



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**PALMARES EM TRADUÇÃO: UMA VISITA À *ANGOLA JANGA***  
**DE MARCELO D'SALETE**

**Carolina Kossoski Felix de Moraes Rezende**

**BRASÍLIA – DF**  
**2019**

**Carolina Kossoski Felix de Moraes Rezende**

**PALMARES EM TRADUÇÃO: UMA VISITA À *ANGOLA JANGA*  
DE MARCELO D'SALETE**

Dissertação de mestrado submetida ao programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de mestra em Estudos da Tradução.

**Orientador: Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro**

**BRASÍLIA – DF  
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

KR467p Kossoski Felix de Moraes Rezende, Carolina  
Palmares em tradução: uma visita à Angola Janga de Marcelo  
D'Salete / Carolina Kossoski Felix de Moraes Rezende;  
orientador Júlio César Monteiro. -- Brasília, 2021.  
227 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de quadrinhos. 3.  
Marcelo D'Salete. I. Monteiro, Júlio César, orient. II.  
Título.

**Carolina Kossoski Felix de Moraes Rezende**

**PALMARES EM TRADUÇÃO: UMA VISITA À ANGOLA JANGA  
DE MARCELO D'SALETE**

Dissertação de mestrado submetida ao programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de mestra em Estudos da Tradução.

BANCA EXAMINADORA:

---

Professor Doutor Júlio César Neves Monteiro (POSTRAD/UnB)  
(Orientador)

---

Professora Doutora Alessandra Ramos de Oliveira Harden (POSTRAD/UnB)  
(Examinadora interna)

---

Professora Doutora Alessandra Matias Querido (Universidade Católica de Brasília)  
(Examinadora externa)

---

Eclair Antonio Almeida Filho (POSTRA/UnB)  
(Suplente)



*À minha mãe, que sempre me apoiou nas minhas jornadas.*

## AGRADECIMENTOS

Terminar esta dissertação só foi possível porque tive um grupo de pessoas muito queridas ao meu lado, às quais não poderia deixar de agradecer.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, que me apoiou desde a minha decisão de vir à Brasília para fazer o mestrado, até os momentos mais difíceis em que nada parecia dar muito certo. Obrigada pelas palavras de conforto, carinho e compreensão nos momentos em que mais precisei.

Aos amigos de ontem, hoje e sempre: Allegra Santiago, Graziela Paes, Sarah Lyra, Ayla Higa, Karen de Melo, Patrícia Ferreira, João Roberto Cavalcante, João Benevides e Bruno Andrade. A vida é muito melhor com amigos como vocês por perto.

Aos amigos que o POSTRAD me deu e que se tornaram parte da minha família em Brasília: Adriana Moellmann, Ana Alethéa Osório, Myllena Lacerda, Natália Oásis, Ana Carolina Almeida, Pedro Chaves e Júlio Barrocas. Vocês foram um grande conforto em meio ao caos. Obrigada pelas conversas, risadas, desabafos, eventos compartilhados, cafezinhos na casa da Dri e litros divididos no Pardim. Foi muita sorte encontrar vocês.

Obrigada à CAPES, pelo auxílio financeiro sem o qual não poderia ter dado continuidade à minha pesquisa.

Agradeço também aos professores do POSTRAD, em especial ao meu orientador, Júlio César Neves Monteiro, e à professora Alessandra Harden, que sempre acreditaram na importância da minha pesquisa e reconheceram, nos quadrinhos, um grande potencial para pesquisas acadêmicas.

Por fim, também gostaria de registrar meu agradecimento ao autor, Marcelo D'Saete, e à tradutora norte-americana, Andrea Rosenberg; ambos me ajudaram muito com entrevistas, e-mails e indicações de livros e documentários. O diálogo que estabelecemos juntos foi essencial para a minha pesquisa.

## RESUMO

O quadrinho brasileiro *Angola Janga*, de Marcelo D'Saete, entrelaça história e ficção ao narrar episódios da Guerra dos Palmares, entre os séculos XVI e XVII. A obra, que é fruto de uma pesquisa histórica e bibliográfica de 11 anos por parte do autor, mostra o lado do confronto daqueles cuja versão da história é silenciada. Tendo em vista a relevância de *Angola Janga* para a produção quadrinística nacional, a presente pesquisa tem como objetivo apresentar uma proposta de retradução para o inglês dos três primeiros capítulos dessa narrativa gráfica, fazendo uma análise comparativa e/ou contrastiva. Para tanto, levamos em consideração a relação intrínseca entre texto e imagem, tão evidente nos quadrinhos, assim como a versão norte-americana da obra, traduzida por Andrea Rosenberg e publicada pela editora *Fantagraphics* (2019). Dessa maneira, esta pesquisa está dividida em 3 partes, além da versão produzida, em anexo. Em primeiro lugar, discutiremos alguns aspectos importantes da linguagem quadrinística e traçaremos um panorama histórico que contemple o surgimento desse tipo de narrativa até produções mais atuais; em seguida, trataremos sobre os principais aspectos que norteiam a tradução de quadrinhos, assim como o que consideramos importante em nosso projeto de tradução; por fim, em um terceiro momento, comentaremos sobre o nosso processo tradutório, incluindo considerações acerca da tradução dos termos de origem banto, dos excertos históricos e de uma linguagem que evite a chamada redundância texto-imagem.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Angola Janga; Tradução de quadrinhos; Marcelo D'Saete

## **ABSTRACT**

The Brazilian graphic novel *Angola Janga*, by Marcelo D'Saete, combines history and fiction while giving an account of the battles that took place in Palmares, between the 16th and 17th centuries. The novel, which is a result of the author's 11-year historical and bibliographical research, sheds light on a confrontation that history seems to overlook. Given the relevant position *Angola Janga* holds within Brazilian comics' production, this research intends to present a retranslation project for the first three chapters of the book by means of a comparative and/or contrastive analysis. To do so, we considered the intrinsic relationship between text and image, which is so evident in comics, as well as the American version of the book, translated into English by Andrea Rosenberg and published by *Fantagraphics* (2019). In this way, this research is divided in 3 parts, apart from the translation, in annex. Firstly, we will discuss some important aspects regarding the visual language of comics and set about a historical approach that encompasses how these visual narratives were first created; subsequently, we will consider the main aspects that influence comics translation, as well as what we considered important when creating our own translation project; finally, in a third moment, we will comment on our translation process, including considerations about the translation of Banto-origin words, historical documents and how to avoid text-image redundancy.

**Key-words: Translation Studies; Angola Janga; Comics translation; Marcelo D'Saete**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - Vinheta e requadro .....	19
Fig. 2 - Diagramação nos quadrinhos .....	21
Fig. 3 - Elipse nos quadrinhos .....	22
Fig. 4 – <i>Yellow Kid</i> .....	25
Fig. 5 – <i>Zap Comics</i> , de Robert Crumb (1967) .....	31
Fig. 6 – <i>As Aventuras de Nhô Quim</i> (1869) .....	37
Fig. 7 – Edição da revista <i>O Tico-Tico</i> , em 1954 .....	38
Fig. 8 – <i>Buster Brown</i> e Chiquinho: adaptação de um personagem rentável.....	39
Fig. 9 – Representação dos menestréis .....	43
Fig. 10 – Representação do bombeiro, de Antônio Vera Cruz .....	44
Fig. 11 – Giby, em <i>Juquinha</i> (1906) .....	45
Fig. 12 – Lamparina, revista <i>O Tico Tico</i> (1924) .....	46
Fig. 13 – Batalha do Avaí, óleo sobre tela (1872/1877) .....	47
Fig. 14 – Representação de negros por D’Saete (2017) .....	49
Fig. 15 – Sumidouro .....	59
Fig. 16 – Calu pede ajuda ao padre: original e traduzido .....	62
Fig. 17 – <i>Spiderman</i> : inscrição deletada .....	63
Fig. 18 – Vissungo na versão traduzida .....	65
Fig. 19 – Capa da edição original em português .....	80
Fig. 20 – Capa da edição norte-americana de Angola Janga.....	81
Fig. 21 – A mandinga da Cuca .....	87
Fig. 22 – Tradução de Andrea Rosenberg – Cuca e Mandinga .....	88
Fig. 23 – Onjó .....	92
Fig. 24 – Representação do engenho como cana de açúcar.....	96
Fig. 25 – “Lá no engenho” que deixamos para trás .....	97
Fig. 26 – A “zagaia” me defende .....	98
Fig. 27 – O momento do torniquete .....	98
Fig. 28 – A versão do torniquete .....	99
Fig. 29 – Os bandeirantes procuram os palmaristas .....	100
Fig. 30 – Tata joga a pedra .....	101
Fig. 31 – Versão – Tata joga a pedra .....	101
Fig. 32 – Ngoma .....	102

Fig. 33 – Versão – Ngoma .....103

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Itens lexicais presentes no capítulo 1.....	83
Tabela 2 – Palavras não-traduzidas no capítulo 1.....	84
Tabela 3 – Palavras traduzidas no capítulo 1.....	85
Tabela 4 – Exceções – capítulo 1.....	86
Tabela 5 – Termos diversos – capítulo 1.....	88
Tabela 6 – Itens lexicais presentes no capítulo 2.....	90
Tabela 7 – Palavras traduzidas no capítulo 2.....	90
Tabela 8 – Itens lexicais presentes no capítulo 3.....	91
Tabela 9 – Palavras não-traduzidas no capítulo 3.....	91
Tabela 10 – Palavra traduzida no capítulo 3.....	92
Tabela 11 – Termos adicionados ao glossário.....	93
Tabela 12 – Tradução dos excertos históricos – capítulo 1.....	107
Tabela 13 – Tradução dos excertos históricos – capítulo 2.....	108
Tabela 14 – Tradução dos excertos históricos – capítulo 3.....	110

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	13
<b>Capítulo 1: Desbravando os quadrinhos: um percurso histórico pela produção quadrinística global e local</b> .....	16
1.1 A linguagem quadrinística.....	17
1.1.1 Requadro.....	18
1.1.2 Vinheta.....	19
1.1.3 Balão de fala e recordatório.....	19
1.1.4 Onomatopeia.....	20
1.1.5 Outros elementos .....	21
1.2 Uma breve história dos quadrinhos.....	23
1.3 <i>Graphic novels</i> , ou novelas gráficas.....	28
1.4 Panorama de produção de quadrinhos no Brasil: o caso de <i>Angola Janga</i> ...35	
1.5 O negro nos quadrinhos brasileiros e o contexto de <i>Angola Janga</i> .....	42
<b>Capítulo 2: Tradução de quadrinhos e o(s) projeto(s) de versão para <i>Angola Janga</i></b> .....	51
2.1 Os Estudos Descritivos da Tradução.....	51
2.2 O esquema prático de Lambert e Van Gorp (1985) .....	54
2.3 Tradução de quadrinhos.....	56
2.3.1 Modificações tipográficas.....	61
2.3.2 Alterações gráficas nos requadros.....	63
2.3.3 Adição de conteúdo às páginas.....	64
2.4 Retradução.....	66
2.5 Projeto de tradução – <i>Fantagraphics</i> .....	70
2.6 Projeto de versão.....	72
<b>Capítulo 3: Análise da versão</b> .....	78
3.1 Aspectos preliminares de <i>Angola Janga</i> .....	78
3.1.1 Informações sobre a obra.....	79
3.2 Tradução de termos de origem banto.....	81
3.2.1 Capítulo 1: O caminho para <i>Angola Janga</i> .....	83
3.2.1.1 Outras palavras.....	88



3.2.2	Capítulo 2: Nascimento.....	90
3.2.3	Capítulo 3: Aqualtune.....	91
3.2.3.1	Outras palavras.....	92
3.3	Tradução e a linguagem quadrinística.....	94
3.3.1	O caminho de Angola Janga.....	95
3.3.2	Nascimento.....	99
3.3.3	Aqualtune.....	100
3.4	Tradução dos excertos históricos.....	103
3.4.1	Estratégias de tradução: excertos históricos.....	103
3.4.1.1	Capítulo 1.....	106
3.4.1.2	Capítulo 2.....	107
3.4.1.3	Capítulo 3.....	109
3.4.1.4	Considerações sobre os excertos históricos.....	111
	<b>Considerações finais.....</b>	<b>115</b>
	<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>118</b>
	<b>Apêndice A: Entrevista com Marcelo D'Saete.....</b>	<b>123</b>
	<b>Apêndice B: Entrevista com Andrea Rosenberg.....</b>	<b>129</b>
	<b>Anexo: Versão.....</b>	<b>133</b>

## Introdução

Conheci as obras de Marcelo D'Salete em julho de 2017, alguns meses antes de prestar o processo seletivo para entrar no mestrado em Estudos da Tradução, na UnB. À época, uma amiga que fazia pós-graduação nos Estados Unidos me mandou uma mensagem, perguntando se eu conhecia a obra *Cumbe* (2018). Sempre havíamos discutido sobre nosso carinho por narrativas gráficas; o meu contato com HQs, inclusive, remonta o início das minhas primeiras experiências com a leitura, ainda na primeira infância, mas não conhecia a obra indicada por minha amiga, ou seu autor.

