoria e a prática de tradução, mas muito pouco foi estudado acerca da avaliação das traduções, e o que é encontrado sobre avaliação se trata de textos literários. Tal assunto, o de avaliação de tradução, às vezes não é mencionado em livros sobre tradução. Outros, entretanto, expõem uma metodologia demasiadamente vaga e subjetiva para a avaliação de traduções.

O modelo de avaliação de tradução desenvolvido por Juliane House foi publicado pela primeira vez em 1977, com a obra *A Model for Translation Quality Assessment*, baseado na sua

tese de doutorado. Em 1981, esta versão do modelo foi reimpressa somente com um novo prefácio. Com os estudos da tradução evoluindo significativamente ao longo dos anos, House percebeu a necessidade de renovar seu modelo antes de uma terceira reimpressão. Assim, em 1997, foi publicada uma nova obra intitulada *Translation Quality Assessment: a Model Revisited*. Em 2009, Juliane House escreveu um volume sobre tradução na série *Oxford Introductions to Language Study*, no qual discorreu sobre seu modelo de análise de tradução.

3.2.1 Considerando outras abordagens

Para justificar a necessidade de um novo modelo, Juliane House (2001) inicialmente descreve diferentes abordagens de avaliação de tradução, de acordo com três escolas de pensamento, apontando também suas falhas. São elas:

1) Ponto de vista Mentalista;

2) Abordagem Baseada na Recepção – incluindo:

- (a) Visões behavioristas; e
- (b) Abordagem Funcionalista, relacionada ao “Skopos”;

3) Abordagem Baseada no Texto e no Discurso – incluindo:

- (a) Abordagens voltadas para a literatura: Teoria Descritiva da Tradução;
- (b) Pensamento Pós-moderno e Desconstrucionista; e
- (c) Abordagens Orientadas pela Linguística.³²

De acordo com House (2001), no ponto de vista mentalista, a descrição de ‘conteúdo’ e ‘significado’ é relativizada, o que, para ela, é inadequado para explicar quando, como e por que uma tradução é de boa qualidade. A abordagem behaviorista, por sua vez, está excessivamente focada na tradução e, desse modo, nada pode ser afirmado acerca da relação entre o TF e o TT, nem mesmo se o TT é verdadeiramente uma tradução ou um texto secundário. As teorias

³² Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 26-27). No original: “*Mentalist View; Response- Based Approaches (Behavioristic Views, and Functionalistic, ‘Skopos’-related approach); Text and Discourse- Based Approaches (Literature-oriented Approaches: Descriptive Translation Studies, Post-modernist and Deconstructionist Thinking, Linguistically-Oriented Approaches)*.” (HOUSE, 2001, p. 244-247).

funcionalistas, mais exatamente a teoria do ‘Skopos’, não são apropriadas para esse propósito avaliativo, pois concentram-se no propósito da tradução. O pensamento pós-moderno e desconstrucionista, por sua vez, sugere uma comparação textual que engloba outros tipos de operações textuais e não somente a tradução. Dessa maneira, é complicado concluir se o texto estabelecido é uma tradução propriamente dita. Por fim, House (2001) certifica seu favoritismo ao declarar que a linguística evidencia diversas colaborações para a esfera de avaliação de traduções, pois a área leva em conta a relação entre o TF e o TT. Todavia, nem sempre são definidos claramente os parâmetros necessários para se analisar a qualidade de uma tradução.

Convém salientar que House (2001) não desqualifica a importância de cada uma dessas tendências teóricas. A elaboração de um modelo para a avaliação de uma tradução é pertinente, já que todas as abordagens antecedentes dispõem de pontos significativos e fundamentais além dos pontos questionáveis. Algumas dessas abordagens, entretanto, estão direcionadas para condições sociais, culturais e ideológicas, associadas à interpretação de um texto, o que House acredita ser excessivamente subjetivo. De acordo com a teórica,

[e]m avaliações de tradução, é crucial distinguir entre análise, descrição e explicação, de um lado; e julgamento de valores, questões sociais e de relevância, assim como gosto pessoal e preferência, de outro. Ambos os componentes estão implícitos na avaliação de uma tradução, mas o segundo não tem sentido sem o primeiro³³. (HOUSE, 2009, p. 57).

Dito de outra maneira, House (2009) admite que, em qualquer ensaio afirmando algo a respeito da qualidade de uma tradução, é fundamental abordar a “natureza da relação entre um texto fonte e sua tradução, a relação entre as características desses textos e a maneira como eles são percebidos pelos agentes envolvidos no processo de tradução.” (ARNOLD, 2017, p. 38).

As bases teóricas de House têm raízes na linguística e no funcionalismo. Segundo a autora,

a tradução como fruto de uma operação textual-linguística onde uma língua é re-contextualizada em uma outra e ainda, possui uma sequência de outros fatores que influenciam significativamente no seu meio de desempenho de qualidade.³⁴ (HOUSE, 2015, p. 2, tradução nossa).

³³ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 27-28) Original: “*In translation evaluation, it is crucial to distinguish between analysis, description, and explanation on the one hand and judgements of values, social questions of relevance, and personal taste or preference on the other. Both components are implicit in translation evaluation, but the second is pointless without the first*”. (HOUSE, 2009, p. 57).

³⁴ Original: “*Translation can be defined as the result of a linguistic-textual operation in which a text in one language is re-contextualized in another language. As a linguistic-textual operation, translation is however, subject to, and substantially influenced by a variety of extra-linguistic factors and conditioners...*” (HOUSE, 2015, p. 2).

A autora ressalta que a própria tradução é a incumbida de solucionar esses fatores, provenientes das barreiras culturais da língua, e que, assim sendo, “a tradução torna-se a mediadora mais importante entre sociedades e culturas”³⁵ (HOUSE, 2015, p. 3, tradução nossa). House salienta ainda que seu

modelo de avaliação se baseia na teoria sistêmico-funcional de Halliday, mas também recorre ecleticamente às ideias da escola de Praga, à teoria dos atos de fala, ao pragmatismo, à análise de discurso e a distinções baseadas em corpus entre a língua falada e a escrita.³⁶ (HOUSE, 2001, p. 247, tradução nossa).

O modelo de House, segundo Roscoe-Bessa (2010), foi desenhado para atender às particularidades linguísticas, discursivas, situacionais e culturais de textos fontes e traduzidos. Isso ocorre por um procedimento de comparação e avaliação da relação entre os textos (TF e TT), ou seja, análise, comparação e avaliação. Nesse modelo, o processo essencial para a qualidade de uma tradução é o polêmico conceito de equivalência, pois “a tradução é vista como a re-contextualização de um texto na [língua de partida] por um texto equivalente semântica e pragmaticamente na [língua de chegada]” (HOUSE, 2001, p. 247)³⁷. House está ciente de toda polêmica a respeito da utilização do termo ‘equivalência’ na teoria da tradução. Apesar disso, ela persiste em utilizá-lo, mostrando que o conceito supracitado pode ser de modo relativizado. Para ela,

[e]quivalência em tradução não pode ser vista como ‘identidade’ ou reversibilidade, pois nunca haverá uma relação de um-para-um entre um texto fonte e um determinado texto traduzido. Pelo contrário, um determinado texto fonte terá muitos textos traduzidos diferentes que poderão ser considerados ‘equivalentes’ ao texto fonte de diferentes maneiras, dependendo da similaridade de mensagem ou função interpretada [...] (HOUSE, 2009, p. 29).³⁸

³⁵ Original: “So translation is one of the most important mediators between societies and cultures [...]” (HOUSE, 2015, p. 3).

³⁶ Original: “the assessment model (HOUSE, 1997) is based on Halliday systemic-functional theory, but also draws eclectically on Prague school ideas, speech act theory, pragmatics, discourse analysis and corpus-based distinctions between spoken and written language”. (HOUSE, 2001, p. 247).

³⁷ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 28). Original: “[...] translation is viewed as the recontextualization of a text in L1 by a semantically and pragmatically equivalent text in L2”. (HOUSE, 2001, p. 247).

³⁸ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 28). Original: “Equivalence in translation cannot be taken to mean ‘identity’ or reversibility because there can never be an one-to-one relationship between a source text and one particular translation text. Rather, a particular source text will have many different translation texts that can be called ‘equivalent’ to the source text in different ways, depending on how similarity of message or function is interpreted [...]”. (HOUSE, 2009, p. 29).

Dessa forma, o primeiro conceito fundamental do modelo de House, o de equivalência, abarca, além dos fatores situacionais e culturais, outros aspectos, tais como equivalência de gênero, de finalidade ou de função da tradução. Outro conceito básico para a equivalência funcional é o de função textual. Para a autora, dado conceito é definido como a “aplicação ou uso que o texto tem no contexto específico de uma situação” (HOUSE, 2015, p. 26)³⁹ e não pode ser confundido com função da linguagem. House expressa mais de uma vez essa diferenciação, levando em consideração que o próprio texto expressa funções características que se distinguem das funções da linguagem. O ponto é que, para determinar essa função textual, faz-se necessária a definição de seu perfil textual, primeiramente a do TF e depois a de sua tradução. Assim, produz-se uma análise minuciosa de cada texto individualmente, levando-se em consideração o contexto situacional ao qual está inserido, como explica Arnold:

A busca pela equivalência funcional nasce então desse processo, no qual a partir da análise do material linguístico do texto original serão estabelecidas as devidas equivalências e a relação com o texto-alvo. Desse modo, o texto original ditará a norma pela qual a qualidade de uma tradução será mensurada. (ARNOLD, 2017, p. 40).

Portanto, para assegurar que o ‘contexto situacional’ de cada texto seja apurado com o grau de detalhamento pertinente, House (2015, p. 27) sugere que a análise seja realizada pela combinação de dois níveis: a do Gênero e a do Registro (Campo, Relações Interpessoais e Modo). House afirma ainda que, “enquanto o registro está relacionado a um tipo de texto, definido por suas propriedades linguísticas, o gênero é um tipo de discurso definido por sua função comunicativa dentro de uma comunidade linguística-cultural como um todo.” (HOUSE, 2009, p. 35). Na seção 3.2.3, Dimensões operacionais, detalharemos este tópico.

³⁹ Tradução de Daniela Barbosa Soares Arnold (2017, p. 40). Original: “*I define the function of a text simply as the application or use which the text has in the particular context of a situation.*” (HOUSE, 2015, p. 26).

Assim, Arnold (2016) declara que

[d]efinidos e organizados os meios para a elucidação da função textual através do perfil textual e estabelecimento da equivalência, realizar a instrumentalização para o cotejo requer como primeiro passo a análise do original; findo este, passa-se para a verificação da tradução seguindo o mesmo procedimento e, em seguida, a comparação dos perfis textuais do texto de partida e sua tradução. Os resultados obtidos a partir deste ato resultarão no reconhecimento do nível de equivalência entre ambos. (ARNOLD, 2017, p. 41).

Conquanto, no decorrer desse processo, os impasses de correspondência identificados são considerados como “erros velados” ou “erros explícitos”. Os “erros velados”, *covertly erroneous errors*, dão-se quando há supressão de “qualquer tipo de correspondência em alguma das dimensões do “registro” entre texto de partida e tradução” (ARNOLD, 2016, p. 41). Os “erros explícitos”, *overtly erroneous errors*, dão-se quando não há correlação entre “os significados do texto fonte e a tradução, bem como quando esta apresenta problemas quanto ao bom uso da língua-destino” (ARNOLD, 2016, p. 41). Dessa maneira, Arnold (2016) declara que esses dois tipos de erros funcionam como uma espécie de “termômetro” para o veredicto da qualidade de uma tradução “a depender da quantidade de tais erros oriundos dessa relação de equivalência.” (ARNOLD, 2016, p. 41).

Todavia, para aprimorar o entendimento destes, faz-se necessário esclarecer os tipos de tradução definidos por House (1997).

3.2.2 Tipos de tradução

Conforme House (2015) afirma, as traduções podem ser de dois tipos: *overt* ou *covert*. A tradução *overt*, também conhecida como tradução explícita, “é aquela que se revela explicitamente como uma tradução, como algo ‘estrangeiro’, ‘estranho’”, afirma Roscoe-Bessa (2010, p. 51). Dito de outra maneira, não resta dúvidas que o TT é uma tradução, retratando, à medida do possível, todos os traços do TF e até mesmo da cultura de partida. Dessa forma, nas traduções explícitas “o tradutor coloca os membros da cultura alvo em uma posição para observar e/ou julgar esse texto ‘do lado de fora’” (HOUSE, 2009, p. 37)⁴⁰.

⁴⁰ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 29). Original: “[...] the translator puts target culture members in a position to observe and/or judge this text ‘from outside’”. (HOUSE, 2009 p. 37).

Textos de cunho histórico e atemporais necessitam de uma tradução explícita. Segundo a autora, os textos históricos estão conectados a um momento e público específico, já os atemporais, por sua vez, ultrapassam o tempo em consequência do seu valor artístico, literário. Assim, há um impedimento de realização de uma equivalência funcional absoluta, uma vez que o texto, independentemente de proporcionar o ingresso à função do TF, trabalha em um contexto diferente. Textos históricos ou jurídicos são considerados exemplos de traduções explícitas, pois estão deslocados no tempo e/ou espaço, perdem a atribuição original. Para House,

equivalência funcional entre dois textos é, em princípio, possível, mas essa equivalência é diferente por natureza: ela pode ser descrita como um mero acesso dado aos leitores à função do original. Mas esse acesso é para ser percebido em uma língua diferente e ocorre em uma comunidade linguística e cultural diferente, uma troca no mundo discursivo tornando-se necessária de forma que a tradução opera em seu próprio mundo discursivo e, portanto, pode-se atingir, no melhor das hipóteses, algo que pode ser chamado de equivalência funcional de segundo nível. (HOUSE, 2009, p. 36, grifo da autora)⁴¹

A tradução *covert*, também conhecida como ‘tradução velada’ (ROSCOE-BESSA, 2010), “é apresentada como original” (HOUSE, 2015, p. 56)⁴². Nessa forma de tradução, um novo texto é criado com o propósito de se cumprir a mesma função, ou seja, o tradutor busca refazer um “evento sociocultural” equivalente (HOUSE, 2009, p. 37). Logo, traduções veladas podem ser classificadas como um segundo texto e não exatamente uma tradução. Exemplos eficazes desse tipo de tradução são as traduções de propagandas que, para atingir o público satisfatoriamente, utilizam-se de termos, expressões e situações familiares à cultura de chegada, propiciando a sensação que os anúncios foram originados na cultura de chegada.

Nas palavras de Roscoe-Bessa (2010, p. 59), a tradução velada atua como um “texto local”, no qual a sua maior finalidade é a função equivalente, ou seja, a equivalência funcional. Assim, ela exige maiores particularidades e, como resultado, provoca uma complexidade maior no processo tradutório, já que o tradutor, além de não se expor, ainda necessita realizar alguns ajustes para alcançar um público maior e não restrito.

⁴¹ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 31). Original: “*Functional equivalence between the two texts is in principle possible, but this equivalence is different in nature: it can be described by merely giving the new readers access to the function of the original. But as this access is to be realized in a different language and takes place in a different target linguistic and cultural community, a switch in the discourse world becomes necessary, such that the translation operates in its own discourse world, and can thus reach at best something that can be called second-level functional equivalence*”. (HOUSE, 2009, p. 36).

⁴² Tradução de Daniela Barbosa Soares Arnold (2017, p. 42). Original: “*A covert translation is a translation which enjoys the status of an original source text in the target culture. The translation is covert because it is not marked pragmatically as a translation text of a source text but may, conceivably, have been created in its own right*.” (HOUSE, 2015, p. 56).

Esses conceitos supracitados apresentados por House (2009), de traduções *overt* e *covert*, não são inteiramente contemporâneos. Ainda que a autora se utilize de uma nomenclatura diversa, outros autores já distinguiram esses dois tipos de tradução de maneira similar. Os tipos de tradução *overt* e *covert* expostos por House (2009) podem ser relacionados ao que Venuti (1995) estruturou como estrangeirização e domesticação em seu livro intitulado *The Translator's Invisibility*. Não se pode esquecer, no entanto, que essas são ideias evidentemente fundamentadas no que foi colocado, anteriormente, por Friedrich Schleiermacher (2010, p. 57)⁴³:

[n]o meu juízo, há apenas dois [caminhos a serem seguidos pelo tradutor]. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro.

Da mesma maneira que na tradução *overt* e na estrangeirização de Venuti, o tradutor leva o leitor ao encontro do escritor, preservando elementos da cultura de partida no texto de chegada, de modo que a tradução atua trazendo uma nova cultura ao conhecimento do leitor, como afirma Schleiermacher (2010). Por outro lado, a tradução *covert* de House (ano) e a domesticação de Venuti se inserem no que o teórico alemão afirma sobre levar o escritor ao encontro do leitor, buscando assim a realização de um TT mais particular possível, prevenindo estranhamentos e procurando uma maior familiaridade com o leitor de chegada.

3.2.3 Dimensões operacionais

Alguns autores argumentam que se deve apresentar o texto de dois modos. Inicialmente, de longe, interessado em verificá-lo como um todo. Em segundo lugar, de perto, interessado em verificar os detalhes. Na fala de Newmark (1988, p. 11), por exemplo, é dever do tradutor

[c]omeçar o trabalho com uma leitura do original a fim de: primeiro, entender do que se trata; e segundo, analisá-lo do ponto de vista do tradutor, que não é o mesmo que o de um linguista ou crítico literário. [...] A compreensão do texto requer tanto uma leitura geral como específica. Leitura geral para captar a essência [...]. [Já] uma leitura específica é necessária, em qualquer texto desafiador, das palavras dentro e fora de

⁴³ O texto *Über die verschiedenen Methoden de Übersetzens*, redigido no período em que Schleiermacher lecionava em Berlim, foi originalmente escrito como base para uma Conferência proferida em 24 de junho de 1813, na Academia Real de Ciências.

contexto. Durante a leitura, [também] se busca a intenção do texto, não se pode isolar isso da compreensão, elas caminham juntas e o título pode estar afastado do conteúdo assim como da intenção.⁴⁴

Assim como no raciocínio supracitado, o modelo de Juliane House (2001) também aborda o texto de duas maneiras, por meio dos dois níveis de análise que ela classifica como ‘gênero’ e ‘registro’. Dessa forma, a autora estrutura uma forma de explorar o texto de longe e de perto. Essa maneira é muito equivalente ao proposto por Peter Newmark, igualmente adepto à linguística funcional. Ao finalizar a “leitura” ou “análise”, o propósito do texto pode ser estabelecido (HOUSE, 2001, p. 8). Assim,

a categoria do Gênero é útil para o processo de análise e avaliação, pois apesar das descrições do Registro (Campo, Relações Interpessoais e Modo) serem úteis para a avaliação da relação entre texto e contexto, eles estão basicamente limitados à captura de propriedades individuais na superfície linguística. [...] Enquanto o registro capta a ligação entre os textos e seus ‘micro-contextos’, o gênero liga os textos ao ‘macro-contexto’ da comunidade linguística e cultural na qual os textos estão inseridos (HOUSE, 2001, p. 248).⁴⁵

No capítulo anterior, foram expostas uma sequência de particularidades constantemente identificadas por teóricos como inerentes às HQs, para ajudar na definição do que é uma história em quadrinho ou o que caracteriza um HQ de uma não HQ. O conceito de gênero tem sido abordado por diferentes perspectivas, contudo, para atender a sua intenção, House (1997, p. 107)⁴⁶ define gênero como “uma categoria estabelecida a partir de seu uso social e propósito comunicativo ou qualquer tipo de relação com isto.” Do mesmo modo, tal qual Marcuschi, “os gêneros textuais não se caracterizam nem se definam por aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos, e sim por aspectos sócio-comunicativos e funcionais” (2002, p. 21).

⁴⁴ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 31). Original: “*begin the job by reading the original for two purposes: first, to understand what it is about; second, to analyze it from a translator’s point of view, which is not the same as a linguist’s or a literary critic’s. [...] Understanding the text requires both general and close reading. General reading to get the gist [...]. Close reading is required, in any challenging text, of the words both out of and in context. In reading, you search for the intention of the text, you cannot isolate this from understanding it, they go together and the title may be remote from the content as well as the intention*”. (NEWMARK, 1988, p. 11)

⁴⁵ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 31). Original: “*The category of Genre is useful for the analysis and evaluation process because, although Register (Field, Tenor, Mode) descriptions are useful for accessing the relationship between text and context, they are basically limited to capturing individual features on the linguistic surface. (...) While register captures the connection between texts and their ‘microcontext’. Genre connects texts with the ‘macrocontext’ of the linguistic and cultural community in which texts are embedded*”. (HOUSE, 2001, p. 248).

⁴⁶ Tradução de Daniela Barbosa Soares Arnold (2017, p. 47). Original: “*Genre is a socially established category characterized in terms of occurrence of use, source and a communicative purpose or any combination of these.*” (HOUSE, 1997, p. 105).

No nível do Gênero, serão examinados trechos do TF que demonstram que esse texto é um texto literário, para então caracterizá-lo como o gênero textual ‘romance’, conforme aspectos de sua estrutura. Assim, como serão examinados trechos do texto traduzido, para então caracterizá-lo como um romance gráfico, ou seja, uma história em quadrinhos diferenciada, como vimos no Capítulo II.

Visando realizar a análise e comparação tanto do TF com o do TT, a verificação do perfil textual e da equivalência, faz-se necessário examinar as estruturas, micro e macro, do material linguístico. Esse processo é chamado por House (1997) de Registro, já que ele abarca as devidas peculiaridades linguísticas para um contexto situacional estabelecido. Dessa maneira, House (1997) organiza duas subcategorias, as quais denomina: dimensões do falante da língua e dimensões do uso da língua, como observado no quadro a seguir.

Quad. 3.1 Dimensões Operacionais

Dimensões do falante da língua	Origem geográfica
	Classe Social
	Tempo
Dimensões do uso da língua	Discurso
	Meio (simples / composto)
	Participação (simples / composto)
	Relação do papel social
	Atitude social
	Proveniência

Fonte: Da autora.

Para House (1997), a noção de contexto situacional é muito ampla e, por isso, ela redistribuiu essas categorias de análise de acordo com a configuração hallidayana: funções ideacional, interpessoal e textual. De acordo com Halliday (1994, p. 98), é necessário valorizar a atitude dos falantes em relação à sua língua e ao modo pelo qual a usam. Dessa forma, as categorias que no início eram utilizadas por House, em seu primeiro modelo, foram subdivididas e adaptadas em: Campo, Relações Interpessoais e Modo. Essas unidades são “três dimensões sociolinguísticas do contexto de situação que juntas caracterizam um determinado

Registro” (HOUSE, 2009, p. 34)⁴⁷. A seguir, tem-se uma figura esquematizando a proposta da teórica.

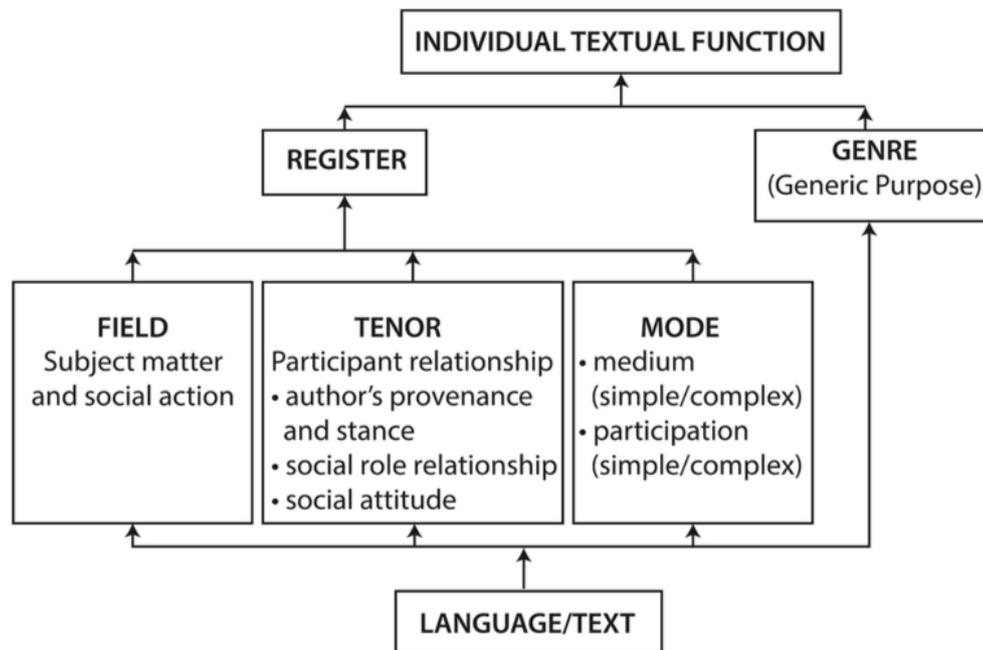


Fig. 3.1 Esquema para análise e comparação de texto fonte e tradução⁴⁸

As subdivisões de Campo (*Field*), Relações Interpessoais (*Tenor*) e de Modo (*Mode*) do esquema acima serão apresentadas nos tópicos abaixo.

3.2.3.1 Campo

Esta dimensão incide sob aspectos relacionados ao que ocorre no texto e a que se refere o texto. Dessa forma, o Campo “captura atividade social, assunto, ou tema, incluindo diferenciações de graus de generalidade, especificidade ou ‘granularidade’ em itens lexicais de acordo com traços de especializado, geral ou popular”⁴⁹ (HOUSE, 2001, p. 7).

⁴⁷ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 33). Original: “[...] three sociolinguistic dimensions of the context of situation jointly characterizing a particular register, or segment of language in use.” (ALMEIDA, 2012, p. 33 apud HOUSE, 2009, p. 34).

⁴⁸ Fonte: House (2015, p. 124).

⁴⁹ Tradução de Daniela Barbosa Soares Arnold (2017, p. 51). Original: “[...] field captures social activity, subject matter or topic, including differentiations of degrees of generality, specificity or ‘granularity’ in lexical items according to rubrics of specialized, general and popular.” (HOUSE, 2001, p. 7).

No Campo, relata-se o tema ou assunto do texto. A avaliação da equivalência de Campo, segundo House (2009), precisa responder a questões como ‘que tipo de coisas são encontradas no texto’ e ‘sobre o que é o texto’. Nesse nível serão investigados os temas fundamentais contidos no texto e como palavras e expressões, técnicas ou não, se apresentam por meio das variações lexicais.