Nas semanas seguintes, li *Cumbe* pela primeira vez, e apaixonei-me pela obra. Seus quatro contos, cujas histórias são contadas através da perspectiva de negros escravizados durante o Ciclo do Açúcar no Brasil, me chamaram a atenção, principalmente no que diz respeito à sua linguagem. Afinal, o próprio título do livro, *Cumbe*, de acordo com o glossário presente na obra, é sinônimo de quilombo, mas também pode significar “sol, dia, luz, fogo e força trançada ao poder dos reis e à forma de elaborar e compreender a vida e a história” (D’SALETE, 2018, p. 171). Do ponto de vista da tradução, interessou-me muito de que maneira tais palavras tão simbólicas poderiam ser traduzidas (ou não) para outras línguas, ao mesmo tempo respeitando as peculiaridades dos quadrinhos.

Através de uma pesquisa mais extensa, descobri que, a princípio, *Cumbe* havia tido uma recepção mais prolífica no exterior do que no seu país de origem, tendo seus direitos comprados por editoras estrangeiras, as quais foram responsáveis pela tradução da obra nas seguintes línguas: alemão, pela editora austríaca Bahoe Books; inglês, pela editora norte-americana Fantagraphics; francês, pela editora Çà et Là; e português europeu, pela editora Polvo. No que diz respeito à versão para a língua inglesa, no entanto, o que me chamou a atenção à época foi o título traduzido como *Run for it: stories of slaves who fought for their freedom*, por Andrea Rosenberg. A meu ver, havia sido optada uma alternativa muito mais explicativa, e muito menos simbólica, para o leitor estrangeiro. Curiosamente, no entanto, a tradução havia sido feita através de uma perspectiva mais estrangeirizadora (VENUTI, 1998), a partir da qual termos de origem banto foram mantidos no original, notas de rodapé foram adicionadas e definições no glossário também foram traduzidas.

No primeiro semestre de 2018, então, li pela primeira vez o romance gráfico *Angola Janga* (2017), também de Marcelo D'Saete e, de novo, fiquei apaixonada. Os 11 capítulos com ilustrações em preto e branco, bem como seus muitos paratextos e discursos de acompanhamento (TORRES, 2011), convidam o leitor a conhecer uma das versões da Guerra dos Palmares, ocorrida na segunda metade do século XVII, por meio de um projeto de criação muito bem arquitetado, em que elementos histórico-culturais estão justapostos a uma linguagem simbólica, similar à de *Cumbe*.

A obra, inclusive, em pouco tempo já recebeu grande reconhecimento, tendo ganhado o Prêmio Jabuti na categoria de Melhor Quadrinho, em 2018. Além disso, esse romance gráfico já foi traduzido para diferentes línguas, tais como inglês, espanhol, francês, alemão, polonês e catalão.

Nessa perspectiva, escolhi *Angola Janga* como base para o presente trabalho. Esta pesquisa, portanto, tem como foco a versão de três capítulos da obra para a língua inglesa, entre eles *O caminho de Angola Janga*, *Nascimento* e *Aqualtune*. Além da versão desses capítulos, nosso projeto também inclui a tradução de excertos de documentos históricos presentes na narrativa. Dessa maneira, foi elaborada uma proposta que contemple a versão da obra a partir de três aspectos fundamentais: i) tradução de termos de origem banto; ii) modificações tipográficas; iii) tradução de elementos históricos. Acredito que uma pesquisa que envolva tais fatores é uma forma de não só contribuir para os estudos acadêmicos sobre a tradução de quadrinhos no Brasil, mas também de transportar nossas narrativas gráficas e suas respectivas maneiras de produção mundo afora.

Assim, no capítulo um, são apresentados panoramas históricos sobre a produção de HQs. Em um primeiro momento, introduzimos um breve percurso histórico no que diz respeito ao surgimento dos quadrinhos, sua produção e qual o papel desempenhado pelos Estados Unidos e outras nações para a origem de tradições quadrinísticas, tais como temáticas de sucesso e elementos constitutivos desse hipergênero (balões de fala, requadros, entre outros). Em um segundo momento, comentamos o percurso histórico da produção de quadrinhos no Brasil e onde se encaixa a obra *Angola Janga* nesse contexto.

No capítulo dois, identificamos os aspectos teórico-metodológicos que fundamentaram esta pesquisa, em especial no que diz respeito à retradução e

aos pressupostos teórico-práticos da tradução de quadrinhos. Em seguida, revelamos os elementos principais que fizeram parte do nosso projeto de versão, bem como quais foram alguns dos aspectos que observamos na versão norte-americana de *Angola Janga* que, de maneira semelhante à edição de *Cumbe*, também foi traduzida por Andrea Rosenberg e publicada pela *Fantagraphics* (2019).

Por fim, no capítulo três, comentamos sobre como se deu o processo tradutório dos três primeiros capítulos da obra levando em consideração quais estratégias utilizamos para: 1) traduzir os termos de origem banto e/ou aquelas palavras de ordem histórico-cultural que poderiam trazer certas dificuldades para o leitor estrangeiro; 2) trabalhar com a relação indissolúvel entre imagem e texto, tão comuns ao quadrinho, e de que maneira essa associação visual influenciou algumas de nossas escolhas tradutórias; e 3) traduzir os excertos históricos, coletados pelo autor após décadas de pesquisa bibliográfica.

Nosso trabalho também inclui duas entrevistas: uma com Marcelo D'Saete e outra com Andrea Rosenberg. Nossa conversa com o autor do quadrinho foi feita por meio de gravação de áudio, a qual foi depois transcrita; por sua vez, nossa entrevista com a tradutora norte-americana foi feita por e-mail, que conseguimos após entrar em contato com a autora por meio de sua página pessoal no Facebook. Além disso, adicionamos a nossa proposta de versão para os três primeiros capítulos da obra, a qual está disposta nos Anexos desta dissertação.

Nessa perspectiva, esta pesquisa objetiva não só propor uma tradução cuja temática retrata algo historicamente importante para a sociedade brasileira, mas também (re)pensar sobre as teorias e métodos utilizados como forma de contribuir para os estudos de Teoria e Crítica da Tradução.

## **CAPÍTULO 1: DESBRAVANDO OS QUADRINHOS: UM PERCURSO HISTÓRICO PELA PRODUÇÃO QUADRINÍSTICA GLOBAL E LOCAL**

A linguagem quadrinística conforme a conhecemos atualmente é fruto de um processo histórico complexo, cuja origem remete a diferentes momentos da humanidade. Se hoje lemos gibis, charges, histórias de super-heróis ou até mesmo narrativas mais longas e autorais, assim ocorre porque produções anteriores serviram de inspiração a autores que, por sua vez, moldaram e compuseram tendências e práticas da produção quadrinística.

Ainda que definir o que são histórias em quadrinho seja uma tarefa árdua, – já que é difícil chegar a um consenso quando quase toda definição apresenta um argumento que a contradiz –, compreender o percurso histórico dos quadrinhos, desde sua origem, é imprescindível para depreender a produção atual com maior abrangência. Afinal, entender o “antes” é importante para se compreender o “agora”; e é a partir de um entendimento do “agora” que se torna possível vislumbrar o futuro. (GARCÍA, 2012, p. 14).

Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo traçar um panorama histórico dos quadrinhos por meio de uma perspectiva global e local. Acreditamos que esta será uma boa maneira de contextualizar a produção quadrinística brasileira num âmbito mais geral, bem como observar de que forma a obra de Marcelo D'Saete se insere nesse cenário. Para tal, dividimos o capítulo em cinco partes:

- 1) Desenvolvimento de um tópico sucinto sobre a linguagem quadrinística e o porquê a denominação sobre o que são quadrinhos é tão complexa;
- 2) Uma breve história dos quadrinhos em um panorama global, no qual comentamos sobre a origem dessas narrativas na imprensa, o percurso histórico das tiras e revistas, a censura e como se deu a popularização de temáticas e narrativas que conhecemos atualmente;
- 3) A origem das chamadas *graphic novels*, e o que as difere e aproxima de outros tipos de produção quadrinística;
- 4) A história dos quadrinhos no Brasil, compreendendo sua origem em meados do século XIX, as editoras, as traduções de títulos estrangeiros e, por fim, o atual contexto de produção de quadrinhos no país; e

5) A representação de negros em narrativas gráficas brasileiras, de maneira a entender não só uma parte da história dessas obras, mas também o que faz com que *Angola Janga* e os demais trabalhos de Marcelo D'Saete se destaquem do restante da produção nacional.

### **1.1 A linguagem quadrinística**

Apesar do entendimento de que gibis, charges e revistas de super-heróis pertencem ao universo dos quadrinhos, definir o que propriamente são as histórias em quadrinhos costuma ser um dos maiores desafios que a “simples” configuração de desenhos entre quadrados com textos em balões de fala parece nos oferecer. Por trás do código imagético, há uma grande quantidade de nuances e estratégias para que todas as complexidades provocadas pela interação entre texto e imagem sejam captadas pelo leitor.

Nesse sentido, quadrinhos não se definem por imagens soltas e isoladas; da mesma forma que apenas uma informação em texto não se configura como um quadrinho. Certamente, uma das características principais desse hipergênero parece ser a junção entre texto e imagem, porém a definição – ou a falta dela – vai muito além.

Um dos maiores mestres das histórias em quadrinhos, Will Eisner (1985), apresenta uma das definições mais difundidas: a de arte sequencial. Tal acepção não é, de todo, equivocada; afinal, ainda que imagens isoladas não sejam um sinônimo de quadrinho, quando são colocadas em uma sequência, elas se transformam em algo mais. Por outro lado, a definição de Eisner, por mais importante para o ramo que seja, não cumpre o papel de integralmente explicar o que são os quadrinhos, uma vez que uma sequência de imagens não é restrita às HQs, mas também pode definir a animação e, inclusive, o cinema.

Apesar de alguns pontos de contato, o cinema e o quadrinho, por exemplo, apresentam uma diferença essencial: enquanto o quadro de um filme é projetado dentro de um mesmo espaço, simultaneamente, a narrativa do quadrinho ocupa espaços diferentes. Assim, são os elementos constitutivos dos quadrinhos, frutos de um percurso histórico que será detalhado nos tópicos seguintes, os responsáveis por diferenciar esse meio de outros modos de linguagem visual.

Embora comumente comparados à literatura<sup>1</sup>, Scott McCloud (1995) considera os quadrinhos como uma linguagem completa em si só, ou um sistema de significação. Para o autor, sem o reconhecimento de que as narrativas gráficas são uma linguagem rica e independente, composta por elementos constitutivos próprios, os quadrinhos continuarão rotulados como “filhos bastardos” da literatura, ou sub-representações de palavras e imagens. Nesse sentido, vejamos quais elementos constituem a linguagem quadrinística.

### **1.1.1 Requadro**

É possível afirmar que o requadro é um dos elementos mais característicos dos quadrinhos. Trata-se da moldura na qual determinada ação da narrativa ocorre. Tradicionalmente, os requadros geralmente aparecem em formato quadrado, mas essa não é uma estrutura fixa; muitos requadros – ou quadros, como também são chamados – podem aparecer em formato circular, oval, retangular ou, até mesmo, nem aparecerem, uma vez que determinada imagem pode ser apresentada sem moldura.

### **1.1.2 Vinheta**

De maneira simples, Chinen (2011, p. 14) define a vinheta como uma área limitada em que determinado momento da narrativa ocorre e onde cada pedaço da história será situado. Muitas vezes confundida com o próprio requadro, a vinheta também não possui, necessariamente, uma estrutura fixa. O importante é que ela é a responsável por delimitar os diferentes momentos dentro da narrativa. Trata-se, portanto, de uma sequência de requadros que ilustra um episódio específico da história.

---

<sup>1</sup> A relação entre quadrinhos e literatura é um dos tópicos que suscita maior debate e desavenças entre os estudiosos. Tendo em vista que ambos compartilham o mesmo suporte – tinta e papel – muitas vezes os quadrinhos, apesar de apresentarem uma série de elementos e características que os diferenciam de outras narrativas, são vistos como um subproduto da literatura. Na pesquisa aqui apresentada, reconhecemos a existência dessa discussão, bem como sua importância, mas comentar sobre a relação de parentesco, ou não, entre quadrinhos e literatura não é objeto de análise desta dissertação.

**Figura 1: Vinheta e Requadro**



Fonte: CHINEN, 2011, p. 67

No exemplo acima, podemos observar a presença de quatro requadros, distribuídos em molduras de formato quadricular e apenas uma vinheta, uma vez que o momento em que o personagem Linus van Pelt observa a árvore e a folha cai no chão é apresentado em uma sequência de quatro requadros na narrativa. Nesse sentido, a vinheta funciona como um elemento constitutivo que dá vida aos quadrinhos, visto que é a sequencialidade de requadros que dá sentido à narrativa.

### 1.1.3 Balão de fala e recordatório

O balão de fala é, indubitavelmente, o elemento mais representativo das histórias em quadrinho e, também, o que mais as diferencia de outras formas de ilustração e arte gráfica. Além disso, conforme afirma Chinen (2011, p. 16), “trata-se de um dos recursos mais interessantes para dar ‘voz’ a um meio que não é sonoro”.

Muito mais do que se configurar como um dos elementos característicos dos quadrinhos, os balões de fala preenchem lacunas deixadas pelo código imagético. Assim, é importante que os diálogos contidos pelos balões não sejam nem demasiadamente longos nem contenham a descrição de elementos já reproduzidos pela própria imagem.

De acordo com levantamento realizado por Ramos (2009), existem mais de setenta tipos de balões de fala, os quais são utilizados de acordo com a



intenção do autor. Não é nosso objetivo, aqui, especificar cada um deles, mas consideramos relevante ressaltar como o código textual, nos quadrinhos, assume características visuais. Tanto o balão de fala quanto o recordatório<sup>2</sup>, por meio de informações imagéticas representadas pela fonte e/ou tamanho da letra, por exemplo, orientam o leitor no que se refere ao modo como determinada mensagem será recebida. Nesse sentido, segundo Postema (2018), “esses aspectos visuais da representação das palavras não alteram o sentido das próprias palavras, apesar de que a representação do tom ou a ênfase poderem afetar o sentido do ato de fala representado” (p. 118). O que sofre alteração, portanto, é como a palavra será interpretada pelo leitor: de maneira cômica, dura, leve ou suave?

#### **1.1.4 Onomatopeia**

Outro elemento de significativa importância nos quadrinhos é a onomatopeia, ou representação escrita de sons. Nessa forma narrativa, podemos encontrar não apenas aquelas consideradas tradicionais, como vozes de animais e explosões, mas também ruídos dos mais variados tipos, que “acompanham e sublinham a ação, emprestando-lhe uma maior dramaticidade” (MEIRELES, 2007, p. 159).

Apesar de, à primeira vista, parecerem simples, as onomatopeias são culturalmente marcadas, e suas mais variadas possibilidades surgem de acordo com percepções fonéticas de determinada língua. Dessa maneira, onomatopeias no português não costumam ter correspondentes exatos em outras línguas, e vice-versa. Ainda que, devido à popularidade de HQs e animações, algumas onomatopeias em inglês sejam reconhecidas em outros idiomas, traduzir sons de uma língua para outra é um exercício que requer, acima de tudo, uma detalhada pesquisa quanto ao seu uso tanto na língua de partida, quanto na de chegada.

Outro aspecto importante a respeito das onomatopeias é como criam aspectos estéticos de acordo com a maneira como são desenhadas no requadro.

---

<sup>2</sup> Por recordatório entendemos o código textual que inclui falas, lembranças e/ou mensagens, as quais podem ser proferidas por personagens ou pelo próprio narrador. Normalmente disposto nos cantos superiores direito ou esquerdo do requadro, na maioria das vezes “[...] orientam o leitor em relação a tempo transcorrido ou mudança de ambiente” (CHINEN, 2011, p. 18).

O uso de letras grandes e em maiúsculas sugere um som alto, como o de uma explosão, enquanto letras pequenas e longas podem indicar um ruído com longa duração, ou um sussurro, por exemplo.

### 1.1.5 Outros elementos

Conforme mencionado anteriormente, a união entre texto e imagem em sequência, bem como de determinados elementos constitutivos, são uma das características que melhor definem os quadrinhos. No entanto, há ainda outros componentes que integram a linguagem quadrinística, oferecendo novas possibilidades de leitura e interpretação. Dentre elas estão a diagramação, os ângulos e estratégias de enquadramento e, por fim, a elipse.

Chinen (2011) define a diagramação como uma das propulsoras de ritmo à narrativa. O formato e a maneira como os requadros estão intercalados assinalam tanto um direcionamento para guiar a leitura, quanto uma cadência que dita se esta será mais rápida ou lenta. Na imagem abaixo, podemos visualizar um exemplo de diagramação que foge do padrão quadricular considerado convencional das narrativas gráficas:

**Figura 2: Diagramação nos quadrinhos**



Fonte: THOMPSON, 2009, p. 126

No exemplo acima, percebemos que, mesmo com a falta de molduras e delimitação de quadros, a simbiose entre texto e imagem foi facilitada por uma diagramação que orienta a atenção do leitor de acordo com o posicionamento dos personagens. É quase como se a naturalidade do momento em que a personagem tem seus cabelos acariciados atinja o leitor, que acompanha o direcionamento promovido pela vinheta e lê o conteúdo textual com a fluidez que o momento íntimo ilustrado oferece.

Outro elemento importante consiste no uso de diferentes ângulos e estratégias de enquadramento. Apesar de, essencialmente, se tratar de componentes diferentes, a utilização de ambos na narrativa gráfica aproxima o leitor da cena, uma vez que, enquanto o enquadramento pode dar destaque a paisagens, personagens ou demais detalhes, os ângulos posicionam a “câmera” e, de maneira similar ao cinema, criam diferentes percepções. Segundo Chinen (2011, p. 38), “dependendo do efeito que se deseja dar, podemos ter uma vista de baixo, que dá uma sensação de opressão; ou de cima, que transmite uma posição de poder e grandeza”.

Por fim, mas não menos importante, a elipse exerce um papel essencial no quadrinho, ao permitir uma leitura criativa. Essencialmente, a elipse é o que o quadrinho não mostra, mas o leitor imagina e deduz. Nos momentos em que os quadros apresentam menos informações, com espaços entre uma vinheta e outra, e elipse funciona como uma ferramenta poderosa de criação de tensão ou suspense. Observemos a imagem abaixo:

**Figura 3: Elipse nos quadrinhos**



Fonte: CHINEN, 2011, p. 40

Da transição do primeiro requadro – momento da reunião de amigos em um bar – até o último – quando dois amigos do mesmo grupo chegam a um apartamento – há a presença de dois requadros que deixam à imaginação do leitor construir as cenas sobre o que aconteceu nessa reunião. Sabemos que foi um momento divertido e que se tratava de uma ocasião especial, mas a trajetória para inventar e fantasiar tal encontro é de inteira responsabilidade do leitor.

Antes que passemos para os tópicos seguintes, é importante ressaltar que por mais complexo que seja a definição do que são histórias em quadrinho, identificar quais elementos compõem a sua narrativa é o primeiro passo para que uma leitura mais minuciosa seja possível. Ainda que muitos desses elementos não sejam fixos, e a criatividade e inventividade do roteirista e/ou ilustrador se mostrem como a força motriz por trás das histórias, conhecer o hipergênero dos quadrinhos a fundo é importante não só para que, gradualmente, tais narrativas passem a receber a atenção e o apoio que merecem, mas também para que estudos em diferentes áreas passem a se embasar em conceitos já estabelecidos, de forma a enriquecer os estudos sobre quadrinhos de maneira geral.

## **1.2 Uma breve história dos quadrinhos**

Tradicionalmente, as histórias em quadrinhos foram consideradas, por muito tempo, demasiadamente simples, de fácil leitura, cujas narrativas seriam destinadas, majoritariamente, ao público infanto-juvenil. De fato, segundo Vergueiro (2017), o caráter híbrido da linguagem quadrinística, bem como “[...] o fascínio que ela tradicionalmente exerceu sobre grandes massas de leitores, principalmente os mais jovens, estão, talvez, no centro de sua rejeição pelas elites intelectuais” (p. 17).

Felizmente, essa narrativa gráfica, com sua rica história e diversa produção, vem deixando de ser subestimada por aqueles que antes as percebiam como algo “simples demais”. Com o passar das décadas, o público-leitor mais crítico e a academia passaram a prestar mais atenção nos quadrinhos, bem como a observá-los com mais respeito e interesse. Nessa perspectiva, as HQs costumam ser definidas, de maneira sintética, pela narração de um enredo por meio de imagens e palavras.

De fato, conforme já mencionamos, a junção entre o signo verbal e escrito é uma das suas características mais evidentes, mas narrativas gráficas detêm muitas outras particularidades. Um dos questionamentos mais frequentes analisa se os quadrinhos são um gênero literário ou uma forma de arte independente, por exemplo; outros se voltam para o estudo dos diferentes tipos de narrativas gráficas, desde tiras de jornais até gibis e histórias de aventura ou ficção científica, a fim de tentar estabelecer tentativas de se definir uma estrutura ou temática na qual histórias em quadrinho se baseiam. Na prática, os estudos acadêmicos sobre quadrinhos, cada vez mais frequentes no Brasil e mundo afora, (EISNER, 1985; MCCLOUD, 1995; RAMOS, 2009; VERGUEIRO, 2017), costumam defini-los como narrativas “[...] cuja história é contada através de uma sequência de ao menos duas imagens separadas”<sup>3</sup> (KAINDL, 2000, p. 264).

Segundo essa perspectiva de Kaindl, histórias em quadrinho não necessariamente demonstram a presença da palavra escrita. Muitas vezes, a sucessão de requadros com imagens, seguidas uma após a outra e respeitando diferentes estilos e estruturas, fornecem um contexto visual-imagético que transmite determinada(s) narrativa(s) ao leitor<sup>4</sup>. Certamente, há um forte vínculo entre essas linguagens, mas a arte de narrar através de imagens remonta a momentos da história e suas respectivas tecnologias, entre elas as pinturas rupestres, as colunas romanas, os manuscritos maias, incas e astecas, os vitrais de igrejas medievais, os impressos tipográficos, entre outros (ZANETTIN, 2008; BALLMANN, 2009). Esse percurso histórico, sustentado pela imagem ora utilizada para descrever o cotidiano, ora para fins de decoração ou informação do público, contribuiu diretamente para que a união entre imagem e texto, mais tarde, desse vida às histórias em quadrinho, as quais estão historicamente ligadas ao surgimento da grande imprensa no final do século XIX, nos Estados Unidos.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: “[...] in which the story is told in a series of at least two separate pictures”.

<sup>4</sup> Um exemplo disso é o quadrinho *Quando meu pai encontrou o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli (2011). A obra nos conta a história de um aposentado da Companhia Telefônica que, ao perder sua esposa em um trágico acidente, precisa lidar com suas dores e traumas em meio a uma vida solitária. Ao longo de suas 112 páginas há pouca inclusão de texto escrito, e o leitor é levado a acompanhar a jornada espiritual do personagem por meio de, principalmente, imagens.

Com as novas tecnologias de impressão, houve uma explosão de informação. De acordo com Albert e Terrou (1990),

nos dois primeiros terços do século XIX, a imprensa fez progressos consideráveis: os jornais se multiplicaram e se diversificaram em numerosas categorias; as tiragens aumentaram. [...] Este desenvolvimento da imprensa foi paralelo à evolução geral do mundo ocidental; naturalmente ele apresentou notáveis diferenças nacionais, mas as causas fundamentais permaneciam as mesmas em todos os países. (p. 29).

Assim, com o objetivo de alcançar uma maior tiragem, bem como diferentes tipos de público, os grandes jornais norte-americanos passaram a publicar, semanalmente, narrativas curtas em formato de tiras com diferentes tipos de personagens, em preto e branco e com o texto escrito ao redor dos quadros, geralmente na porção inferior.

Essas tiras encantaram o público. Como eram publicadas sempre aos domingos, “devido seu conteúdo exclusivamente humorístico, [...] passaram a ser conhecidas como *Sunday funnies* e, assim, nos Estados Unidos o termo *comics*, ou quadrinhos, passou a ser parte integral dos jornais” (ZANETTIN, 2008, p. 1)<sup>5</sup>. Consequentemente, o êxito das tiras, aliado ao decorrente sucesso dos jornais norte-americanos, contribuiu para que suas práticas e ideias fossem exportadas para jornais europeus; mas foi especificamente em 1894 que a história dos quadrinhos apresentou seu grande primeiro marco, com *Yellow Kid*, de Richard F. Outcault.

**Figura 4: Yellow Kid**



Fonte: BALLMANN, 2009, p. 39

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: “Because of their exclusively humorous content, [...] came to be known as ‘the Sunday funnies’, and thus in America the term comics came to mean an integral part of the newspaper”.