3.2.3.2 Relações Interpessoais

Esta dimensão se refere à natureza dos integrantes: o autor, seus destinatários, os seres narrados no texto. A equivalência nesse nível expressa nos dois textos, fonte e tradução, as mesmas relações entre os integrantes, ou seja, “quem participa” e “como ocorre a interação com o outro”. Nesse nível, deve-se ser estudado como o autor e os leitores interagem entre si no texto, bem como a forma com que o autor se relaciona com o leitor e até com as pessoas descritas no texto. De acordo com House (2001, p. 248),

[esse nível] se refere à natureza dos participantes, o remetente e os destinatários, e a relação entre eles em termos de poder social e distância social, bem como de grau de carga emocional. Incluídos aqui estão as origens temporal, geográfica e social do produtor do texto, bem como sua posição intelectual, emocional ou afetiva (seu “ponto de vista pessoal”) vis a vis o conteúdo que ele está expondo. Além disso, [o nível das] Relações Interpessoais capta a “atitude social”, ou seja, diferentes estilos (formal, consultivo e informal).⁵⁰

Este item analisa os diversos estilos de ‘atitude social’, por exemplo, se mais ou menos formal ou casual, bem como a ‘relação do papel social’ entre produtor e receptor. Essa relação pode ser simétrica, se for evidente a presença de solidariedade ou igualdade entre os participantes, ou assimétrica, se ficar evidente alguma relação de autoridade. Ao lidar com textos literários, Danielle Almeida afirma que “a voz do produtor (autor) do texto se transforma nas vozes dos personagens (remetentes); os diversos personagens, por sua vez, podem estabelecer relações diferentes entre si e com o leitor (destinatário)” (ALMEIDA, 2012, p. 34).

⁵⁰ Tradução de Danielle Palhares de Almeida (2012, p. 34). Original: “*Tenor refers to the nature of the participants, the addresser and the addressees, and the relationship between them in terms of social power and social distance, as well as degree of emotional charge. Included here are the text producer’s temporal, geographical and social provenance as well as his intellectual, emotional or affective stance (his ‘personal viewpoint’) vis a vis the content she is portraying. Further, Tenor captures ‘social attitude’, i.e. different styles (formal, consultative and informal)*”. (HOUSE, 2001, p. 248)

Diante disso, nesse nível serão estudadas as especificidades não apenas do autor do texto, como aquelas verificadas durante a narração e nas vozes dos protagonistas.

Por fim, essa dimensão conta também com a subcategoria ‘participação’, na qual se verifica a existência de diálogos ou monólogos, classificados como simples ou complexo. Em outras palavras, ele será simples quando um monólogo se manifestar como tal e complexo quando possuir particularidades de diálogo.

3.2.3.3 Modo

Modo corresponde ao meio pelo qual a comunicação é definida, podendo estar entre dois grupos: ‘simples’ ou ‘complexo’. De acordo com House (2009), O ‘simples’ é aquele que é “escrito para ser lido”, enquanto o “complexo” é aquele que é “escrito para ser falado como se não estivesse escrito”. Para exemplificar esse conceito, o texto de um discurso estaria no grupo ‘complexo’, visto que retrata características da língua falada, por exemplo, a propensão a uma quebra de períodos. “No caso de textos literários, isso poderá ser observado fortemente nas diferenças de registro presente nos trechos narrativos e descritivos em comparação aos diálogos, discursos indiretos e fluxos de pensamento.” (ALMEIDA, 2012, p.34).

O modo também expõe a fase em que a cooperação potencial ou real é concedida entre escritor e leitor (HOUSE, 2001). Em outras palavras, essa cooperação pode verificar-se com a utilização do pronome ‘nós’ ou, ainda, no momento em que o autor menciona claramente o leitor. Franciano Camelo (2012, p. 49) afirma que “se há um leitor construído no texto, é igualmente possível dizer que diferentes construções retóricas evocam diferentes leitores”. Um exemplo de texto literário em que a cooperação do leitor é exposta de forma muito particular é uma obra do autor e tradutor brasileiro, Machado de Assis. Em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, o narrador dedica um capítulo “Ao Leitor”, além de incitar o leitor diversas vezes, de forma bem humorada, tal como no capítulo 1: “É possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade” (ASSIS, 1994, p. 02).

3.3 GÊNERO E TIPOLOGIA TEXTUAL

Com relação aos dois grandes níveis de análise textual de seu Modelo de Avaliação de Traduções, Gênero e Registro, House (2009, p. 35, tradução nossa) relaciona que “enquanto o registro está relacionado a um tipo de texto, definido por suas propriedades linguísticas, o gênero é um tipo de discurso definido por sua função comunicativa dentro de uma comunidade linguística-cultural como um todo.”⁵¹Neste contexto, esta subseção será voltada para a explanação de gênero e tipologia textual, já que tais conceitos são relevantes para realizar a análise segundo o modelo proposto por Juliane House (2009).

Primeiramente, se faz necessário definir o que será adotado neste trabalho como tipo textual e gênero textual, tendo em vista a quantidade significativa de vertentes teóricas que tratam deste mesmo assunto. No que se refere à tipologia textual, segundo Silva Jane Quintiliano (1999), há teóricos que explicitam a presença de 1600 tipos textuais diferentes, sendo que 500 representam formas básicas, textos concretos produzidos pela sociedade. Já outras tendências listam somente cinco tipos textuais baseados nos seus propósitos e diferenças. Nesse cenário, temos o conceito utilizado neste trabalho, que acompanha a definição de Luiz Antônio Marcuschi:

[u]samos a expressão tipo textual para designar uma espécie de construção teórica definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). Em geral, os tipos textuais abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição, injunção.(2002, p. 22, grifo do autor)

Em relação ao gênero textual, tanto o respeitado autor russo Mikhail Bakhtin, que se refere ao mesmo conceito, por meio da expressão ‘gênero discursivo’, como Marcuschi (1995; 2003), entendem que os gêneros textuais são maneiras de utilização da língua, produzidas conforme as finalidades dos falantes e do ambiente do assunto levantado no cenário comunicativo (SILVA, 1999). Dessa maneira, de acordo com Marcuschi,

[u]samos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia

⁵¹ Original: “We might say that while register can be seen as relating to a type of text, defined by its linguistic features, genre can be seen as a kind of discourse defined by its communicative function in the linguistic-cultural community at large”. (HOUSE, 2009, p. 35).

dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística [...]. (2002, p. 22, grifo do autor)

Com relação aos tipos textuais, Silva (1999) estabelece que, na construção de um texto, é bem popular que um autor utilize diversas estruturas textuais-discursivas. Na narração de um determinado fato, “o autor de uma notícia de jornal, por exemplo, pode descrever o cenário para ilustrar o fato sendo narrado, bem como refletir sobre o mesmo, apresentando opiniões por meio de argumentos” (ALMEIDA, 2012, p. 36-37). Isso acontece não apenas para “fundamentar de modo consistente o que está sendo enunciado [mas] para convencer ou persuadir o interlocutor, como também para oferecer-lhe pistas que lhe permitam construir um sentido para o texto” (SILVA, 1999, p. 91). Por intermédio deste exemplo, certifica-se que um gênero textual equivalente (nesta situação, uma notícia de jornal) pode exibir múltiplos tipos textuais em seu íntimo, como narração, descrição, argumentação, e assim por diante.

Por fazerem parte do uso corrente por todos os indivíduos em sociedade, os gêneros textuais são identificáveis em virtude das particularidades de cada um deles. É possível identificar um gênero textual, por exemplo, ao se falar “vou ler um livro”, “escrevi uma carta”, “deixaram um bilhete para mim” etc. Esses gêneros não são confundidos, já que se sabe das particularidades que cada um deles apresenta. Por exemplo, um bilhete é um texto curto, elaborado normalmente em um pedaço de papel pequeno; a carta faz referência direta ao leitor, contendo saudação e data; os livros, em sua maioria, são mais extensos, em alguns casos apresentando índice, capítulos etc. Ademais, Marcuschi adiciona que,

por possuírem [...] formas relativamente estáveis de manifestação do discurso, [os gêneros] trazem muitas vezes na superfície textual algumas marcas linguísticas geralmente previsíveis e identificáveis de imediato pelos sujeitos [...] [Estes] orientam-se por um saber social, um saber intuitivo construído nas esferas das relações sócio-comunicativas com as quais interage (MARCUSCHI, 1995, p. 97).

Entre os gêneros acima mencionados, o romance pode ser usado como exemplo. Conforme Silva (2009), ele é um dos gêneros do discurso literário que contém, em sua essência, inúmeros tipos textuais. Similarmente a uma notícia de jornal, o autor de um romance consegue utilizar-se da narração para descrever as situações e o seguimento dos comportamentos dos personagens. Além da descrição para particularizar e indicar o cenário onde a história acontece, a argumentação, por sua vez, pode vir a ser utilizada como uma maneira de analisar e criticar os comportamentos dos personagens. Ainda, “salienta-se que esses modos enunciativos assumem uma função específica e variável na constituição do texto,

em razão da finalidade comunicativa que este engloba” (SILVA, 1999, p. 15). Almeida (2012, p. 37) mostra como exemplo que “a narrativa de uma notícia de jornal pode priorizar a ordenação cronológica dos episódios, enquanto, nos romances, o autor pode optar por uma narrativa não linear a fim de produzir uma obra mais interessante, misteriosa etc.”

Assim como os indivíduos conseguem distinguir, apoiados em um conhecimento social, os gêneros textuais (SILVA, 2009), pode-se perceber que também há uma expectativa quanto aos modelos sociais que os formam, assim como a função desses gêneros conforme seu propósito comunicativo determinado socialmente. Exemplo disso está em vários gêneros, como num “bilhete, [que] visa informar de forma rápida e objetiva; uma carta pode ter como objetivo simplesmente estabelecer contato; já o romance pode pretender a expressão de sentimentos por meio da arte, e o entretenimento do leitor” (ALMEIDA, 2012, p. 37).

No que diz respeito à tradução, uma avaliação do gênero textual de um texto a ser traduzido contará, do mesmo modo, com o saber social do tradutor como sujeito. Assim como Marcuschi (1995) fala sobre o reconhecimento automático dos gêneros pelos indivíduos, Juliane House afirma que

confia em sua intuição de falante nativa e nos julgamentos de outros falantes nativos, os quais são tomados como hipóteses. [...] as relações de equivalência entre duas línguas não são absolutas, mas caem em uma escala de itens mais ou menos equivalentes, que vão do mais ao menos provável. Esse grau de probabilidade apenas poderá ser julgado por um elemento subjetivo e hermenêutico como a intuição do falante nativo (HOUSE, 2009, p. 40)⁵².

Ainda sobre a identificação dos gêneros textuais, Almeida (2012, p. 38) afirma que para:

a tradução, a constatação da existência de um saber social, bem como da intuição do falante da língua, é muito importante. Considerando uma situação em que se traduz de língua estrangeira para língua materna, por exemplo, o tradutor, sendo um sujeito falante da língua de partida, será capaz de identificar no texto original as características linguísticas que definem seu gênero e tipos textuais. Já por meio da intuição de falante nativo e, tendo em vista o gênero que o texto traduzido deve incorporar, caberá ao tradutor estabelecer as características correspondentes na elaboração desse texto.

⁵² Tradução de Nascimento (1996, p. 325). Original: “House also relies on her native speaker intuition and on the judgments of other native speakers, which are taken as hypotheses. House believes that equivalence relations between two languages are not absolute but they fall on a scale of more or less equivalent items, which runs from more to less probable. This degree of probability can only be judged by a subjective, hermeneutic element as the native speaker intuition”. (HOUSE, 2009, p. 40).

O estudo de gênero para a tradução é considerado essencial também pelas autoras Luciane Leipnitz e Viviane Possamai. De alguma maneira, acredita-se que a tradução de textos técnicos consegue ter uma abordagem mais literal pelo aparecimento de terminologia especializada. Contudo, esse pensamento é consideravelmente controverso, já que a literalidade “falha justamente em conhecer o ‘como se diz’ em outra língua, ou seja, não procura saber como o texto natural de uma língua de chegada acontece, quais são suas prototipicidades, as características que os moldam e os fazem constituir gêneros.” (LEIPNITZ; POSSAMAI, 2007, p. 8).

O estudo do TF em relação ao gênero que o estabelece é benéfico para o tradutor, já que “o reconhecimento de padrões de realização de gêneros em diferentes idiomas capacita o tradutor para produzir textos adequados na língua de chegada, que tenham naturalidade e que atendam às expectativas das comunidades que os recebem” (LEIPNITZ; POSSAMAI, 2007, p. 1).

Comprovando a relevância da identificação dos tipos textuais para a tradução, apoiada nas respostas de seu estudo com base em *corpus*, Diva Cardoso de Camargo constatou que é capaz de observar “um crescimento na distribuição de determinadas categorias consoante os elementos tipológicos, levando a supor-se que tipos de textos diferentes demandariam abordagens tradutórias diferentes, umas mais literais e outras mais criativas” (CAMARGO, 2004, p. 20). Apesar de textos diferentes demandarem abordagens tradutórias diferentes, se estabelecermos uma analogia entre a tradução de textos literários e a de textos técnicos “poderia demonstrar que o conteúdo de ambos seria abordado da mesma maneira, ou seja, em ambos os casos a tradução busca uma correta reprodução do conteúdo do texto original” (ALMEIDA, 2012, p. 39).