Apesar de ser considerada a primeira narrativa em quadrinho do mundo, *Yellow Kid* não foi a primeira publicação do gênero. O título de precursor dessas narrativas, inclusive, é contestado por vários países, uma vez que há registro de outras histórias sendo publicadas antes do famoso personagem de Richard F. Outcault. Na Europa, por exemplo, o suíço Rodolphe Töpffer já publicava caricaturas e histórias desenhadas em 1837, no livro *Histoire de M. Vieux Bois*; o alemão Wilhem Busch, por sua vez, é conhecido por sua série *Max und Moritz* (1865)<sup>6</sup>, um livro ilustrado que narra as aventuras e peripécias de dois irmãos; o Brasil também já produzia narrativas gráficas anteriores à publicação do *Yellow Kid*, conforme veremos adiante no item 1.4. No entanto, o título que *Yellow Kid* carrega se justifica, conforme afirma Chinen (2011), por ser “[...] a primeira série a incorporar os principais elementos dos quadrinhos: narrativa sequencial, balões, onomatopeias e linhas cinéticas” (p. 44).

Ainda conforme o autor, as tiras de jornais costumavam publicar uma piada simples por dia. No entanto, com o passar do tempo,

[...] algumas séries passaram a narrar histórias em continuidade e para acompanhá-las era preciso lê-las todos os dias. Essa forma viabilizou a publicação de aventuras mais extensas que duravam meses, mas exigia do autor um talento especial, pois era necessário reter o interesse do público, criando um gancho para o dia seguinte (CHINEN, 2011, p. 11).

Assim, a partir dessa publicação seriada, jornais passaram a oferecer compilações de histórias em quadrinhos em formato de revista. Principalmente a partir da década de 1930, novas práticas envolvendo a criação de HQs foram desenvolvidas, especialmente no que diz respeito às temáticas das narrativas e às técnicas de trabalho com texto e imagem. Nesse período entre Grandes Guerras, por exemplo, histórias de super-heróis passaram a ser publicadas em formato de revista, com destaque para o *Superman*, em 1938. Essa temática foi responsável pela liderança dos Estados Unidos na produção de quadrinhos, particularmente nas décadas de 1930 e 1940, sendo um dos principais motivos para a intensificação da tradução dessas histórias em países da Europa, América do Sul e Ásia (ZANETTIN, 2008, p. 2).

---

<sup>6</sup> *Max und Moritz*, inclusive, é bastante conhecido ao redor do mundo e foi traduzido para o português por Olavo Bilac, sob o título *Juca e Chico – História de Dois Meninos em Sete Travessuras*, em 1901.

O que foi chamado de “Anos Dourados” dos quadrinhos, no entanto, sofreu uma queda a partir da década de 1950. O público não estava mais interessado em acompanhar super-heróis; ao invés disso, queriam histórias exóticas, românticas, de mistério, suspense e terror. Esse novo “gosto” por diferentes temáticas, no entanto, ganhou o desagrado de muitos, entre eles o psiquiatra Frederic Wertham, responsável pela publicação do livro *Seduction of the Innocent*<sup>7</sup>, em 1954. Nesse livro, o autor revela sua preocupação, em formato de manifesto, a respeito dos quadrinhos, afirmando que estes eram perigosos e subversivos e que, ainda, crianças e adolescentes estavam em perigo ao lê-los. Os editores, então, criaram o *Comics Code Authority*, que manteve regras extremamente rígidas no que se refere à produção dessas narrativas, em especial sua temática, fator que diminuiu as edições rapidamente.

No entanto, ao mesmo tempo em que as publicações quadrinísticas eram fiscalizadas, surgiu um novo movimento de produção, o qual priorizava edições de obras que fugissem às regras editoriais da massa. Essa iniciativa deu origem aos quadrinhos *underground*, mais comumente conhecidos como *comix*, os quais foram extremamente importantes para a legitimação das HQs como um todo.

Em conformidade com o momento histórico das décadas de 1960 e 1970, marcado pela insatisfação política e pelos movimentos estudantis, os autores dos *comix* se recusavam a publicar materiais regidos pela indústria massificante da época e não seguiam as regras exigidas pelas editoras norte-americanas. Tal posicionamento deu origem a grandes obras que ajudaram a moldar os quadrinhos conforme os conhecemos hoje e, apesar de terem tido vida curta,

a influência tanto de obras como de autores ampliou-se bem além das fronteiras [...] e atingiu os países europeus e latino-americanos, podendo-se afirmar que ajudaram na formulação de um estilo de produção de quadrinhos. Na Europa, eles influenciaram diversas revistas de vanguarda. Nas Américas, por sua vez, assumiram forte viés político-partidário, sendo o estilo preferencialmente utilizado por

---

<sup>7</sup> Wertham criticava as histórias em quadrinhos com dureza; porém, ao contrário do que muitos acreditam, não foi apenas com a publicação de *Seduction of the Innocent* (1954) que o Comics Code Authority foi criado e as HQs passaram a ser publicadas sob censura. Segundo Vergueiro (2017), o livro coroou o movimento liderado por Wertham, que também publicou artigos, participou de palestras e até mesmo de um programa de entrevistas na televisão, mas a grande responsável pela censura aos quadrinhos foram as editoras, e o governo norte-americano criou uma comissão – *Senate Subcommittee. on Juvenile Delinquency* – não para investigar essas narrativas, mas sim para tentar controlar a delinquência infantil. Wertham apenas se aproveitou de um contexto para expor opiniões contrárias à produção de quadrinhos (p. 128).



artistas latino-americanos para o enfrentamento de governos totalitários que se espalharam pelo continente nas décadas de 1960 e 1970 (VERGUEIRO, 2017, p. 20).

Esse cenário, por outro lado, abriu espaço para o mercado europeu, que reagiu de maneira positiva à diminuição de produções norte-americanas e deu um novo direcionamento para os quadrinhos. Estes passaram a ser voltados especialmente para adultos, com histórias mais longas e elaboradas, e em formatos não periódicos, ou seja, eram obras em formato de livro ou álbum, sem continuação ou divisão de enredo em volumes. O mais interessante, porém, é que, em razão das fronteiras linguísticas entre os países da Europa, as nações que mais produziam HQs em meados do século XX, como a França, Itália e Bélgica, vendiam os direitos de tradução das suas obras mais populares, as quais eram traduzidas para países da Escandinávia e Alemanha, dentre outros. Esse foi, portanto, um dos momentos históricos cruciais para a impulsão da tradução de quadrinhos.

Do outro lado do oceano, os Estados Unidos retomaram a produção de quadrinhos a partir da década de 1980, momento em que o mercado norte-americano passou a criar uma “nova imagem” para os quadrinhos na tentativa de atingir públicos diversos. Entre essas estratégias, destaca-se a produção de narrativas de super-heróis, bem como a ascensão de autores independentes com a publicação de romances gráficos, ou *graphic novels*, sobre os quais nos debruçaremos no tópico seguinte. É inegável, portanto, a grande influência quadrinística exercida pelos Estados Unidos. São eles os maiores responsáveis pela introdução de gêneros e modelos de criação, com temáticas, estilos de desenho e convenções visuais que inspiraram muitos outros países e suas respectivas produções quadrinísticas.

### **1.3 *Graphic novels*, ou novelas gráficas**

A rica e múltipla história que compôs e deu vida aos quadrinhos conforme os conhecemos também originou, como resultado, diversas nomenclaturas para os mais variados tipos de narrativas em arte sequencial, incluindo as chamadas “novelas gráficas”, ou *graphic novels*. Aliás, muito mais do que diferentes terminologias, tais narrativas encerram múltiplas origens na história dos quadrinhos – algumas até mesmo sendo contestadas por determinados autores

– mas, por meio de um consenso geral entre aqueles que produzem, editam, publicam e, inclusive, traduzem quadrinhos, *graphic novels* são concebidas como “[...] determinadas produções [...] que se valem da linguagem dos quadrinhos para narrar histórias mais longas, (auto)biográficas ou não” (RAMOS *et. al*, 2014, p. 204).

Partir de um entendimento acerca das novelas gráficas, como surgiram e quais são suas principais características e elementos constitutivos, é de vital importância para compreender *Angola Janga* também como um romance gráfico. Nesse sentido, no presente tópico nos ocuparemos de tecer um rápido, porém informativo, percurso histórico sobre as novelas gráficas. A partir do momento em que compreendermos como elas surgiram e o que as diferencia de outras produções quadrinísticas, a tradução e análise de *Angola Janga* poderão ser pensadas com maior clareza.

Conforme vimos anteriormente, o surgimento dos quadrinhos está intimamente ligado ao desenvolvimento da imprensa e das técnicas de impressão em massa. Os suplementos dominicais norte-americanos, dirigidos a um público amplo, foram um dos meios mais significativos na evolução de elementos constitutivos dos quadrinhos. De importância semelhante, as obras de Rodolphe Töpffer e Wilhelm Busch trouxeram valores que influenciaram diversas nações, “[...] sendo inclusive o primeiro livro infantil estrangeiro publicado no Japão, em 1887, convertendo-se em modelo para muitas tradições locais dos quadrinhos” (GARCÍA, 2012, p. 58).

De toda maneira, a evolução de obras como as de Töpffer e Busch, seguidas das tiras cômicas de Outcault e as séries familiares<sup>8</sup> também publicadas em jornais, trouxe consigo a utilização gradativa de certos elementos – como o uso de cores, balões e aprofundamento dos personagens – que resultou uma nova experiência de leitura. Afinal, em uma época em que a televisão ainda não era uma realidade, e artes como a fotografia ainda não estavam completamente consolidadas, a leitura por meio de imagens e texto

---

<sup>8</sup> O surgimento das séries familiares está relacionado ao crescimento da cultura de consumo capitalista norte-americana. A partir do momento em que se testemunhou a preferência por narrativas que não eram autoconclusivas, impulsionou-se a publicação de quadrinhos voltados para diferentes públicos, abarcando toda a sociedade, e que, principalmente, eram *contínuos*.

trazia à tona uma maneira nova, e bastante intimista, de se ler e conhecer histórias.

O processo evolutivo dos quadrinhos permitiu, então, a criação de novas técnicas, por meio das quais quadrinistas e ilustradores, gradualmente, desenvolveram e começaram a publicar os *comic books*, que atuaram de maneira decisiva para a formação, futuramente, das chamadas novelas gráficas. A maior diferença entre as produções anteriores, eminentemente em formato de tiras de jornais e revistas, para o *comic book*, é o suporte, uma vez que o livro comporta histórias mais longas, as quais, não necessariamente, são frutos de narrativas seriadas.

No entanto, apesar de o gênero de super-heróis ter, de fato, impulsionado publicações, especialmente no formato de revista, esse tipo de suporte, aliado a um extenso repertório e a uma grande quantidade de artistas voltados à produção e distribuição de quadrinhos, favoreceu que obras *avant-garde* repercutissem novas técnicas, criassem novos estilos e dessem vida a diferentes gêneros, tais como o romance e o crime. No que diz respeito ao primeiro, é relevante destacar o quadrinho *Young Romance*, publicado em 1947 por Joe Simon e Jack Kirby. Diferentemente de outras produções, a obra tinha como projeto a publicação de histórias de amor verdadeiras, escritas em primeira pessoa, em tom confessional; eram, portanto, direcionadas ao público adulto, e contribuíram fortemente para que, aos poucos, os quadrinhos fossem saindo do “reino da infância”, ainda que paulatinamente.

Nesse movimento de desprendimento de quadrinhos de super-heróis, outro gênero também bastante rentável foi o de crimes. Em 1950, o quadrinho *It Rhymes with Lust*, produzido por Drake Weller e Matt Baker, quebrou paradigmas e, segundo García (2012), “[...] pode reclamar o seu direito de ser reconhecida como a primeira novela gráfica americana” (p. 124). A obra, que tinha 128 páginas em preto e branco, foi publicada em formato de livro de bolso. O próprio fato de ter sido lançada em livro – e ainda identificada como *picture novel* – já a diferenciava de tantas outras obras publicadas nesse período.

Ainda sobre esse tópico, é importante nos atentarmos a duas características marcantes de novelas gráficas que já estavam expressas na publicação tanto de *Young Romance*, quanto de *It Rhymes with Lust*, a saber:



naquele período. Segundo Don Donahue, responsável pela publicação de alguns dos primeiros números da *Zap*, o diferencial da revista residia

em sua curiosa mistura do velho e do novo. O diferencial da *Zap*, e dos quadrinhos *underground* em geral, é que aqui havia todo um meio de expressão que esteve abandonado durante muito tempo, ou relegado a uma posição muito inferior, e ninguém havia feito grande coisa com ele. E, de repente, alguém começou a fazer algo, e se produziu uma explosão” (GARCÍA apud DONAHUE, 2012, p. 162).

De fato, foi essa “explosão”, representada pela busca pelo desenvolvimento da arte gráfica e afastamento da indústria de massa, que deu grande impulso aos quadrinhos *underground*. Ademais, conforme afirma García (2012), indubitavelmente, o gênero de maior relevância dentro do movimento *underground* – que, inclusive, mais tarde serviu como base para formar o que hoje entendemos por romance gráfico – foi a autobiografia (p. 174).