O estudo de Camargo (2004, p. 19) expressa ainda “uma tendência pela qual a tradução literária demandaria uma linguagem menos previsível e mais elaborada, em virtude de um maior uso de figuras de linguagem, ambiguidades, metáforas cristalizadas ou inovadoras, idiomáticas, construções idioletais etc.” (CAMARGO, 2004, p. 19). Assim, vimos neste capítulo que os gêneros textuais são estabelecidos por vários tipos de textos, de modo que os fatores de textos técnicos/informativos conseguem, ainda, ser percebidos nos textos literários e, conseqüentemente, se fazem necessárias durante a tradução.

Isso indica que é de fato possível analisar a tradução de textos literários por meio desse conceito. O tradutor, antes de traduzir qualquer texto, deve refletir sobre o gênero e os tipos textuais que o constituem a fim de produzir um texto traduzido com as propriedades típicas de cada um deles e, assim, corresponder às expectativas da comunidade que o receberá. Considerando que uma tradução é adequada quando

opera na cultura de chegada da mesma forma que o texto original opera na língua de partida, pode-se concluir, consoante ao que Juliane House aponta por meio de seu Modelo (2009), que uma boa tradução é aquela que apresenta um gênero textual equivalente àquele do texto original. (ALMEIDA, 2012, p. 39).

Essa equivalência, mencionada por House (2001), não deve ser entendida como literalidade, pelo contrário: “não se mantém a função de um texto quando se traduz palavra por palavra necessariamente, mas quando se atenta aos modos de dizer típicos de um determinado gênero textual, por meio dos tipos textuais que o constituem” (ALMEIDA, 2012, p. 39).

CAPÍTULO 4

A METODOLOGIA E A ANÁLISE: DEMONSTRANDO A RELAÇÃO ENTRE OS TEXTOS

Este capítulo está organizado em algumas seções. Primeiramente, apresentamos a metodologia adotada nesta pesquisa, depois temos algumas características do romance gráfico *Pride and Prejudice*. Em seguida, a análise do TF e do TT, por fim, apresentamos a aplicação do modelo de avaliação de tradução de Juliane House (2015).

4.1 METODOLOGIA

Para iniciar a seleção do *corpus*, foi de suma importância definir o tipo de pesquisa que seria realizada, para isso, esse estudo possui o caráter dedutivo, pois aqui temos uma teoria geral aplicada em um texto específico. Essa pesquisa é ainda de natureza qualitativa e os dados coletados foram analisados de maneira *macro*.

Avaliar a qualidade de uma tradução, como o próprio nome sugere, é explicitamente avaliativo, ou seja, ao aplicar o modelo de Juliane House a busca é justamente pela avaliação do TT. A abordagem da qualidade da tradução adotada nessa pesquisa foi a *source-oriented*, tendo em vista a relação entre os TF e o TT. Ou seja, esse tipo de método de avaliação busca pela equivalência e classifica as evidências desta.

4.1.1 SELEÇÃO DO *CORPUS*

Nesta pesquisa, como já mencionado anteriormente, têm-se o romance *Pride and Prejudice* como o TF e o romance gráfico homônimo como o TT. Na etapa aqui descrita, a análise foi dividida em duas partes. Primeiro observamos a quantidade de personagens no TF e

no TT. Logo em seguida, explanamos como se dá o início da narrativa nos dois textos. Observar como este ocorre se faz necessário desde a frase inicial do romance *Pride and Prejudice*, que é uma das mais conhecidas da literatura inglesa, como mencionado no capítulo I.

Em seguida, selecionamos cinco passagens da história e essas foram apresentadas em tabelas onde texto fonte e texto traduzido ficam lado a lado para uma melhor visualização das categorias de análise. Essas passagens foram selecionadas devido ao grau de importância que elas representam para o enredo do romance. A relevância de cada passagem é explicada em maior detalhe na seção 4.2.

Foram dois momentos de análise que permitiram posterior combinação de considerações na tentativa de responder as perguntas de pesquisa: *O modelo de Avaliação de Qualidade de Juliane House (2015) pode ser usado na avaliação da qualidade da tradução de romances para o formato das HQs?* e *É possível, na tradução de romances para o formato das HQs, afirmar que os textos são equivalentes?* Em um primeiro momento, o foco repousa na ilustração como tradução, conforme visto no capítulo III, e em um segundo momento, o foco encontra-se na aplicação do Modelo de Juliane House (2015), também visto no capítulo III.

Para analisar as cinco passagens selecionadas definimos como categorias de análise:

- Os constituintes das histórias em quadrinhos tais como: os balões, o apêndice, a legenda, onomatopeia.
- Como os personagens expressam seus sentimentos;
- Como o figurino evidencia a diferença social entre os personagens;

Nesse primeiro momento da análise identificamos ainda a natureza metonímica da ilustração como tradução, assim como as reflexões de Haroldo de Campos (1967) sobre recriação na tradução, tais como, informação documentária, informação semântica e informação estética. Por fim, nessa primeira fase, podemos observar a ilustração como uma forma de reinterpretação do TF.

Dando continuidade à análise, após o estudo realizado quanto à ilustração como tradução, aplicamos o modelo de avaliação de Juliane House (2015). O romance (texto fonte) e o romance gráfico (texto traduzido) foram analisados de acordo com os conceitos fundamentais e as dimensões operacionais de House (2015) explicados no capítulo III. Quanto aos conceitos fundamentais, temos aqueles que por sua vez apresentam o modelo como sua conceituação

básica, como: Equivalência (funcional), Função textual/Perfil textual, tipos de tradução: *Overt translation* e *Covert translation* e Filtro Cultural.

A equivalência (esse conceito foi discutido no capítulo III) é um conceito relativo e não absoluto como afirma House (2001, p. 260), e deve ser apresentado sob um olhar macro e micro e ser compreendido por meio de visões funcionais, comunicativas e pragmáticas, que se atentam inicialmente com o uso da língua, em vez de sua estrutura, resultando na equivalência funcional. (ROSCOE-BESSA, 2010, p. 46-47).

O segundo conceito fundamental, que é um fator decisivo para a equivalência funcional, é o de função textual. No ponto de vista pragmático da autora, o conceito de função textual é estabelecido de maneira clara e objetiva como a “aplicação ou uso que o texto tem no contexto específico de uma situação”. (HOUSE, 2015, p. 26)⁵³. Contudo, antes de estabelecer a função textual é necessário estabelecer a caracterização do seu perfil textual, primeiro do TF e depois do TT, ou seja, uma análise de cada um dos textos considerando o contexto situacional ao qual o texto está inserido. Assim, a equivalência funcional surge desse processo.

Para certificar que o contexto situacional do TF e do TT seja examinado com um nível de devido cuidado, House (2015, p. 27) aponta que a análise seja realizada quanto às Dimensões operacionais: Gênero e Registro (Campo, Relações interpessoais e Modo). Essa análise ocorreu da seguinte maneira: no que diz respeito ao gênero será analisado o gênero dos dois textos (fonte e traduzido). Quanto ao Registro, a análise foi subdividida em três aspectos: Campo, Relações Interpessoais e Modo.

Dessa maneira, na subcategoria Campo averiguamos “que tipo de coisas são encontradas no texto” e “sobre o que é o texto” (HOUSE, 2009). Nessa categoria serão analisados os temas fundamentais contidos na obra, tais como a Elizabeth Bennet lida com os problemas relacionados à educação, cultura, moral e ao casamento na sociedade aristocrática do início do século XIX, na Inglaterra.

No nível das Relações interpessoais serão analisadas a essência dos integrantes: o autor, seus destinatários, assim como os seres narrados tanto no texto fonte quanto no texto traduzido. Nesse nível temos ainda, a atitude social, se é mais ou menos formal, a relação do papel social na qual analisamos a relação entre produtor e receptor e por fim, a participação que pode ser simples ou complexa, simples quando há a presença de monólogos e complexo quando há a presença de diálogos.

⁵³Original: “I define the function of a text simply as the application or use which the text has in the particular context of a situation.” (ARNOLD, 2016, p. 40 apud HOUSE, 2015 p. 26)

Quanto ao modo foi estudado o meio pelo qual a comunicação foi definida no TF e no TT, ou seja, simples se escrito para ser lido, complexo se escrito para ser falado como se o texto não tivesse sido escrito. Esse estudo foi possível por meio da observação das diferenças de registro presente nos trechos narrativos e descritivos em comparação aos diálogos, discursos indiretos e fluxos de pensamento.

4.2 *PRIDE AND PREJUDICE* EM ESTUDO

O TF intitulado *Pride and Prejudice*, escrito por Jane Austen e publicado pela primeira vez em 1813, foi traduzido para o romance gráfico homônimo, escrito por Jane Austen, Robert Deas e Ian Edginton. O nome de Jane Austen no romance gráfico é mantido, como podemos observar na figura abaixo.

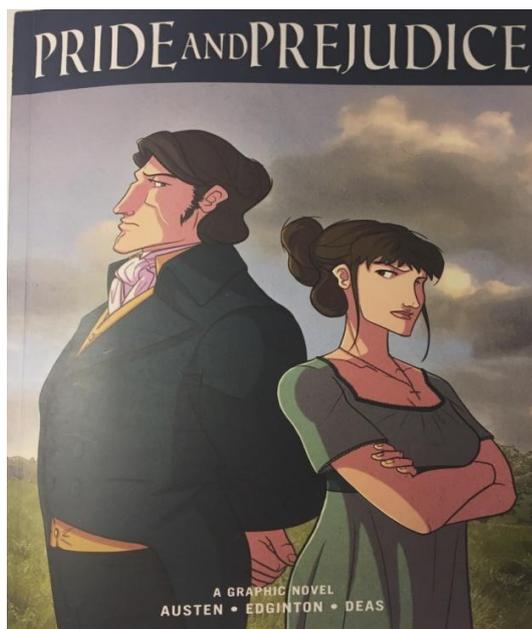


Fig. 4.1 *Pride and Prejudice - A graphic Novel*⁵⁴

Essa ilustração presente na capa do romance gráfico já evidencia a relação conflituosa entre Mr. Darcy e Elizabeth Bennet, além da expressão facial deles e o fato de um estar de costas para o outro tem-se ainda o céu nublado ao fundo dando a ideia de “tempo fechado” entre os personagens. O figurino, por sua vez, deixa claro a diferença de classe social existente entre eles.

⁵⁴ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011).

Na folha de rosto do romance gráfico, é especificado o papel que cada um dos autores teve na produção da HQ, como podemos observar na figura abaixo.

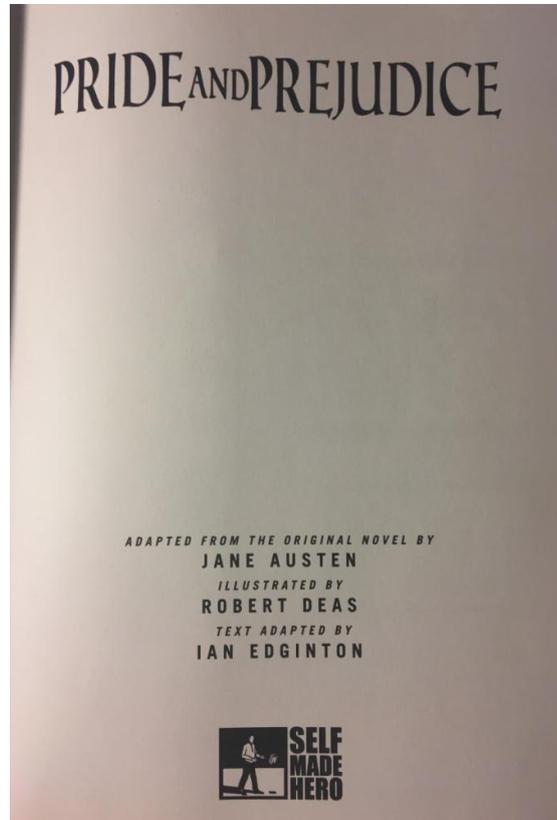


Fig. 4.2 Especificação dos autores do romance gráfico.⁵⁵

Outro ponto de interesse está nos personagens do romance gráfico. Enquanto no TF só é possível entender quem são os personagens, assim como suas relações entre si, no decorrer da história, no romance gráfico é possível entender quem são os personagens, assim como suas relações, por meio de uma espécie de árvore genealógica que foi criada no TT. Esta árvore genealógica é dividida em duas partes, a primeira parte apresenta os personagens que estão relacionados com Elizabeth Bennet e a segunda parte os personagens relacionados ao Mr. Darcy, como podemos observar na figura abaixo.

⁵⁵ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011).

Quad. 4.1 Relação de personagens do texto fonte

Elizabeth Bennet	Mr. Darcy
Mr. e Mrs. Bennet	Charles Bingley
Jane Bennet	Caroline Bingley
Mary Bennet	Mr. e Mrs. Hurst
Catherine (Kitty) Bennet	George Wickham
Lydia Bennet	Lady Catherine De Bourgh
Mr. Collins	Miss De Bourgh
Charlotte Lucas	Coronel Fitzwilliam Darcy
Sir William e Lady Lucas	Georgiana Darcy
Mr. e Mrs. Gardiner	
Mr. e Mrs. Phillips	

Fonte: Da autora.