Realmente, os elementos que melhor representam um romance gráfico contemporâneo envolvem não só a publicação de narrativas mais longas, em formato de livro, mas também a autobiografia. Esse é um componente importante em quadrinhos de sucesso, como *Persépolis* (2007), *Retalhos* (2009) e *Maus* (2005). Por outro lado, autores como García (2012) afirmam que as novelas gráficas que circulam hoje em dia, nos mais variados tipos de mídia, apenas se tornaram possíveis por meio da publicação de uma obra que, em 1972, foi considerada a primeira *graphic novel*: *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green. Nessa narrativa, o personagem de Binky Brown, que atua de maneira clara como uma voz da memória do autor quando adolescente, é atormentado por seus desejos e ansiedades sexuais quando, concomitantemente, apresenta sintomas do Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC).

Essa HQ desempenhou um papel tão importante dentro do universo dos quadrinhos que até mesmo Art Spiegelman atribui o mérito de *Maus* – possivelmente a novela gráfica de maior sucesso de todos os tempos – à obra de Justin Green. Admitidamente,

Art Spiegelman encontrou em suas páginas as chaves para escapar dos tópicos que o próprio *underground* havia gerado em seu rápido desenvolvimento e pôde utilizá-lo como guia para enfrentar suas próprias lembranças familiares (GARCÍA, 2012, p. 176).

De toda maneira, há uma diferença de quase uma década entre a publicação de *Binky Brown* e *Maus* e, progressivamente, os quadrinhos *underground* começaram a entrar em colapso, ainda que tal crise não tenha feito com que esse tipo de publicação viesse a desaparecer. Os quadrinhos *underground*, que previamente surgiram por meio de uma necessidade de se romper com a grande indústria de massa, logo passaram a atrair a atenção daquele sistema que tanto se esforçavam para manter distância. O *underground*, portanto, não estava mais à margem de publicações quadrinísticas, e sua atenção foi captada por revistas, editoras e até mesmo Hollywood.

Essa transição entre os quadrinhos *underground* e as novelas gráficas, marcadas pela publicação de obras denominadas alternativas, foi presumivelmente o momento em que a linguagem quadrinística mais se desenvolveu para gerar o que hoje conhecemos como *graphic novels*. Uma primeira razão para isso tem origem na decisão de editoras criarem publicações em séries limitadas, sua maioria no formato de minisséries de relatos longos. Dentre essas editoras, destaca-se a *Fantagraphics*<sup>9</sup>, responsável pela publicação de *Love and Rockets*, uma coleção que, paralelamente à *Raw*, de Art Spiegelman, e *Weirdo*, de Robert Crumb, impulsionou a produção dos chamados quadrinhos alternativos.

O que tais revistas tinham em comum era o desejo em transformar a linguagem quadrinística, em brincar com seus múltiplos formatos e redefinir seu aspecto visual, sem abandonar pretensões temáticas. Foi na revista *Raw*, de Art Spiegelman, onde *Maus* foi publicada em narrativas longas, no formato de minissérie a partir de 1980. Foi somente em 1986 que edições isoladas de *Maus* foram compiladas e publicadas em formato de livro, por uma editora literária. A obra, intitulada “*Maus: Meu pai sangra história*” atraiu grande atenção e mudou o panorama de publicação de quadrinhos da época.

Paralelamente à Spiegelman, outro quadrinista a quem se atribui o nascimento das *graphic novels* é Will Eisner, com o quadrinho *Um Contrato com Deus*, de 1978. Um aspecto curioso sobre a publicação dessa obra se encerra

---

<sup>9</sup> A importância da *Fantagraphics* como editora de quadrinhos não se restringe ao início da década de 1980, com os quadrinhos alternativos. Atualmente, a editora divulga grande parte das HQs norte-americanas e, inclusive, foi a responsável pela publicação da versão de *Cumbe e Angola Janga* para a língua inglesa.

no fato de que Eisner optou pela publicação da narrativa em formato de livro, sem lançar sua história de maneira seriada e, principalmente, por meio de uma editora literária. O autor queria que seu livro alcançasse um público mais amplo, e não se restringisse ao público leitor de HQs. No entanto, o quadrinho destoava muito do projeto editorial da Baronet, e a editora acabou falindo e a publicação, naquela época, fracassando.

Ainda que, a princípio, a obra que destaca Will Eisner como um dos maiores quadrinistas de todos os tempos não tenha recebido o devido reconhecimento à época, Eisner foi o primeiro autor a empregar o termo *graphic novel*, assim como *Um contrato com Deus* tenha um dos traços que mais caracterizam os romances gráficos atuais: a autobiografia e as narrativas de memória.

Assim, com a circulação cada vez mais frequente de obras como *Maus* e a popularização do termo *graphic novel*, demais editoras passaram a investir em um projeto que abarcasse um público mais adulto, cujas publicações de quadrinhos integrassem um formato mais luxuoso, com papel especial e histórias diferenciadas. É notória a tentativa de se distanciar, o máximo possível, de uma ligação com o termo *comic*, afastando-se de toda e qualquer relação com o que tal palavra evoca: o aspecto infantil, descartável e barato. Nessa perspectiva, de acordo com Ramos (2009),

Percebe-se nessa rápida trajetória, que a expressão [*graphic novel*] nos Estados Unidos esteve cunhada em uma preocupação de atingir um público leitor mais maduro, com temas que versassem ou não sobre super-heróis, mas que apresentassem uma qualidade editorial mais bem trabalhada. Não se tratava dos comics como vinham sendo publicados até então, mas de uma outra forma de produzir quadrinhos. Comercialmente, significava atingir outra fatia de mercado, o adulto, ainda pouco explorada” (p. 189).

Passaram-se, então, a publicar quadrinhos que existem por si só como uma unidade independente, sem estarem alicerçados em uma produção seriada. Tais histórias, cujos temas abrangem memória, relações familiares, infância, adolescência e identidade, por exemplo, deram fruto a alguns dos romances gráficos que conhecemos atualmente, como *Persépolis* (2007), *Retalhos* (2009) e *Pílulas Azuis* (2016). Desse modo, “a novela gráfica contemporânea representa, portanto, e mais do que qualquer outra coisa, essa consciência de liberdade do autor” (GARCÍA, 2012, p.305).

No Brasil, o termo *graphic novel* passou a ser utilizado mais amplamente a partir da segunda metade da década de 1980, uma vez que foi importado para o país sem tradução. Com o passar dos anos, gradualmente, foram surgindo algumas versões, como novela gráfica ou romance gráfico. Ainda que existam diferentes nomenclaturas para explicar o mesmo gênero, *graphic novels* são compreendidas e assimiladas como determinados tipos de produções de quadrinhos cuja linguagem gráfica é empregada de forma a narrar histórias mais longas, as quais podem ser autobiográficas ou não. Ainda, tal gênero aceita uma grande variedade de temas, deixando nas mãos do autor a possibilidade de criar e de se fazer uso da linguagem quadrinística de maneira criativa e, por que não, progressista. Afinal, ainda que as *graphic novels* sejam fruto de relações históricas e tentativas constantes por parte de editores e quadrinistas de evoluir e desenvolver a linguagem do seu ofício, elas são recentes e, portanto, não estão solidificadas; mudanças poderão ser sentidas dentro de alguns anos, e a maneira como vemos e fazemos quadrinhos atualmente pode não ser a mesma no futuro.

#### **1.4 Panorama de produção de quadrinhos no Brasil: o caso de *Angola Janga***

Além de conhecermos o panorama histórico das HQs sob uma perspectiva global, faz-se extremamente necessário explorar o contexto brasileiro no decorrer dos séculos. Afinal, há no Brasil uma extensa e diversa produção de quadrinhos cuja origem remonta meados do século XIX. A familiarização com esse percurso histórico é importante não só para conhecermos de que maneira e por quem essas histórias eram produzidas, mas também para melhor compreendermos o contexto atual, como *Angola Janga* e Marcelo D'Saete se encaixam nessa história brasileira de se fazer quadrinhos, e quais são as tendências futuras.

De acordo com Waldomiro Vergueiro (2009, p. 151), os quadrinhos brasileiros tiveram um desenvolvimento um tanto quanto peculiar e idiossincrático. De maneira geral, o Brasil se diferencia de outros países porque os primeiros registros do que podemos chamar de histórias em quadrinhos brasileiras foram fruto do trabalho de artistas estrangeiros. De todo modo, esses primórdios da produção nacional remontam o século XIX, momento em que o



humor gráfico era extremamente requisitado em inúmeros jornais. Inclusive, o primeiro registro de humor gráfico impresso a que se tem notícia data de 25 de abril de 1831, no jornal pernambucano *O Carcundão*. Esse humor era comumente marcado por críticas a figuras públicas, geralmente em formato de charge e/ou caricaturas e, como àquela época era proibido criticar ou se referir a autoridades de maneira depreciativa, não conhecemos quem foi o(a) autor(a) dessa primeira tentativa registrada em jornal de se narrar uma história gráfica.

Apesar disso, a publicação de humor gráfico e caricatural passou a ser tão frequente em jornais que algumas décadas mais tarde o alemão Henrique Fleiuss criou a *Semana Ilustrada*, que foi a primeira revista de caricaturas com circulação regular no Brasil. Essa publicação foi de grande importância, uma vez que seus artistas e colaboradores discutiram a realidade política e social brasileira por bastante tempo, especificamente entre os anos de 1860 a 1876.

Por outro lado, conforme afirma Vergueiro (2017),

[...] se não considerarmos as atividades ligadas ao humor gráfico, é possível dizer que as histórias em quadrinhos se desenvolveram no Brasil, inicialmente, a partir da influência de revistas humorísticas e infantis europeias e, posteriormente, das revistas em quadrinhos norte-americanas (os *comic books*) (p. 18).

Tais influências estrangeiras europeias, por exemplo, nos remetem à Rodolphe Töpffer e Wilhelm Busch, cujas primeiras publicações, como vimos no tópico 1.2, datam de 1837 e 1865, respectivamente. No entanto, o que muitos teóricos compreendem como o início dos quadrinhos brasileiros teve início pelas mãos do italiano Ângelo Agostini. Após fincar raízes no Brasil, o autor teve uma carreira prolífica, a qual abrange desde a criação de importantes jornais satíricos quando morava em São Paulo e, mais tarde, no Rio de Janeiro, quanto à publicação de *As Aventuras de Nhô Quim* (1869)<sup>10</sup>, considerada a primeira história em quadrinho do país, e *As Aventuras de Zé Caipora* (1883)<sup>11</sup>. Ambas

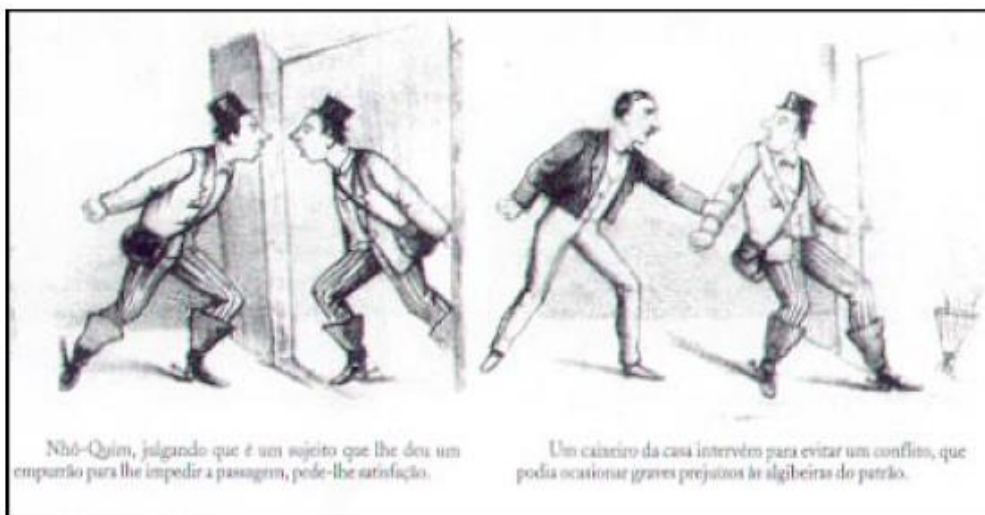
---

<sup>10</sup> *As Aventuras de Nhô Quim* conta a história de um caipira que vai à cidade grande – mais especificamente, à capital da Corte, no Rio de Janeiro – e todas as suas dificuldades de adaptação. Foi publicada na revista *Vida Fluminense*, no dia 30 de janeiro de 1869, na edição 57. A importância de *Nhô Quim* é tamanha que no Brasil, “[...] o 30 de janeiro é comemorado com o Dia do Quadrinho Nacional” (CHINEN, 2011, p. 47).