Cinco personagens são omitidos no TT, sendo quatro vinculados a Elizabeth Bennet, a saber Sir. William, Lady Lucas, Mr. e Mrs. Phillips; e um com relação ao Mr. Darcy, o Coronel Fitzwilliam Darcy. Contudo, ainda que o Coronel não esteja representado na árvore genealógica da Figura 5.3, ele aparece no decorrer da história.

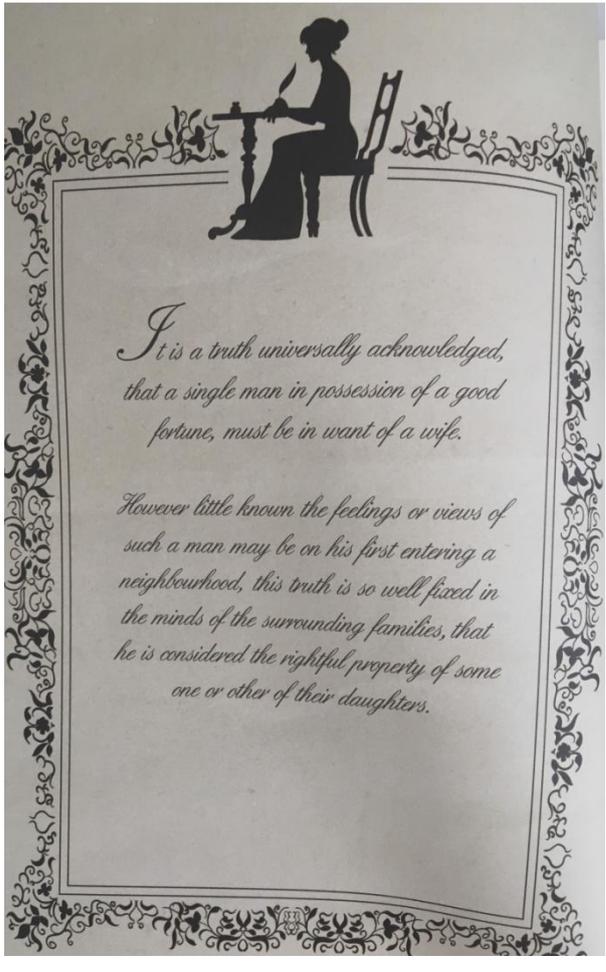
Esses personagens que foram omitidos possuem uma participação secundária na história, ou seja, não apresentam uma participação ativa e significativa no decorrer da narrativa. Assim, devido às necessidades do novo meio semiótico, as histórias em quadrinhos, não apenas esses personagens, como as passagens em que estariam presentes foram omitidas no TT, pois se todos os personagens tivessem sido mantidos provavelmente o número de páginas do TT seria bem maior e, dessa maneira, não atenderia as exigências editoriais.

A quantidade de personagens relacionados a Elizabeth Bennet é maior do que a quantidade de personagens relacionados ao Mr. Darcy, logo a omissão de personagens secundários relacionados a Elizabeth não se torna tão impactante para a história quanto à omissão de personagens relacionados ao Mr. Darcy, por isso, ainda que o Coronel Fitzwilliam não apareça na árvore genealógica presente no TT, ele aparece no decorrer do romance gráfico.

Tratando-se de literatura inglesa, uma das frases mais eloquentes é a frase inicial de *Pride and Prejudice*: “é uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro na

posse de uma bela fortuna deve estar necessitando de uma esposa”⁵⁷ (AUSTEN, 2007, p. 13). No HQ, além dessa frase ter sido mantida, todo o início da narrativa também foi traduzido para o TT, como podemos observar no quadro a seguir.

Quad. 4.2 Início da narrativa

Texto fonte	Texto traduzido
<p style="text-align: center;"><i>Chapter One</i></p> <p>IT IS A TRUTH universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.</p> <p>However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters.</p> <p>“My dear Mr. Bennet,” said his lady to him one day, “have you heard that Netherfield Park is let at last?”</p> <p>Mr. Bennet replied that he had not.</p> <p>“But it is,” returned she; “for Mrs. Long has just been here, and she told me all about it.”</p> <p>Mr. Bennet made no answer.</p> <p>“Do not you want to know who has taken it?” cried his wife impatiently.</p> <p>“You want to tell me, and I have no objection to hearing it.”</p> <p>This was invitation enough.</p> <p>“Why, my dear, you must know, Mrs. Long says that Netherfield is taken by a young man of large fortune from the north of England; that he came down on Monday in a chaise and four to see the place, and was so much delighted with it that he agreed with Mr. Morris immediately; that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week.”</p>	 <p style="text-align: center;"><i>It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters.</i></p>

Fonte: Da autora.

Apesar de o TT ter o formato de HQs, o início da narrativa foi mantido, mas deixa rastros da configuração que o TT apresenta por meio da silhueta da Elizabeth Bennet escrevendo no topo da página. O romance é narrado pela perspectiva da protagonista. Dessa maneira, vemos a ilustração de Elizabeth sentada, dando início à narrativa. Assim, tanto no TF como no TT temos o mesmo início de narrativa e a mesma perspectiva, pois as narrativas em ambos os textos ocorrem pela voz de Elizabeth Bennet.

⁵⁷ Tradução de Jean Melville. Original: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.” (AUSTEN, 2007, p. 13).

Ainda que o texto traduzido seja um romance gráfico, ou seja, apresenta o formato de história em quadrinhos, é possível enxergar a voz do narrador por meio das legendas, explicadas no capítulo II. A narrativa no romance gráfico não ocorre exclusivamente pelo uso dos balões de fala, mas também pelas legendas, que, como afirma Cagnin (1975), Eguti (2001) e Ramos (2016), dão voz ao narrador, como podemos observar na figura abaixo.



Fig. 4.4 Presença do narrador (legenda)⁵⁸

4.2.1 AS PASSAGENS SELECIONADAS

Como mencionado anteriormente, para a primeira parte da análise, foram selecionadas cinco passagens que têm um grau de importância para o desenrolar da história, pois apresentam pontos chave do enredo. A primeira passagem é o diálogo, que evidencia a necessidade que Mrs. Bennet possui em casar as filhas. A segunda passagem está no capítulo II, que destaca o fato de que, apesar de parecer contrariar sua esposa, Mr. Bennet acaba fazendo o que lhe foi solicitado (visitar o Mr. Bingley). A terceira passagem é o primeiro baile, que representa a

⁵⁸ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011, p. 109).

primeira vez que Elizabeth e Mr. Darcy se encontram. A quarta passagem é a dança, que também se refere a um baile, mas a diferença está no fato de que Elizabeth e Mr. Darcy já tiveram a oportunidade de conviver e tirar suas conclusões precipitadas. A quinta e última passagem aqui selecionada é a carta, que, como o próprio nome sugere, Mr. Darcy entrega para Elizabeth, explicando as ressalvas que ela tem em relação a ele.

4.2.1.1 Primeira passagem: Diálogo

A narrativa começa com um diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet, na qual se observa a determinação de Mrs. Bennet em casar as cinco filhas, e aparentemente Mr. Bennet parece não dar ouvidos ao que a esposa menciona. No quadro 4.3 esse diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet, tanto no TF como no TT.

Quad. 4.3 Diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet.

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p style="text-align: center;"><i>Chapter One</i></p> <p>IT IS A TRUTH universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.</p> <p>However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters.</p> <p>“My dear Mr. Bennet,” said his lady to him one day, “have you heard that Netherfield Park is let at last?”</p> <p>Mr. Bennet replied that he had not.</p> <p>“But it is,” returned she; “for Mrs. Long has just been here, and she told me all about it.”</p> <p>Mr. Bennet made no answer.</p> <p>“Do not you want to know who has taken it?” cried his wife impatiently.</p> <p>“You want to tell me, and I have no objection to hearing it.”</p> <p>This was invitation enough.</p> <p>“Why, my dear, you must know, Mrs. Long says that Netherfield is taken by a young man of large fortune from the north of England; that he came down on Monday in a chaise and four to see the place, and was so much delighted with it that he agreed with Mr. Morris immediately; that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week.”</p>	

Fonte: Da autora.

Visualizamos o formato de história em quadrinhos, por meio de seus constituintes, tais como: a presença da sequência de quadros, balões de fala e das imagens. Neste trecho, constatamos, logo no primeiro quadrado, a presença da legenda, como vimos no capítulo II. A legenda aqui situa o leitor no ato onde essa narrativa começa a ser narrada. Ainda no primeiro quadro, tem-se a presença de um balão sem apêndice, ou seja, sabemos que quem está falando é Mrs. Bennet e que ela se encontra dentro de casa. No entanto, o apêndice que faz a ponte entre a fala e o personagem não aparece. No segundo quadro, temos a presença de um balão composto indicando mais de um momento de fala, exatamente como no TF. Em outras palavras, no TF Mrs. Bennet apresenta dois momentos de fala, enquanto que no TT é notório esses dois momentos de fala pelo formato do balão.

Quanto à tradução das falas dos personagens, observamos que algumas adaptações foram realizadas para adequação do texto ao novo meio. A fala “*have you heard the news?*” não aparece no TF, mas ela se faz necessária ao TT para gerar fluência na leitura neste formato.

Também é possível perceber que Mr. Bennet apenas responde à esposa uma única vez no TT, mas sua fala permanece significativa neste diálogo. Ademais, a conversa entre Mr. e Mrs. Bennet continua e Mrs. Bennet tenta convencer seu marido a ir visitar Mr. Bingley, tendo em vista que ele poderá casar-se com uma de suas cinco filhas. Todavia, Mr. Bennet parece não se importar em ir visitar Mr. Bingley, como observado nas imagens do quadro 4.4.

Quad. 4.4 Diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet - parte 2

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p style="text-align: center;">PRIDE AND PREJUDICE 5</p> <p>“I desire you will do no such thing. Lizzy is not a bit better than the others; and I am sure she is not half so handsome as Jane, nor half so good-humoured as Lydia. But you are always giving <i>her</i> the preference.”</p> <p>“They have none of them much to recommend them,” replied he; “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters.”</p> <p>“Mr. Bennet, how can you abuse your own children in such a way? You take delight in vexing me. You have no compassion on my poor nerves.”</p> <p>“You mistake me, my dear. I have a high respect for your nerves. They are my old friends. I have heard you mention them with consideration these twenty years at least.”</p> <p>“Ah! you do not know what I suffer.”</p> <p>“But I hope you will get over it, and live to see many young men of four thousand a year come into the neighbourhood.”</p> <p>“It will be no use to us if twenty such should come since you will not visit them.”</p> <p>“Depend upon it, my dear, that when there are twenty, I will visit them all.”</p> <p>Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. <i>Her</i> mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news.</p>	

Fonte: Da autora.

Neste ponto do diálogo, observa-se a necessidade de adaptação ao novo meio, as falas são mantidas em sua maioria ou é feita a adequação necessária para que a fala coubesse dentro do balão de fala. Temos, mais uma vez, a presença do balão composto, quando há vários momentos de fala, e ainda conseguimos identificar que Mrs. Bennet está com raiva, expressão essa que também é retratada no TF. Contudo, enquanto no TF a expressão tanto de Mrs. Bennet quanto de Mr. Bennet é descrito, no TT é perceptível por meio das imagens, ou seja, é possível perceber “uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos” (BRANCO; LIMA, 2017, p. 146).

Outro conteúdo observado é a presença da onomatopeia *slam*, indicando que Mrs. Bennet bateu a porta ao sair. Mais especificamente, a forma de representação da onomatopeia, isto é, a maneira como está escrita e o tamanho que aparece, também deixa clara a ação de bater a porta, assim como a força demandada em tal ação. Por fim, Mr. Bennet secretamente visita Mr. Bingley e volta para casa para contar sobre a visita para sua esposa.

4.2.1.2 Segunda passagem: capítulo II

A tabela a seguir apresenta o momento em que o Mr. Bennet chega em casa após visitar Mr. Bingley.

Quad. 4.5 Capítulo II

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>MR. BENNET WAS AMONG the earliest of those who waited on Mr. Bingley. He had always intended to visit him, though to the last always assuring his wife that he should not go; and till the evening after the visit was paid, she had no knowledge of it. It was then disclosed in the following manner. Observing his second daughter employed in trimming a hat, he suddenly addressed her with,</p> <p>“I hope Mr. Bingley will like it, Lizzy.”</p> <p>“We are not in a way to know <i>what</i> Mr. Bingley likes,” said her mother resentfully, “since we are not to visit.”</p> <p>“But you forget, Mama,” said Elizabeth, “that we shall meet him at the assemblies, and that Mrs. Long has promised to introduce him.”</p> <p>“I do not believe Mrs. Long will do any such thing. She has two nieces of her own. She is a selfish, hypocritical woman, and I have no opinion of her.”</p> <p>“No more have I,” said Mr. Bennet; “and I am glad to find that you do not depend on her serving you.”</p> <p>Mrs. Bennet deigned not to make any reply; but unable to contain herself, began scolding one of her daughters.</p> <p>“Don’t keep coughing so, Kitty, for heaven’s sake! Have a little compassion on my nerves. You tear them to pieces.”</p> <p>“Kitty has no discretion in her coughs,” said her father; “she times them ill.”</p> <p>“I do not cough for my own amusement,” replied Kitty fretfully.</p> <p>“When is your next ball to be, Lizzy?”</p> <p>“To-morrow fortnight.”</p> <p>“Aye, so it is,” cried her mother, “and Mrs. Long</p>	

Fonte: Da autora.

Neste ponto, visualizamos a presença da legenda mais uma vez nos situando no tempo no decorrer da narrativa. Há, ainda, a descrição da ação no TF, na qual Mr. Bennet encontra a

filha Elizabeth reparando um chapéu. No TT, por sua vez, observamos a imagem do Mr. Bennet chegando e encontrando sua filha Elizabeth reparando um chapéu. Ele se dirige a ela e a mesma fala é mantida, assim como também são mantidas as outras falas existentes no diálogo do TF. Seguindo a narrativa, temos ainda o disposto no quadro 4.6 a seguir:

Quad. 4.6 Capítulo II: continuação

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>MR. BENNET WAS AMONG the earliest of those who waited on Mr. Bingley. He had always intended to visit him, though to the last always assuring his wife that he should not go; and till the evening after the visit was paid, she had no knowledge of it. It was then disclosed in the following manner. Observing his second daughter employed in trimming a hat, he suddenly addressed her with,</p> <p>“I hope Mr. Bingley will like it, Lizzy.”</p> <p>“We are not in a way to know <i>what</i> Mr. Bingley likes,” said her mother resentfully, “since we are not to visit.”</p> <p>“But you forget, Mamma,” said Elizabeth, “that we shall meet him at the assemblies, and that Mrs. Long has promised to introduce him.”</p> <p>“I do not believe Mrs. Long will do any such thing. She has two nieces of her own. She is a selfish, hypocritical woman, and I have no opinion of her.”</p> <p>“No more have I,” said Mr. Bennet; “and I am glad to find that you do not depend on her serving you.”</p> <p>Mrs. Bennet deigned not to make any reply; but unable to contain herself, began scolding one of her daughters.</p> <p>“Don’t keep coughing so, Kitty, for heaven’s sake! Have a little compassion on my nerves. You tear them to pieces.”</p> <p>“Kitty has no discretion in her coughs,” said her father; “she times them ill.”</p> <p>“I do not cough for my own amusement,” replied Kitty fretfully.</p> <p>“When is your next ball to be, Lizzy?”</p> <p>“To-morrow fortnight.”</p> <p>“Aye, so it is,” cried her mother, “and Mrs. Long</p>	

Fonte: Da autora.

Aqui observamos que Kitty começa a tossir e que a tosse começa branda e aumenta gradativamente, assim como se faz visível também a irritação de Mrs. Bennet com a tosse de sua filha. A percepção da tosse se faz possível por meio, da imagem da Kitty tossindo e da utilização da onomatopeia *cough*, que aparece, primeiramente, pequena e distante, e vai aumentando e ficando mais perto com o passar dos quadrinhos. Ademais, a irritação de Mrs. Bennet é visível sua expressão facial no decorrer dos quadrinhos.

4.2.1.3 Terceira passagem: o baile

A narrativa prossegue até o dia do baile, em que, pela primeira vez, Elizabeth e Mr. Darcy se encontram. Neste baile, Mr. Darcy mostra-se como um homem orgulhoso que não confiava nas pessoas do campo, como verificado na conversa entre Mr. Bingley e Mr. Darcy no quadro 4.7.

Quad. 4.7 Baile

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>“Come, Darcy,” said he, “I must have you dance. I hate to see you standing about by yourself in this stupid manner. You had much better dance.”</p> <p>“I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this, it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with.”</p> <p>“I would not be so fastidious as you are,” cried Bingley, “for a kingdom! Upon my honour, I never met with so many pleasant girls in my life as I have this evening; and there are several of them you see uncommonly pretty.”</p> <p>“You are dancing with the only handsome girl in the room,” said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet.</p> <p>“Oh! she is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say, very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.”</p> <p>“Which do you mean?” and turning round, he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said, “She is tolerable; but not handsome enough to tempt <i>me</i>; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.”</p> <p>Mr. Bingley followed his advice. Mr. Darcy walked off; and Elizabeth remained with no very cordial feelings towards him. She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous.</p> <p>The evening altogether passed off pleasantly to the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. Mr. Bingley had danced with her twice, and she had been distinguished by his sisters. Jane was as much gratified by this as her</p>	<p>Mr. Bingley, meanwhile, was lively and unreserved, danced every dance and even talked of giving one himself.</p> <p>It also did not go unnoticed that he danced with Jane Bennet twice.</p> <p>Come, Darcy, I must have you dance! I hate to see you standing about by yourself!</p> <p>I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am personally acquainted with my partner. At such an assembly as this it would be insupportable!</p> <p>I would not be so fastidious as you are for a kingdom! Upon my honour, I never met so many pleasant girls as I have this evening.</p> <p>You are dancing with the only handsome girl in the room.</p> <p>Oh, Jane Bennet is the most beautiful creature I ever beheld!</p> <p>But there is one of her sisters, who is very pretty and agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.</p>

Fonte: Da autora.

Neste trecho, observamos o aparecimento da legenda. Entretanto, ela não mais nos situa no tempo como fora notado anteriormente, mas sim na própria narrativa, dando voz ao narrador. Ademais, a presença do balão sem apêndice também é notada, bem como a

manutenção das falas, tendo permanecido de acordo com as especificidades do novo meio. Mais adiante, a tradução dessa passagem continua como observado no quadro 4.8.

Quad. 4.8 Baile: continuação.

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>“Come, Darcy,” said he, “I must have you dance. I hate to see you standing about by yourself in this stupid manner. You had much better dance.”</p> <p>“I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this, it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with.”</p> <p>“I would not be so fastidious as you are,” cried Bingley, “for a kingdom! Upon my honour, I never met with so many pleasant girls in my life as I have this evening; and there are several of them you see uncommonly pretty.”</p> <p>“You are dancing with the only handsome girl in the room,” said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet.</p> <p>“Oh! she is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say, very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.”</p> <p>“Which do you mean?” and turning round, he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said, “She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.”</p> <p>Mr. Bingley followed his advice. Mr. Darcy walked off; and Elizabeth remained with no very cordial feelings towards him. She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous.</p> <p>The evening altogether passed off pleasantly to the whole family. Mrs. Bennet had seen her eldest daughter much admired by the Netherfield party. Mr. Bingley had danced with her twice, and she had been distinguished by his sisters. Jane was as much gratified by this as her</p>	

Fonte: Da autora.

Aqui podemos observar as expressões de Elizabeth e de Mr. Darcy e as opiniões que cada um possui em relação ao outro. Outro ponto que fica evidente é o figurino utilizado pelos personagens. No texto fonte, fica clara a diferença social entre Elizabeth e Mr. Darcy e, no texto traduzido, essa diferença é percebida em diversos momentos; contudo o figurino dos personagens evidencia essa diferença. Elizabeth apresenta um figurino mais simples enquanto, Mr. Darcy apresenta um figurino mais sofisticado.

4.2.1.4 Quarta passagem: a dança

A narrativa prossegue com diversos encontros e desencontros de Elizabeth e Mr. Darcy, até que outro baile ocorre e, dessa vez, Mr. Darcy convida Lizzie para uma dança.

Quad. 4.9 A dança

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>She danced next with an officer, and had the refreshment of talking of Wickham, and of hearing that he was universally liked. When those dances were over she returned to Charlotte Lucas, and was in conversation with her when she found herself suddenly addressed by Mr. Darcy, who took her so much by surprise in his application for her hand that, without knowing what she did, she accepted him. He walked away again immediately, and she was left to fret over her own want of presence of mind; Charlotte tried to console her.</p> <p>“I dare say you will find him very agreeable.”</p> <p>“Heaven forbid!—<i>That</i> would be the greatest misfortune of all!—To find a man agreeable whom one is determined to hate!—Do not wish me such an evil.”</p> <p>When the dancing recommenced, however, and Darcy approached to claim her hand, Charlotte could not help cautioning her in a whisper not to be a simpleton and allow her fancy for Wickham to make her appear un-</p>	 <p>Relieved to return to Charlotte Lucas's side, she suddenly found herself addressed by Mr. Darcy.</p> <p>His application for her hand so surprised her, she accepted him without knowing what she did.</p> <p>I dare say you will find him very agreeable.</p> <p>Heaven forbid!</p> <p>That would be the greatest misfortune of all! To find a man agreeable whom one is determined to hate!</p> <p>They danced for some time without speaking. Till Lizzy suddenly fancied it would be greater politeness to her partner to oblige him to talk, making some slight observation on the dance.</p> <p>He replied and was silent again.</p> <p>After a pause of some minutes...</p> <p>Come, Mr. Darcy, it is your turn to say something.</p> <p>To remark on the size of the room or the number of couples.</p>

Fonte: Da autora.

Neste trecho, observamos o uso de legendas, mais uma vez, dando voz ao narrador, e a presença de balão composto, aquele que traz mais de um momento de fala, além das expressões de cada personagem aqui representado. Nesta passagem, como já mencionado anteriormente, Mr. Darcy convida Elizabeth para uma dança. Lizzie, por sua vez, acaba aceitando dançar com o homem que jurou que nunca dançaria. Quando a dança começa, Lizzie tenta conversar com Mr. Darcy. A conversa segue, conforme se vê no quadro 4.10.

Quad. 4.10 A dança - continuação

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>PLEASANT in the eyes of a man often times his consequence. Elizabeth made no answer, and took her place in the set, amazed at the dignity to which she was arrived in being allowed to stand opposite to Mr. Darcy, and reading in her neighbours' looks their equal amazement in beholding it. They stood for some time without speaking a word; and she began to imagine that their silence was to last through the two dances, and at first was resolved not to break it; till suddenly fancying that it would be the greater punishment to her partner to oblige him to talk, she made some slight observation on the dance. He replied, and was again silent. After a pause of some minutes she addressed him a second time with,</p> <p>"It is <i>your</i> turn to say something now, Mr. Darcy. <i>I</i> talked about the dance, and <i>you</i> ought to make some kind of remark on the size of the room, or the number of couples."</p> <p>He smiled, and assured her that whatever she wished him to say should be said.</p> <p>"Very well.—That reply will do for the present.—Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones.—But <i>now</i> we may be silent."</p> <p>"Do you talk by rule, then, while you are dancing?"</p> <p>"Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together, and yet for the advantage of <i>some</i>, conversation ought to be so arranged as that they may have the trouble of saying as little as possible."</p> <p>"Are you consulting your own feelings in the present case, or do you imagine that you are gratifying mine?"</p> <p>"Both," replied Elizabeth archly; "for I have always seen a great similarity in the turn of our minds.—We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the <i>éclat</i> of a proverb."</p> <p>"This is no very striking resemblance of your own</p>	

Fonte: Da autora.

Observamos que alguns diálogos foram omitidos e outros adaptados devido ao espaço reservado para o texto presente no balão de fala. Mais uma vez, é possível visualizar balão de fala composto, representando momentos de fala distintos. Percebemos, ainda, a falta de intimidade entre os personagens até o momento, devido à maneira como se apresentam em relação ao outro. Não obstante, a dança continua e chega ao momento mais crucial quando Elizabeth menciona o fato de ter conhecido Mr. Wickham. Além da expressão de Elizabeth e de Mr. Darcy, temos como representação da tensão existente o tom avermelhado que aparece no fundo do quadrinho. Nesse clima de tensão a dança continua, como visto a seguir:

Quad. 4.11 A dança: continuação

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>character, I am sure," said he. "How near it may be to mine, I cannot pretend to say.—You think it is a faithful portrait undoubtedly."</p> <p>"I must not decide on my own performance."</p> <p>He made no answer, and they were again silent till they had gone down the dance, when he asked her if she and her sisters did not very often walk to Meryton. She answered in the affirmative, and unable to resist the temptation, added, "When you met us there the other day, we had just been forming a new acquaintance."</p> <p>The effect was immediate. A deeper shade of <i>hauteur</i> overspread his features, but he said not a word, and Elizabeth, though blaming herself for her own weakness, could not go on. At length Darcy spoke, and in a constrained manner said,</p> <p>"Mr. Wickham is blessed with such happy manners as may insure his <i>making</i> friends—whether he may be equally capable of <i>retaining</i> them is less certain."</p> <p>"He has been so unlucky as to lose your friendship," replied Elizabeth with emphasis, "and in a manner which he is likely to suffer from all his life."</p> <p>Darcy made no answer, and seemed desirous of changing the subject. At that moment Sir William Lucas appeared close to them, meaning to pass through the set to the other side of the room; but on perceiving Mr. Darcy he stopped with a bow of superior courtesy to compliment him on his dancing and his partner.</p> <p>"I have been most highly gratified indeed, my dear Sir. Such very superior dancing is not often seen. It is evident that you belong to the first circles. Allow me to say, however, that your fair partner does not disgrace you, and that I must hope to have this pleasure often repeated, especially when a certain desirable event, my dear Miss Eliza (glancing at her sister and Bingley), shall take place. What congratulations will then flow in! I appeal to Mr. Darcy: but let me not interrupt you, Sir.—You will not thank me for detaining you from the bewitching converse of that young lady, whose bright eyes are also upbraiding me."</p>	

Fonte: Da autora.