<sup>11</sup> Já *As Aventuras de Zé Caipora* conta a história de um rapaz do interior e suas batalhas contra animais selvagens e o clima difícil da região. Foi publicada pela *Revista Ilustrada* em 1883 e dispôs de 11 capítulos. Por muitos autores, ela é considerada a primeira história em quadrinhos do gênero de aventura no Brasil.

as obras discutiram a vida em ambientes urbano e rural, assim como apresentaram “[...] os primeiros personagens fixos das histórias em quadrinhos brasileiras” (VERGUEIRO, 2017, p. 22).

**Figura 6: As Aventuras de Nhô Quim (1869)**



Fonte: VERGUEIRO, 2007, p. 5

É interessante notar que *As Aventuras de Nhô Quim*, a primeira história em quadrinhos do Brasil, foi publicada 25 anos antes de *Yellow Kid*, considerada por muitos como a primeira história em quadrinhos do mundo. Pesquisadores de inúmeras nações contestam o título de precursor a Richard F. Outcault, uma vez que, assim como no Brasil, outros países também registram publicações anteriores à *Yellow Kid*. No caso brasileiro, apesar de as histórias em quadrinho de Ângelo Agostini “[...] deixarem evidente um soberbo domínio da técnica de contar graficamente uma história”, (VERGUEIRO, 2017, p. 25) elas não continham balões e outros elementos representativos desse tipo de narrativa.

De qualquer forma, a importância e a influência de Ângelo Agostini para a arte sequencial brasileira são incontestáveis. Além de ser nosso precursor, o autor também foi o responsável pelo desenho do título da revista *O Tico-Tico*, a qual desempenhou um papel fundamental, ao longo de seis décadas, não só com a importação e apresentação de histórias norte-americanas ao público brasileiro, mas também com o início de uma tradição na publicação de quadrinhos em formato de revista.

**Figura 7: Edição da revista *O Tico-Tico*, em 1954**



Fonte: VERGUEIRO, 2017, p. 26

Segundo Vergueiro (2017), *O Tico-Tico* publicava quadrinhos, mas esses não eram, exclusivamente, seu único conteúdo. A revista “[...] trazia também contos infantis, passatempos, poesias, matérias sobre datas comemorativas”, dentre outros assuntos (p. 27). Ela oferecia ao leitor, portanto, uma grande quantidade de material, focada na diversidade. Apesar disso, o foco d’*O Tico Tico* eram os quadrinhos, especificamente os *comics* norte-americanos de sucesso. Isso permitiu que o leitor brasileiro tivesse uma experiência de leitura diferente, através de diferentes estilos, temáticas e personagens. Inclusive, como podemos ver na figura abaixo, o primeiro a fazer grande sucesso no Brasil foi *Buster Brown* (à esquerda), também criação de Richard F. Outcault. Em terras brasileiras, ele foi repaginado pelo nome de Chiquinho (à direita), o qual gerou bastante sucesso e lucro para a revista, que teve vida útil de 1905 a 1962.

**Figura 8: *Buster Brown* e Chiquinho: adaptação de um personagem rentável**



Fonte: HERITAGE AUCTIONS    Fonte: VERGUEIRO, 2017, p. 29

Apesar d' *O Tico Tico* ter tido longa tradição ao publicar várias histórias estrangeiras, incluindo Mickey Mouse, Krazy Kat, Popeye e o Gato Félix, “[...] o sucesso do mercado editorial de quadrinhos no Brasil inicia na década de 1930 com a publicação do *Suplemento Juvenil*, de Adolfo Aizen, que trazia em suas páginas traduções de quadrinhos norte-americanos” (REIS, 2012, p. 127). Além de ter sido a responsável por introduzir e popularizar heróis como o Superman, Mulher Maravilha, Batman, Capitão América e Homem Aranha, a revista também editou números com a tradução de clássicos da literatura mundial, clássicos da literatura brasileira, biografias de grandes personagens históricos do Brasil, bem como de santos e padroeiros (todos com a devida aprovação da igreja), episódios históricos do país, e até mesmo uma edição da obra *Casa Grande Senzala* (2010), todos em formato gráfico.

O sucesso d' *O Tico Tico* fomentou a criação de outras revistas, tais como o *Globo Juvenil* – sua maior rival – e a revista *Gibi*, que publicou grandes títulos norte-americanos até o início da década de 1960. A relevância de todas as três para a expansão da produção de quadrinhos no Brasil tem ecos até os dias de hoje, mas outro fator importante que marcou o mercado brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950 foi o de adaptações literárias em formato de quadrinho.

A consolidação das revistas atraiu muitos leitores, que procuravam acompanhar o enredo das suas histórias preferidas diariamente. Com base nessa procura, editores investiram pesadamente na adaptação de obras literárias em formato de quadrinhos, uma vez que “transpor para outra linguagem

um texto que já passara pelo crivo do público parecia uma fórmula muito segura de atrair leitores e agradar aos críticos”. (RAMOS *et. al*, 2014, p. 14). Assim, a primeira quadrinização de um romance brasileiro foi *O Guarani*, publicada em 1937 pelo Correio Universal. A obra, inclusive, foi republicada como quadrinho diversas vezes, por diferentes editoras; paralelamente, obras dos autores Jorge Amado, José Lins do Rego, Raul Pompeia, entre outros, também foram quadrinizados, todos com grande sucesso de público e crítica. Tais publicações ecoam a inúmeros quadrinhos atuais, com obras como *Os Sertões* (2010), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2010), *O Alienista* (2007) e *Dom Casmurro* (2013), por exemplo. Inclusive, as edições mencionadas de *O Alienista* e *Dom Casmurro* tiveram uma excelente recepção pela crítica. A primeira, feita por Gabriel Bá e Fábio Moon, foi incluída pelo PNBE em 2009 e recebeu o prêmio Jabuti na categoria de álbum didático e paradidático em 2008, enquanto a segunda, feita por Felipe Greco e Mário Cau, também “[...] figurou entre os finalistas das categorias ilustração e livro didático e paradidático do Jabuti e foi incluída no PNBE, em 2014” (CHINEN, VERGUEIRO, RAMOS, 2014, p. 33).

A partir das décadas de 1950 e 1960, paralelamente à produção dessas narrativas literárias em formato de quadrinho, duas grandes temáticas foram uma constante nas publicações em editoras brasileiras: as histórias de terror e de super-heróis. No que se refere às essas últimas, é importante ressaltar que se tratavam de traduções de super-heróis norte-americanos; o que havia no Brasil era, sem dúvida, um pastiche, uma produção extremamente ingênua “[...] que tentava emular quadrinhos estrangeiros, reproduzindo seus estilos e *maneiras de ser* para adquirir empatia de leitores e aproximá-los do tipo de quadrinhos a que eles estavam familiarizados” (VERGUEIRO, 2009, p. 162)<sup>12</sup>. Dessa maneira, super-heróis brasileiros, como o Capitão Atlas, Capitão 7 e o Raio Negro copiavam muitas características de narrativas de sucesso estrangeiras, apenas incorporando certos elementos para que dessem a impressão de uma roupagem distinta.

Por outro lado, essa produção quadrinística caricata foi substituída, nas décadas de 1970 e 1980, pela formação já mais consistente das histórias em quadrinho brasileiras. Foi nessa época que Maurício de Souza conseguiu

---

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: “[...] to emulate foreign comics, reproducing their styles and *raison d'être* to empathize with readers and bring them the kind of comics they found familiar”.

publicar as primeiras histórias da turma da Mônica, atingindo grande sucesso entre o público infantil e adulto. Outros autores tentaram alcançar o mesmo prestígio, mas poucos conseguiram; talvez apenas Ziraldo, com *O menino maluquinho*, tenha chegado mais perto. O importante é que foi a partir desse momento que produções independentes, produzidas por e para brasileiros, começaram a surgir, contexto que foi mantido na década de 1990, com autores como Lourenço Mutarelli, os irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, Marcelo Quintanilla, André Dahmer, entre outros.

Atualmente, a produção de quadrinhos no Brasil, dentre seus vários gêneros (gibis, tirinhas, revistas, romances gráficos) mudou drasticamente. A Editora Panini, por exemplo, é responsável pela tradução e publicação de narrativas de super-heróis da Marvel e DC Comics, grandes preferidas do público em escala mundial. Além de produções estrangeiras traduzidas e publicadas no Brasil, há exemplos de autores brasileiros que conquistam espaço não só no país, mas também em escala internacional, como os irmãos Bá e Marcelo D'Saete. Além disso, há um grande consumo de histórias em quadrinhos japonesas, os mangás.

É certo que nos últimos anos, especialmente com o *boom* das webcomics<sup>13</sup>, foi registrado um significativo aumento no desenvolvimento e na criação de histórias de quadrinhos para adultos no Brasil, com muitos de seus autores obtendo sucesso na publicação de suas obras através de diferentes selos editoriais. No entanto, segundo Vergueiro (2009), há um lado positivo e outro negativo resultante disso. Enquanto, por um lado, a chance de publicar uma revista ou livro de quadrinhos através de uma grande editora é sinônimo para publicações com melhor qualidade de impressão, melhores designs, e produtos mais atrativos, “[...] por outro, isso limita a venda dessas obras a livrarias, por um preço muito mais alto [...] e com tiragens menores” (p. 167)<sup>14</sup>.

Assim, nesse tópico, conhecemos um pouco mais sobre a história dos quadrinhos brasileiros, do século XIX até os dias atuais. Vejamos, agora, de que maneira essa história registrou o negro em narrativas gráficas, e qual é o papel

---

<sup>13</sup> *Webcomics* são as produções em quadrinhos restritamente publicadas no meio digital. Esse suporte não só facilita a publicação e divulgação das histórias, uma vez que não tem alto custo de produção, como também envolve uma rede de compartilhamento entre quadrinistas e leitores.

<sup>14</sup> Tradução nossa. No original: “[...] on the other hand, it limits the sale of their works to bookstores, at a much higher price [...] and with small print volumes”.

que as obras de Marcelo D'Saete, em especial, *Angola Janga*, exercem dentro desse contexto.

### **1.5 O negro nos quadrinhos brasileiros e o contexto de *Angola Janga***

A caracterização imagética de personagens nos quadrinhos faz parte de uma exigência do próprio hipergênero, uma vez que a limitação de espaço disponível nos balões de fala, aliada à presença do conteúdo visual, torna desnecessária a descrição verbal de quais são as principais características físicas de um personagem, de como se portam ou se vestem. Nesse sentido, a simplificação – e, por vezes, generalização – de traços e/ou atributos que assinalam um determinado grupo étnico-racial é utilizada em narrativas gráficas como uma maneira de fazer com que o leitor perceba características referentes aos personagens quase que instantaneamente. Por outro lado, ao mesmo tempo em que a composição imagética de personagens negros ou orientais, por exemplo, é, por vezes, simplista e generalista, com recursos limitados para explorar seus traços, modos e sotaques, “[...] essa generalização, muitas vezes, esbarra no arriscado limite que é tornar-se ofensivo” (CHINEN, 2019, p. 48).

Conforme vimos anteriormente, ainda que o humor seja um elemento presente nos quadrinhos desde sua origem, com os *comics* impressos em jornais, as representações cômicas e estereotipadas de grupos étnico-raciais foram, muitas vezes, pensadas de maneira indecorosa. No Brasil, a representação de personagens negros, especialmente as charges do século XIX e demais produções até o início da década de 1970, trouxeram personagens que seguiram estratégias apoiadas na distorção fisionômica, exagero e estereótipos.

Por outro lado, atualmente, as produções quadrinísticas brasileiras, especialmente por meio das obras de D'Saete, apresentam usos diferenciados de traços e técnicas para compor personagens negros. A partir disso, este tópico tem por objetivo identificar historicamente, ainda que de maneira breve, algumas das principais representações de personagens negros nos quadrinhos brasileiros para que, mais adiante, o conjunto da obra de Marcelo D'Saete, bem como sua importância para a produção quadrinística nacional, seja realçado em contraste com suas obras congêneres.

De certa forma, a origem da figuração cômica do negro remonta a figura do menestrel, o agente do riso, do cômico e do humor desengonçado e estúpido.