O momento de tensão na dança, devido a Lizzie comentar que conheceu Mr. Wickman, continua sendo representado pelo tom avermelhado que vai aumentando conforme a tensão vai aumentando. Ainda é possível verificar a existência do balão composto. No TF, observamos que a dança de Elizabeth e Mr. Darcy é interrompida por Sir. William Lucas. Contudo, esse personagem, como mencionado anteriormente, não é representado no TT. Assim, essa interrupção não é traduzida, devido a decisão tradutória do tradutor, permitindo então que a dança siga sem interrupções, como podemos verificar o quadro a seguir:

Quad. 4.12 A dança final

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>she, endeavouring to shake off her gravity. "I am trying to make it out."</p> <p>"And what is your success?"</p> <p>She shook her head. "I do not get on at all. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly."</p> <p>"I can readily believe," answered he gravely, "that report may vary greatly with respect to me; and I could wish, Miss Bennet, that you were not to sketch my character at the present moment, as there is reason to fear that the performance would reflect no credit on either."</p> <p>"But if I do not take your likeness now, I may never have another opportunity."</p> <p>"I would by no means suspend any pleasure of yours," he coldly replied. She said no more, and they went down the other dance and parted in silence; on each side dissatisfied, though not to an equal degree, for in Darcy's breast there was a tolerable powerful feeling towards her, which soon procured her pardon, and directed all his anger against another.</p> <p>They had not long separated when Miss Bingley came towards her, and with an expression of civil disdain thus accosted her.</p> <p>"So, Miss Eliza, I hear you are quite delighted with George Wickham! Your sister has been talking to me about him, and asking me a thousand questions; and I find that the young man forgot to tell you, among his other communications, that he was the son of old Wickham, the late Mr. Darcy's steward. Let me recommend you, however, as a friend, not to give implicit confidence to all his assertions; for as to Mr. Darcy's using him ill, it is perfectly false; for on the contrary, he has been always remarkably kind to him, though George Wickham has treated Mr. Darcy in a most infamous manner. I do not know the particulars, but I know very well that Mr. Darcy is not in the least to blame, that he cannot bear to hear George Wickham mentioned, and that though my brother thought he could not well avoid including him in his invitation to the officers, he was exces-</p>	

Fonte: Da autora.

Na figura 4.5 a seguir, observamos a legenda, dando voz ao narrador, e o tom avermelhado que antes tomava conta de todo o quadrado, agora começando a retroceder. É possível observar também as expressões faciais de Elizabeth e Mr. Darcy que, de alguma maneira, são distintas. Mr. Darcy aparenta certa serenidade, enquanto Elizabeth parece estar chateada, e, nesse ínterim, a dança foi finalizada no TT.



Fig. 4.5 A dança - final⁵⁹

⁵⁹ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011, p. 55).

4.2.1.5 Quinta passagem: a carta

Mr. Darcy pede Elizabeth Bennet em casamento, mas ela tem algumas ressalvas com relação a ele. Após o pedido de casamento recusado, Mr. Darcy escreve uma carta para Elizabeth na qual narra, sob sua perspectiva, as ressalvas que Elizabeth possui, quanto a Mr. Darcy ter impedido o casamento de sua irmã Jane com Mr. Bingley, quanto ao que possivelmente Mr. Darcy teria feito para Mr. Wickman. Quando traduzida para o romance gráfico, a carta precisou de algumas adaptações, pois no TF ela possui, dependendo da edição, mais ou menos quatro páginas frente e verso. No novo formato, essa realidade não seria plausível, o que acarretou em algumas adaptações para que a carta continuasse presente no HQ com a mesma importância dada no TF.

No quadro 4.13, observamos a tradução do momento em que Mr. Darcy encontra Elizabeth e entrega-lhe a carta, e a maneira como ele pede para que Elizabeth a leia. Além disso, é visível o início da leitura da carta nas imagens abaixo.

Quad. 4.13 A carta

TEXTO FONTE	TEXTO TRADUZIDO
<p>After walking two or three times along that part of the lane, she was tempted, by the pleasantness of the morning, to stop at the gates and look into the park. The five weeks which she had now passed in Kent had made a great difference in the country, and everyday was adding to the verdure of the early trees. She was on the point of continuing her walk, when she caught a glimpse of a gentleman within the sort of grove which edged the park; he was moving that way; and fearful of its being Mr. Darcy, she was directly retreating. But the person who advanced was now near enough to see her, and stepping forward with eagerness, pronounced her name. She had turned away, but on hearing herself called, though in a voice which proved it to be Mr. Darcy, she moved again towards the gate. He had by that time reached it also, and holding out a letter, which she instinctively took, said with a look of haughty composure, "I have been walking in the grove sometime in the hope of meeting you. Will you do me the honour of reading that letter?" And then, with a slight bow,</p>	

Fonte: Da autora.

É observada a forma como foi realizada a tradução do Mr. Darcy entregando a carta a Elizabeth e o início da leitura. No TF, a carta tem cerca de quatro páginas (a depender da edição), mas o TT a transpôs de uma maneira mais sucinta, devido às especificidades exigidas pelo formato de história em quadrinho. As figuras 4.5, 4.6 e 4.7 abaixo nos mostram a carta no HQ.

Two offences of a very different nature, and by no means of equal magnitude, you last night laid to my charge.

Of the first, in truth, Mr. Bingley preferred your eldest sister to any other young woman in the country. I had often seen him in love but it was not until the dance at Netherfield that I had any apprehension of his feeling a serious attachment.

Your sister's manners were open, cheerful and engaging as ever but without any symptoms of peculiar regard. I was convinced, though she received his attentions with pleasure, she did not invite them by any participation of sentiment.

Whilst her want of connection could not be so great an evil to my friend as to me, the situation of your mother's family, though objectionable, was nothing in comparison to your younger sister's total want of propriety.

You and your eldest sister avoid any share of this censure, I was nevertheless induced to preserve my friend from what I esteemed a most unhappy connection.

His sister's uneasiness had been equally excited with my own. To convince him that he had deceived himself was but the work of a moment. If I have wounded your sister's feelings, it was unknowingly done, though the motives which governed me may to you appear insufficient.

Fig. 4.6 A carta: texto traduzido (1)⁶⁰

⁶⁰ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011, p. 98).

With respect to the weightier accusation, of having injured Mr. Wickham, I can only refute it by laying before you the truth of his connection with my family.

My late father was fond of this young man and, in his will, assured him a living if he became ordained.

However, Wickham resolved against taking orders with an intention, instead, of studying the law. He wrote to ask me for three thousand pounds in lieu of his legacy, to which I acceded.

He found the law an unprofitable study and three years later asked for further funds which I not unreasonably refused. He was violent in his abuse of me.

After that, every appearance of acquaintance was dropped.

Of what I say next, I must trust to your discretion and secrecy. About a year ago, my sister, who is ten years my junior, went to Ramsgate, followed by Mr. Wickham, undoubtedly by design. He so far recommended himself that she believed herself in love and consented to an elopement.

I am happy to add she admitted her imprudence to me a day or two beforehand. You may imagine how I felt and acted. Wickham left immediately. His objective was unquestionably my sister's fortune, though I cannot help supposing that the hope of revenging himself on me was a strong inducement.

I will only add, God bless you.

Fitzwilliam Darcy

Fig. 4.7 A carta: texto traduzido (2)⁶¹

⁶¹ Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011, p. 99).

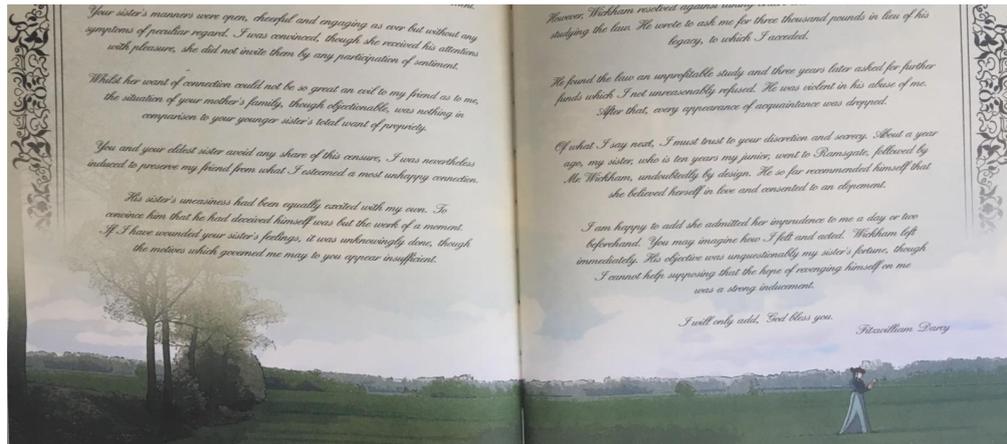


Fig. 4.8 A carta: texto traduzido.⁶²

O formato de HQs aqui apresentado, o romance gráfico, apresenta-se como uma configuração diferenciada de HQs de uma maneira geral, como exemplificado no capítulo II. Nesta ocasião é perceptível a transmissão da informação estética (explicada no capítulo III) existente no texto fonte; logo, os desenhos são apresentados de maneira mais sofisticada; o uso de onomatopeias não é exagerado, e se mantém de forma simples, sem abuso das cores e grafia; a legenda é sempre usada quando há a necessidade de informar o tempo e/ou espaço ou, ainda, dar voz ao narrador. Outro recurso que transmite essa transmissão da informação estética existente no TF para o TT é a utilização dos balões de fala. Ainda que exista uma série de tipos e formas de balões, o TT manteve o balão de fala mais usual e o composto, usado apenas para demonstrar mais de um momento de fala. Essa opção de não utilizar outras formas de balões no TT representa a formalidade existente no TF.

Ao se falar em ilustração como tradução, como explicado no capítulo III, percebemos a característica metonímica da tradução, ou seja, na esfera em que a metonímia sugere a parte como substituta do todo (PEREIRA, 2008, p.72-73). Dessa maneira, vimos aqui que o texto não foi ilustrado como um todo, mas por fragmentos, ou seja, o ilustrador elegeu os fragmentos conforme os critérios que julgou essenciais ou possíveis de serem ilustrados e que constituem o todo da obra. Nas palavras de Branco e Lima (2017, p. 145), esse tipo de tradução ocorre quando “os signos formam novos sentidos e significados e se desvinculam do original”. Aqui observamos um exemplo desse tipo de tradução, uma vez que tivemos a oportunidade de

⁶² Fonte: AUSTEN; EDGINTON; DEAS (2011, p. 98 /99).

visualizar a ilustração como tradução ao traduzir o romance *Pride and Prejudice* para o formato de HQs, transformando-se em um romance gráfico. Foi possível observar ainda a natureza metonímica da tradução, já que o tradutor, no caso desta pesquisa, na inviabilidade de lidar com todos os elementos textuais, literários e culturais do TF, privilegia alguns aspectos em relação a outros, trabalhando com escolhas.

4.2.2 APLICANDO O MODELO DE AVALIAÇÃO DE JULIANE HOUSE (2015)

Para determinar a equivalência funcional entre os textos (TF e TT), como foi explicado nos capítulos III e IV, se faz necessário primeiro determinar a função textual de ambos os textos, e antes dessa determinação é preciso caracterizar o TF e o TT quanto ao seu perfil textual. Porém para realizar essa análise precisamos levar em consideração o contexto situacional que os textos estão inseridos. Para determinar o contexto situacional do TF e do TT, analisamos os textos quanto as Dimensões Situacionais: Gênero e Registro (Campo, Modo e Relações Interpessoais), explicadas no capítulo III.

4.2.2.1 Gênero

Ao se falar em gênero, texto fonte e texto traduzido possuem gêneros diferentes. O texto fonte apresenta o gênero romance enquanto o texto traduzido é uma história em quadrinhos. Contudo, como vimos no capítulo II, o texto traduzido não é uma história em quadrinhos convencional, pelo formato da história em quadrinhos presente no texto traduzido percebemos se tratar de um romance gráfico.

O romance gráfico não é um tipo de história em quadrinhos que apresenta as especificidades formais de um romance literário, como o texto fonte, nem um formato previamente determinado de história em quadrinhos, o romance gráfico, como os exemplos dados no capítulo II, é um tipo de HQ adulto e moderno que assume atitudes e leituras diferentes daquelas dos quadrinhos de consumo tradicional, como explicados no capítulo II.

Neste romance gráfico houve apenas o uso do balão de fala tradicional e o balão de fala composto, ambos explicados no capítulo II, o uso da onomatopeias também foi comedido, ou seja, não houve o exagero no uso das onomatopeias como costuma ser nas histórias em quadrinhos convencionais. Essas opções de uso dos constituintes das histórias em quadrinhos aproximou o TT do TF pois, foi um recurso de demonstrar o tradicionalismo presente no TF no TT.

4.2.2.2 Registro

Essa dimensão operacional foi dividida por Juliane House em três partes: Campo, Relações Interpessoais e Modo. Dessa maneira, aqui seguiremos essa divisão.