Para Chinen (2019), “diversos quadros do século XIX mostram os negros como músicos, dançarinos e cantores, como criados, sempre provendo diversão e entretenimento para os brancos” (p. 55). Grande parte dessas representações, por sua vez, contribuiu direta ou indiretamente para que estereótipos raciais fossem reforçados e propagados por meio de charges, caricaturas, gravuras, cartazes e outros tipos de arte e conteúdo visual que circulavam na época. Algo muito comum, por exemplo, eram atores brancos se pintarem com tinta preta e aparecerem em cartazes de shows de menestréis, com algumas de suas características físicas realçadas de maneira exagerada, como podemos visualizar na imagem abaixo:

**Figura 9: Representação dos menestréis**

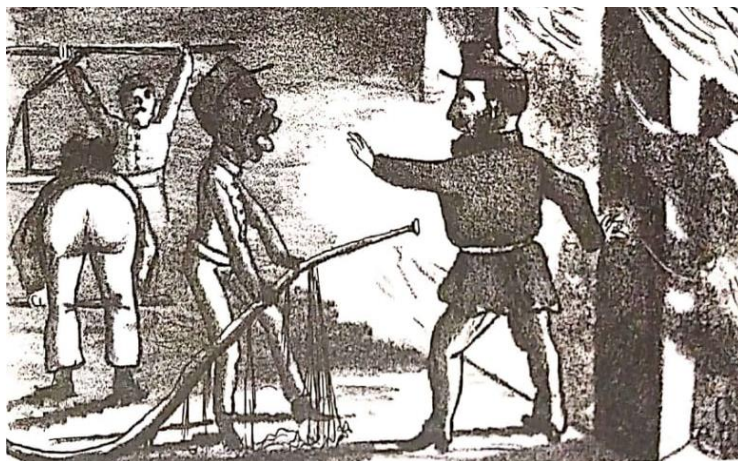


Fonte: CHINEN, 2019, p. 56

Tal tipo de representação, portanto, foi continuamente disseminada com o passar do tempo. Em meados do século XIX, quando os jornais foram reformulados e já contavam com novos tipos de tecnologia de impressão em massa, ilustradores continuaram produzindo novas caricaturas de menestréis, as quais permaneceram reproduzindo características físicas exageradas e atributos de ordem psicológica e comportamental negativos de personagens negros. Em 1872, por exemplo, o ilustrador Antônio Vera Cruz publicou uma caricatura com a finalidade de criticar a grande incidência de incêndios na cidade de Recife. Na caricatura em questão, o autor caracterizou um bombeiro negro com traços exagerados e estereotipados, como podemos observar na imagem abaixo:



**Figura 10: Representação do bombeiro, de Antônio Vera Cruz**



Fonte: CHINEN, 2019, p. 100

É importante lembrar que muitos quadrinistas começaram ou impulsionaram suas carreiras por meio do riso, como Richard Outcault ou o ítalo-brasileiro Ângelo Agostini. Certamente, a publicação de caricaturas e charges em meados do século XIX foi decisiva para que conceitos importantes dos quadrinhos pudessem ser definidos. Dessa maneira, toda a bagagem e experiência adquiridas com tais tipos de narrativas gráficas foram transferidas, posteriormente, para o surgimento de novas formas de se fazer quadrinhos. De acordo com Chinen (2019),

ao transportar suas técnicas para a nova linguagem dos quadrinhos, esses artistas consolidaram uma forma de representar cenários, objetos e, principalmente, pessoas. Algumas dessas soluções visuais acabaram definindo um padrão que viria a vigorar durante várias décadas e, em alguns casos, persistem até os dias atuais (p. 107).

No Brasil, por exemplo, há vários exemplos sobre como as representações estereotipadas descritas acima persistiram em quase que a totalidade das suas publicações subsequentes.

Em primeiro lugar, pensemos nos gibis. No país, estes são muitas vezes tratados como sinônimos de revistas em quadrinhos, uma vez que grande parte das publicações brasileiras mais rentáveis foi impressa nesse formato. Por outro lado, segundo o dicionário *online* Michaelis, a primeira acepção para a palavra gíbi é “moleque negro; negrinho” (GIBI, 2020). Há uma grande ironia nessa definição, uma vez que além desta não ser a definição mais corrente da palavra, a população negra é pouquíssimo representada nos gibis brasileiros.

Historicamente, o personagem negro mais rentável em histórias em quadrinhos brasileiras foi Pererê, publicado na revista homônima entre 1960 e 1964, por Ziraldo. Nesse sentido, em adição às usuais representações de personagens negros com rostos cobertos de fuligem, narizes largos, lábios grossos e olhos esbugalhados e assustados, há também a reprodução de entidades mitológicas como o Saci-Pererê que, apesar do sucesso, “[...] é alguém que não existe, que não serve de modelo ou ideal ao leitor negro” (CHINEN, 2013, p. 104).

Algumas décadas antes, em 1907, uma publicação chamada *Juquinha* também trouxe a reprodução de um personagem negro. A série, desenhada por J. Carlos, foi publicada pela revista *O Tico Tico* e trazia o personagem Giby como um criado da família do personagem principal, Juquinha. De maneira análoga à representação de personagens negros em outras publicações, Giby era retratado com lábios exageradamente grossos, orelhas e olhos proeminentes, além de braços extremamente longos. O curioso, também, é a maneira como o personagem foi construído. Apesar de ser adulto, Giby participava e ajudava Juquinha com suas travessuras, sendo cúmplice de brincadeiras de crianças, o que sugere um comportamento infantil, bobo e subdesenvolvido para sua idade.

**Figura 11: Giby, em *Juquinha* (1906)**

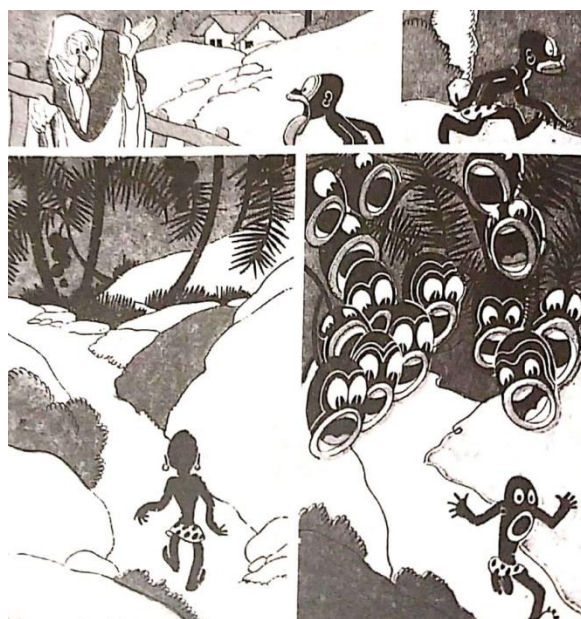


Fonte: CHINEN, 2019, p. 126

No entanto, possivelmente o caso de representação mais grosseira e pejorativa foi o de Lamparina. A personagem, também desenhada por J. Carlos e publicada nas páginas d'*O Tico Tico*, em 1924, apresentava um aspecto

animal, com a postura física de um chipanzé. Além disso, Lamparina também vestia uma roupa de peça única, “[...] comum nas representações de aborígenes africanos feitas pelo cinema e pelos desenhos animados da época”, e “[...] era retratada como intelectualmente desprovida, sempre se metendo em situações e enrascadas” (CHINEN, 2019, p. 127).

**Figura 12: Lamparina, revista *O Tico Tico* (1924)**



Fonte: CHINEN, 2019, p. 128

O que une tais publicações é o riso, a tentativa de apresentar a imagem de um tipo cômico de personagem, subvalorizado e subrepresentado pelas artes gráficas. Quase que em sua totalidade, as produções que abarcam o século XIX até o XXI apresentam o negro como a fonte de riso ou pena das histórias; ou, inclusive, estes sequer são incluídos.

A falta de representação de personagens negros na História é algo que é, sobretudo, conscientemente apagada da memória visual do país. Quando pensamos que imagens tem o poder de fornecer evidências sobre determinado evento histórico, assumimos que fotografias e pinturas, por exemplo, conferem veracidade sobre determinados momentos da História. No entanto, uma vez que a arte gráfica abre um leque de diferentes possibilidades criativas, a própria existência de múltiplas imagens admite a existência, também, de diversas narrativas históricas sobre um mesmo evento. Segundo Burke (2001), imagens de combate – como em greves, guerras e revoluções – são formas de

propaganda, as quais oferecem a possibilidade de destacar “heróis”, com o risco de tornar outras informações menos visíveis “[...] e privilegiar algo que deveria ter acontecido ao invés de algo que realmente ocorreu” (p. 149)<sup>15</sup>.

Quando pensamos na iconografia brasileira, não é tão difícil nos lembrarmos de exemplos que confirmem o pensamento acima. Na Guerra do Paraguai, em meados do século XIX, ainda não havia ocorrido a abolição da escravidão no Brasil. No entanto, como o país estava perdendo muitos homens na guerra, um decreto emitido pelo governo de D. Pedro II prometeu a alforria de escravizados em troca de serviço militar. Estes, que formaram um grande pelotão e colocados no *front* de inúmeras batalhas, não aparecem, no entanto, em imagens desse momento histórico. Uma das pinturas mais famosas da Guerra do Paraguai, feita por Pedro Américo, sequer registra a presença de negros na batalha, conforme ilustra a imagem abaixo:

**Figura 13: Batalha do Avaí, óleo sobre tela (1872/1877)**



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Assim, a historiografia brasileira apagou sistematicamente a participação de negros em episódios de grande importância para o país. Um exemplo disso é como

os negros escravizados ou alforriados tiveram participação decisiva em acontecimentos históricos, principalmente nas rebeliões contra a exploração e os abusos das autoridades, mas tiveram seu papel minimizado ou simplesmente omitido da historiografia oficial (CHINEN, 2019, p. 235).

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “[...]privileging what was supposed to have happened over what actually happened” (p. 149).



Possivelmente, uma das poucas figuras históricas que resistiu tentativas de apagamento foi a de Zumbi, o qual já rendeu inúmeras adaptações para os quadrinhos. A primeira data de 1955, momento em que a Editora La Selva publicou uma edição sobre Zumbi de Palmares na Coleção Aventuras Heroicas. Os autores Clóvis Moura e Álvaro de Moya criaram uma narrativa que negava o suicídio de Zumbi, mas sim apresentava graficamente como ele havia sido, de fato, assassinado por soldados que o perseguiam (RAMOS, 2014, p. 20). Tal obra obteve tanto sucesso que 40 anos mais tarde, em 1995, a prefeitura de Betim, em Minas Gerais, reeditou a obra e publicou-a com um texto adicional do sociólogo Clóvis Moura.

Houve várias outras produções no decorrer das décadas, mas duas que servem um propósito interessante são: *A Saga de Palmares: Zumbi*, publicada em 2003 em edição de luxo pela Editora Marques Saraiva; e *Angola Janga*, novela gráfica publicada em 2017 por Marcelo D'Saete. Enquanto a primeira apresenta um roteiro adaptado de outras produções anteriores e inclui uma introdução feita pelo historiador Joel Rufino dos Santos e um posfácio escrito por Nei Lopes, a segunda obra “[...] pode ser considerada a mais completa visão sobre Palmares concebida até o momento” (CHINEN, 2019, p. 249).

É interessante como essas múltiplas produções quadrinísticas sobre Palmares envolvem, concomitantemente, diferentes versões para Zumbi. De fato, a própria historiografia que envolve este personagem histórico é nebulosa, principalmente devido à falta de registros. Não há, inclusive, um consenso sobre se ele realmente existiu ou se o nome, Zumbi, era um cargo político dado a uma figura importante dentro dos mocambos. A versão mais recorrente, no entanto, é aquela disseminada por Décio Freitas (1981), segundo a qual Zumbi era filho de dois palmaristas mortos por soldados. Após ter ficado órfão, foi entregue aos cuidados de um padre, que o rebatizou de Francisco e ofereceu-lhe uma educação formal. Ao ficar adulto, no entanto, Francisco foge e se une aos palmaristas, tornando-se o maior guerreiro e líder dos mocambos de Palmares.

Por mais que esta seja uma versão recorrente, Décio Freitas nunca tornou públicos os documentos que comprovariam sua teoria. De todo modo, é essa concepção sobre Palmares e sobre quem foi Zumbi que toma vida e movimento nas páginas de *Angola Janga*, uma das obras de Marcelo D'Saete.

Marcelo D'Salete começou sua carreira como quadrinista a partir da publicação de *Noite Luz*, em 2008. Desde então, o autor tem alcançado bastante destaque nos cenários nacional e internacional, tendo publicado mais quatro obras: *Risco*, *Encruzilhada*, *Cumbe* e *Angola Janga*.

Pode-se dizer que seu reconhecimento como quadrinista em âmbito internacional veio com a tradução de *Cumbe* e, mais tarde, *Angola Janga*. Ambas as obras foram traduzidas para as mais diversas línguas, como inglês, alemão, catalão e francês, no caso de *Cumbe*, e inglês, francês, alemão, polonês e espanhol, no caso de *Angola Janga*. Além disso, ambas as obras receberam reconhecimento pela crítica. A tradução para língua inglesa de *Cumbe*, publicada sob o título de *Run for it: stories of slaves who fought for their freedom*, em 2017 pela editora Fantagraphics, recebeu o Eisner na categoria de Melhor Edição Americana de Material Estrangeiro. *Angola Janga*, por sua vez, ganhou o Jabuti na categoria História em Quadrinho, e o Grampo de Ouro, ambos em 2018.