4.2.2.2.1 Campo

Esta dimensão, como explicado no capítulo III, recai sobre questões relacionadas ao que ocorre no texto e ao que se refere o texto. Assim, os dois textos, tanto texto fonte quanto tradução, abordam o mesmo tema: a importância da classe social, o estigma da inferioridade social, o sistema patronal, e como Elizabeth Bennet lida com problemas relacionados à educação, cultura, moral e casamento na sociedade aristocrática do início do século XIX, na Inglaterra.

A avaliação da equivalência de Campo, segundo House (2009), precisa responder a indagações como “que tipo de coisas são encontradas no texto” e “sobre o que é o texto”. Assim, em sua maioria, as mesmas coisas são encontradas nos dois textos. pois, como vimos anteriormente alguns personagens e situações foram omitidos, assim como podemos afirmar que o texto fonte e o texto traduzido abordam o mesmo tema. Ainda podemos encontrar os mesmos personagens, com as peculiaridades descritas no TF e a narrativa por sua vez segue bem parecidas cada uma dentro das singularidades exigidas em cada formato.

4.2.2.2.2 Relações interpessoais

Esta dimensão, conforme explicada no capítulo III, descreve à natureza dos integrantes: o autor, seus destinatários, assim como os seres narrados no texto. Para afirmarmos que existe equivalência nesse nível se faz necessário que tanto no texto fonte quanto no texto traduzido ocorram as mesmas relações entre os integrantes. Contudo, observamos, por meio da leitura dos textos, que as relações no texto traduzido não são mantidas por completo.

No texto original a relação da autora com o leitor é mais direta, ou seja, o leitor abre o romance e está em contato com a autora, no texto traduzido o contato do leitor é mais direto com o ilustrador e com o roteirista do que com a própria autora em si, já que o formato HQ foi realizado pelo ilustrador e pelo roteirista. Com a omissão de alguns personagens no texto traduzido, a relação entre os seres narrados na história também sofre alteração, o que gera uma relação assimétrica entre os envolvidos, pois o ilustrador e o roteirista escolheram quais personagens e situações seriam omitidos. A construção dos personagens no TF e no TT são ainda significativamente parecidas já que a ilustração de cada personagem foi realizada mediante ao que era apresentado no TF.

A atitude social das duas obras envolvidas também são diferenciadas, o texto fonte mantém um conceito formal, enquanto o texto traduzido abarca um conceito menos formal, o das histórias em quadrinhos. Apesar de o TT estar inserido em um ambiente menos formal, o das histórias em quadrinhos, é percebido, pelo uso dos constituintes das histórias em quadrinhos, que o tradutor optou pelos balões de fala tradicionais, pelo uso comedido das onomatopeias, traduzindo dessa maneira a formalidade presente no TF.

Por fim, essa dimensão ainda abarca a subcategoria “participação”, em que se verifica a existência de diálogos ou monólogos, considerados como simples quando um monólogo se manifesta como tal, ou complexos, quando existem particularidades de diálogo. Ao analisar os dois textos, nota-se que no texto fonte há presença de diálogos quando narrados, enquanto no texto traduzido a história é contada por meio dos diálogos.

4.2.2.3 Modo

O Modo refere-se ao meio de comunicação, ou seja, o meio pelo qual a comunicação é definida, podendo estar entre dois grupos: o “simples”, aquele que é “escrito para ser lido” ou “complexo”, aquele que é “escrito para ser falado como se não estivesse escrito” (House 2009). Aqui observamos que texto fonte e texto traduzido possuem o mesmo modo, pois, o texto fonte é claramente, “escrito para ser lido”, enquanto o texto traduzido, apesar de ser contado por meio de balões de fala, também é um escrito/desenhado para ser lido.

O modo abrange, ainda, a fase em que cooperação potencial ou real é concedida entre escritor e leitor (House 2001). Essa cooperação pode ser analisada com a utilização do pronome “nós” ou, ainda, no momento em que o autor menciona claramente o leitor, que não foi visualizado em qualquer dos textos aqui relacionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de pontuarmos as considerações finais sobre nossa pesquisa, faz-se necessário voltarmos às perguntas que foram realizadas na Introdução e procuraremos responder a cada uma delas, contemplando, logo em seguida, o que julgamos significativo para o desfecho desta pesquisa.

- 1) *O Modelo de Avaliação de Qualidade de Juliane House (2015) pode ser usado na avaliação da qualidade da tradução de romances para o formato das HQs?*
- 2) *É possível, na tradução de romances para o formato das histórias em quadrinhos, afirmar que os textos são equivalentes?*

Para conseguirmos responder a essas perguntas foi necessário, primeiramente, no capítulo I, conhecermos um pouco melhor tanto a escritora Jane Austen como a obra escolhida para esta pesquisa. No capítulo II, entendemos um pouco mais sobre o universo das HQs, tais como seus constituintes, as diversas formas de balão (já que nesse formato o balão é ponto fundamental), assim como apêndice, onomatopeia, para então entendermos o que, de fato, é um romance gráfico. Em seguida, no capítulo III, explanamos o tipo de tradução que foi abordada nesta pesquisa, a Tradução Intersemiótica e a natureza metonímica da ilustração como tradução, assim como o modelo escolhido para a avaliação dessa tradução, o modelo de avaliação da qualidade da tradução de Juliane House. No capítulo seguinte apresentamos os passos para a realização desta pesquisa.

No capítulo V apresentamos a análise desta pesquisa, e vimos que na tradução do romance para o romance gráfico é inviável a reprodução de todas as informações textuais presente no TF. Primeiro, porque é uma contradição na narrativa das HQs, onde o objetivo é não ter longos períodos, além de tornar a HQ muito cansativa. E por termos percebido que a ilustração é traduzida por fragmentos, ou seja, os fragmentos mais significativos para a história. Contudo, ainda que o estilo romance gráfico aceite um pouco mais de texto, essa não é a prioridade das HQs de maneira geral. Os signos mudam quando se muda o meio, se desfazem ou são desenvolvidos no ato tradutório e amparam a interpretação e inferência do assunto.

Diversos aspectos positivos foram encontrados ao analisar a tradução da obra de Jane Austen, *Pride and Prejudice* para HQs, tais como a ilustração, a sequência de imagens, a adaptação do roteiro. Os elementos evidentes que estruturam a narrativa das HQs, como as figuras, as onomatopeias, diferentes cenários, os personagens e as linhas cinéticas, eram

perceptíveis. No entanto, outros aspectos que podem não ser tão bem visto, também foram encontrados, como a omissão de quatro personagens no TT. Logo, se quatro personagens são omitidos, conseqüentemente tem-se a omissão de partes do enredo que, ainda que tenha uma participação secundária para a trama como um todo, faz-se necessária para a compreensão macro da obra original.

No tocante ao modelo de Juliane House, embora ele tenha uma utilização maior quando se refere à tradução técnica, e ainda que o desafio tenha sido grande, o modelo serviu para avaliarmos e conseguirmos identificar em que níveis poderíamos dizer que os dois textos em questão eram equivalentes, assim como averiguarmos a qualidade dessa tradução. Pois ao traduzirmos de um meio para outro devemos levar em consideração as especificidades desse novo meio sem permitir que essas especificidades prejudiquem a qualidade dessa tradução.

No caso específico da tradução aqui analisada, ela cumpre seu objetivo enquanto tradução, ainda que se faça necessário a melhoria de alguns pontos, como a inclusão dos personagens e das cenas em que estão envolvidos, questões editoriais que sempre limitam um pouco a criatividade do tradutor. Essa tradução manteve o tempo em que a história é contada, a frase inicial que vem a ser uma das frases mais conhecidas quando o assunto é literatura inglesa, inclusive as cartas que são enviadas no decorrer da história. Manter essas cartas, por exemplo, mostra-nos a diferença entre uma HQ convencional e o romance gráfico, pois este aceita uma quantidade maior de texto do que o HQ convencional.

As traduções intersemióticas de clássicos da literatura para as HQs devem ser respeitadas, visto que são conduzidas em um formato diferenciado e possuem outro público-alvo. Por isso, elas mostram seu valor na divulgação e disseminação de autores, estilos e do próprio clássico literário que foi traduzido aos quadrinhos.

Por fim, apreende-se, a partir desse estudo de tradução intersemiótica da obra *Pride and Prejudice* para HQs, e da aplicação do modelo de avaliação de Juliane House que a equivalência por completo dos textos, fonte e tradução, não é plausível de ser alcançada, sendo assim, é de suma importância, ao se traduzir que exista uma definição das partes centrais e de maior relevância da obra em questão para proporcionar ao leitor o ápice de maneira correspondente ao que acontece na leitura da obra original.

Mesmo com estudos sobre as traduções de clássicos literários para as HQs, ainda há diversos aspectos que precisam ser estudados para que possam ser difundidas estratégias e ferramentas que auxiliem o pesquisador a distinguir quais elementos proporcionam a HQ se destacar dentro do universo dos quadrinhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Danielle Palhares de. *Tradução e literatura: experimentando a receita do modelo de avaliação de Juliane House*. 2012. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)– Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- ARNOLD, Daniela Barbosa Soares. *Da embaixada ao turismo: avaliando a qualidade da tradução de guias de viagem oficiais virtuais*. 2017. 149f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)–Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.
- AUSTEN, Jane. *The complete novels of Jane Austen: Sense and sensibility, Pride and Prejudice, Mansfield park, Emma, Northanger Abbey, Persuasion & Lady Susan*. London, UK: Wordsworth Editions, 2004.
- _____. *Persuasão*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Persuasion*. Nova York: Sterling Publishing, 2012.
- AUSTEN, Jane; EDGINTON, Ian; DEAS, Robert. *Pride and Prejudice: a graphic novel*. London: Selfmadehero, 2011.
- ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Tradução de Sílvio Neves Ferreira. São Paulos: Global, 1990.
- BRANCO, Sinara; LIMA, Estêvão Renovato Silva de. Estudos da tradução e corpora: o apagamento como tema narrativo e tradutório em Para Sempre Alice *Revistas Letras Raras*, Campina Grande, v. 6, n. 2, p. 144-161, 2017.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos – Linguagem e Semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial*. São Paulo: Criativo, 2014.
- _____. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAMARGO, Diva Cardoso de. Tradução e tipologia textual. In: *Tradução e Comunicação*, São Paulo, v. 16, p. 46-52, 2007.
- CAMELO, Franciano. A relação narrador/leitor na tradução machadiana de Oliver Twist. In: *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, n. 9, p. 46-65, 2012.
- CAMPOS, Haroldo. *Da tradução como criação e como crítica. Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- CIRNE, Moacy. *BUM! A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DOURADO, Eliane. *Adaptações contemporâneas - um estudo sobre os clássicos literários em graphic novels*. 114f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília: Brasília, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. v. 9.

EGUTI, Clarícia Akemi. *A representatividade da oralidade nas histórias em quadrinhos*. 2001. 183f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. Narrativas gráficas de Will Eisner. Tradução de Leandro Luigi del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*. Paris: Hachette, 1972.

GANDARA, Lemuel da Cruz. Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes. 2015. 125f. Dissertação (Mestrado em Literatura)–Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GARCIA, Santiago. *A novela gráfica*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GONÇALVES, Lourdes Bernardes. Avaliando a Tradução Literária. In: *Revista de Letras*, Ceará, n. 21, p. 42-46, 1999.

HOUSE, Juliane. *Translation Quality Assessment: a model Revisited*. Tubigen: Narr, 1997.

_____. Translation quality assessment: linguistic description versus social evaluation. *Meta*, Montréal, v. 46, n. 2, p. 243-257, 2001.

_____. The linguistic and communicative stages in translation theory. In: MUNDAY, Jeremy (Ed.). *The routledge companion to translation studies*. London: Routledge, 2009. p. 20-35.

_____. *Translation*. Oxford introductions to language study. Oxford University Press: 2009.

_____. *Translation Quality Assessment: past and present*. New York: Routledge, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo. Cultrix, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Fala e escrita: relações vistas num continuum tipológico com especial atenção para os dêiticos discursivos. In: ENCONTRO NACIONAL SOBRE FALA E ESCRITA, 2., 1995, Maceió. Anais... Maceió: UFAL, 1995. p.1-11.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P. et al. (Orgs.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global de 1968 até os dias de hoje*. Tradução de Marilena Moraes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Hécio de Carvalho e Marida do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

MELO, Havane Maria Bezerra de. Romance Gráfico Brasileiro: A construção de um gênero quadro a quadro. 2015. 236f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

NEWMARK, Peter. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981.

_____. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall International, 1988.

PLAZA, Júlio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEREIRA, Nilce Maria. Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução. 2008. 156f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015. v. 46.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2016.

ROSCOE-BESSA, Cristiane. *A Tradução-Substituição*. Brasília: Centro, 2010.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise de HQs*. São Paulo: Paulinas, 2002.

SHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Tradução de Celso R. Braidá. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: antologia bilíngue alemão- português*. 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-101.

SILVA, Jane Quintiliano G. Gênero discursivo e tipo textual. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 4, p. 87-106, 1999.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em *Orgulho e preconceito* de Jane Austen. In: FRANCO, Kátia Regina et al.(Org.). São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

SMITH, Tracey. *Jane Austen's Pride and Prejudice: a study guide*. London: Lulu Publishing, 2013.

TYMOCZKO, Maria. *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome, 1999.

VERGUEIRO, Waldomiro. Histórias em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa. 1985. 181f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.