Um aspecto que destaca D'Salete dentre a produção quadrinística nacional é que em suas obras o negro não é representado com traços estereotipados, mas sim como líderes fortes e corajosos. No conjunto de sua obra, seja em quadrinhos cuja história se passe entre os séculos XVII e XVIII – como *Cumbe* e *Angola Janga* – ou no século XXI, em São Paulo – como *Noite Luz* e *Encruzilhada* – os personagens apresentados pelo autor não são cômicos ou subalternos, mas sim procuram ocupar posições de poder.

**Figura 14: Representação de negros por D'Salete (2017)**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 101

Outro fator interessante que permeia suas obras é a forte ligação com a História. Enquanto *Cumbe* e *Angola Janga* são frutos de uma minuciosa pesquisa histórico-bibliográfica, *Encruzilhada* apresenta uma coletânea de histórias avulsas e verídicas. Um dos relatos, por exemplo, foi inspirado a partir de uma matéria da Revista da Folha, em 2011, quando um professor negro da Universidade de São Paulo tentou entrar em seu carro, dentro de um estacionamento do Carrefour, e foi abordado e submetido à tortura por seguranças do supermercado, que alegaram pensar que o carro estava sendo roubado. (CHINEN, 2019, p. 281).

É significativo pensar no quanto as produções quadrinísticas brasileiras tem (re)pensado a representação de personagens negros. Felizmente, novos quadrinistas e roteiristas têm procurado abordar o tema com o cuidado e o respeito que o tema merece e, dentro desse cenário, o papel desempenhado por Marcelo D'Saete, autor cuja obra traduzimos e analisamos nesta pesquisa, é indispensável.

## **CAPÍTULO 2: TRADUÇÃO DE QUADRINHOS E O(S) PROJETO(S) DE VERSÃO PARA ANGOLA JANGA**

Agora que conhecemos um pouco mais sobre o processo histórico que deu origem aos quadrinhos, nos ateremos, em especial, a como essas histórias são comumente traduzidas e quais são as alterações de ordem textual e imagética definidas por tradutores e editoras. Em um segundo momento, discutiremos acerca do projeto de tradução pensado por nós, como exercício acadêmico de retradução, ora também comparado e/ou contrastado com algumas das estratégias utilizadas pela tradutora Andrea Rosenberg, cuja versão da obra em língua inglesa foi publicada pela editora Fantagraphics, em 2018. Dessa maneira, o presente capítulo está dividido em quatro partes, dentre elas:

- 1) Os Estudos Descritivos da Tradução e a natureza que envolve a presente pesquisa;
- 2) A tradução de quadrinhos e como certas alterações imagéticas redefinem a leitura dessas narrativas;
- 3) A retradução e sua importância para o contexto desta pesquisa;
- 4) O projeto de tradução supracitado.

### **2.1 Os estudos descritivos da tradução**

Conforme mencionamos anteriormente, a presente dissertação tem como foco a tradução comentada para o inglês dos três primeiros capítulos de Angola Janga, intitulados *O caminho para Angola Janga*, *Nascimento* e *Aqualtune*, respectivamente. Nesse sentido, a proposta não se restringe à entrega de um produto, mas primordialmente envolve explicações e observações referentes ao processo de tradução, levando em consideração o texto no original em português, a tradução feita por nós, como forma de exercício acadêmico e, eventualmente, quando julgado relevante, alguns comentários sobre a tradução norte-americana, traduzida por Andrea Rosenberg e publicada pela Fantagraphics.

Por tradução comentada, compreendemos um gênero textual acadêmico, em construção, cuja flexibilidade de formato possibilita uma participação crítica do tradutor/autor, que tece comentários acerca de sua tradução/pesquisa. Esses



comentários podem abranger análises do texto original, contexto em que este foi escrito, ou até mesmo observações de caráter empírico sobre a tradução, com justificativas para escolhas e decisões do tradutor.

De acordo com Sousa (2017), tecer comentários de tradução e praticar uma autorreflexão sobre o processo tradutório possibilita um encontro entre a teoria e a prática, e “[...] as escolhas do tradutor mais consciente e comprometido são embasadas em visões que refletem o estudo dos tipos de texto selecionados e também o caminho que se percorre para concluir a tradução” (p. 79).

Essa perspectiva do processo tradutório como um jogo reflexivo entre teoria e prática, por meio do qual escolhas tradutórias são descritas, vai de encontro com os chamados Estudos Descritivos da Tradução, tema a que nos dedicaremos no presente tópico.

Conforme Munday (2012), a partir da década de 1970, quando a tradução passou a ser vista e estudada como disciplina, diferentes teorias surgiram e contribuíram para um pensar científico mais interdisciplinar do fenômeno tradutório, abarcando teorias literárias, sociológicas, pós-colonialistas, ideológicas, dentre outras, as quais foram consideravelmente mais utilizadas, principalmente após o *cultural turn* (MUNDAY apud SNELL-HORNBY, 2012). Por sua vez, esse aspecto amplo, característico dos recentes Estudos da Tradução, comportam diferentes áreas que se entrelaçam e se complementam, como a tradução e os quadrinhos, por exemplo.

Nesse sentido, os Estudos Descritivos da Tradução correspondem a uma tentativa de caráter mais empírico, cujos estudos apresentam um foco mais interdisciplinar e mais preocupado em apresentar o fenômeno da tradução por meio de uma ótica mais global e menos limitada. Através dessa vertente, portanto, estudamos a tradução e descrevemos seu processo como uma tentativa de compreender seu funcionamento, suas normas e escolhas do tradutor, para que, como resultado, seja possível não só vislumbrar mais nitidamente de que maneira esse processo ocorre, mas também fazer um levantamento de possíveis teorias e colaborar de maneira mais produtiva para o avanço dos Estudos da Tradução. Ao contrário de estudos mais prescritivos, o foco aqui não é julgar uma tradução como “boa” ou “ruim”, ou comentar as decisões do tradutor como “certas” ou “erradas”, mas sim analisar e detalhar

esse processo para que o fenômeno tradutório possa ser explorado pelo máximo de possibilidades possível.

Além disso, esses comentários que descrevem o processo tradutório e suas escolhas também permitem a formulação de teorias alicerçadas na prática, as quais, por sua vez, oportunizam novos estudos que exploram características recorrentes em textos e análises de tradução.

Dentro dos Estudos Descritivos da Tradução, destacamos Even-Zohar (1990). Baseado nos formalistas russos, esse autor israelense criou sua teoria dos polissistemas, a qual diz que toda obra literária está inserida em um sistema literário, o qual, por sua vez, apresenta uma série de elementos e características de ordem social, cultural, literário, histórico. Esse mesmo sistema mutante, que está em constante movimento, corresponde, inclusive, à maneira como uma obra literária é selecionada para ser traduzida. Segundo Munday (2012), para Even-Zohar, os textos traduzidos pertencem a um sistema próprio, o qual, por sua vez, dita suas próprias normas, comportamentos e escolhas. Assim, “a literatura traduzida funciona como um sistema próprio na maneira como seleciona obras para serem traduzidas e como normas e comportamentos de tradução são influenciados por outros sistemas” (p. 166)<sup>16</sup>.

Um aspecto essencial para a teoria de Even-Zohar é a percepção de que a própria divisão entre sistemas – que, por sua vez, compõem um determinado polissistema – está constantemente em conflito para atingir uma posição de dominância. Em outras palavras, a relação de poder entre diferentes polissistemas, ou a relação entre centro e periferia, determina que tipo de recepção determinada obra literária terá em certo contexto. Enquanto, em um espectro, temos um sistema dominante que dita as regras de publicação literária e que quer manter sua posição de prestígio, do outro temos um sistema periférico, que consome muito da literatura produzida pelo “centro” e que almeja, paulatinamente, atingir uma posição de maior influência.

Essa lógica por trás da relação entre centro e periferia também está presente na literatura traduzida. Para Even-Zohar, portanto, os textos traduzidos, dentro do sistema de recepção de chegada, seguem direcionamentos e

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “[...] translated literature operates as a system in itself in the way the TL culture selects works for translation and in the way translation norms, behaviours and policies are influenced by other co-systems”.

prerrogativas de uma hierarquia, que condiciona e rege as estratégias de tradução dessa obra. Caso a obra traduzida esteja em uma posição primária – como o caso de literaturas consideradas “jovens” ou “periféricas” – “[...] tradutores não se restringem a seguir modelos da literatura de chegada e são mais preparados para quebrar tradições”. Por outro lado, se esse texto traduzido ocupar uma posição secundária, o que é comum em locais onde a literatura traduzida não é a mais consumida, “[...] tradutores costumam usar modelos culturais já existentes para o texto de chegada e produzem mais traduções consideradas não-adequadas” (p. 168)<sup>17</sup>.

## 2.2 O esquema prático de Lambert & Van Gorp (1985) em *Angola Janga*

Embora a teoria dos polissistemas seja imprescindível para demarcar a relação centro-periferia no que diz respeito à publicação do quadrinho no original, em português brasileiro, e sua versão para língua inglesa, por uma editora norte-americana, nesta pesquisa nos apoiaremos mais diretamente no esquema prático elaborado por Lambert e Van Gorp (1985).

Os autores supracitados, em seu texto *On describing translations* (1985), desenvolveram um método descritivo para analisar traduções, levando em consideração aspectos importantes do texto-fonte e texto-alvo. Para eles, teorias que apenas avaliam e comparam dois textos e excluem outros fatores de análise costumam ser reducionistas; é preciso lançar mão de uma estratégia que envolva textos, seus respectivos sistemas e os sujeitos envolvidos na sua publicação, dentre eles o tradutor (p. 47).

Tal modelo, portanto, transcende a relação entre texto-fonte e texto-alvo, abrangendo também seus sistemas e agentes da tradução. Nas palavras de Lambert & Van Gorp,

Nossa pesquisa descritiva nos deu a oportunidade de elaborar um modelo prático para um tipo de análise textual por meio da qual é possível descrever e testar estratégias de tradução. Nesse modelo, [...] o aluno primeiramente coleta informações sobre características de ordem macroestrutural da tradução. A tradução é identificada como uma tradução, adaptação ou imitação? O que esses termos significam nessa definição? O nome do tradutor é mencionado em algum momento? O texto pode ser reconhecido como traduzido? (Há a presença de interferências linguísticas, neologismos, marcas sociolinguísticas?) [...] O tradutor, ou editor, disponibilizam algum tipo

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. No original: “[...]translators tend to use existing target-culture models for the TT and produce more ‘non-adequate’ translations”.

de comentário metatextual (prefácio, notas de rodapé, etc)? (1985, p. 48)<sup>18</sup>.

Tais indagações foram constantes nesta pesquisa. Da mesma maneira que nos pareceu importante compreender o texto-fonte em sua completude – com todas suas especificidades de produção as quais comentaremos mais adiante – também fez-se indispensável observar qual tratamento foi dado a tais especificidades e quais escolhas de tradução foram encontradas em suas versões. Afinal, seria a versão para a língua inglesa identificada como uma tradução propriamente dita? O nome da tradutora é mencionado? Há elementos do texto que indicam sua origem estrangeira? Há elementos metatextuais no original e versão traduzida?

Tais perguntas serão respondidas em tópicos futuros nesta dissertação. Por ora, concentremo-nos no modelo de Lambert e Van Gorp (1985). Já comentamos como ambos os autores defendem uma análise de tradução que não só compreenda a literatura como um sistema dinâmico e complexo, mas também que abarque aspectos importantes desse texto. Por meio dessa perspectiva, Lambert e Van Gorp criaram um modelo, dividido em quatro etapas, por meio do qual é possível descrever, em maiores detalhes, informações sobre o autor, texto e leitor em seus contextos de partida e chegada.

A primeira etapa é o momento em que informações preliminares são coletadas. Tais informações vão desde a quantidade de páginas e nomes dos títulos, até presença de elementos metatextuais, como prefácios e posfácios, e a estratégia utilizada pelo tradutor. Este é o momento em que informações são levantadas a fim de criar hipóteses importantes para as etapas seguintes.

Em um segundo momento, observamos mais atentamente a estrutura macrotextual da tradução. É importante considerar como o texto está dividido, seus títulos e capítulos, bem como de que maneira a estrutura interna da narrativa foi organizada. Essa etapa é importante porque ela é responsável por

---

<sup>18</sup> Tradução nossa. No original: “Our own descriptive research has given us the opportunity to elaborate a practical model for a type of textual analysis in which we try to describe and test out translational strategies. In this model, [...] the student first collects information about the general macro-structural features of the translation. Is the translation identified as such (as a 'translation', or as an 'adaptation' or 'imitation')> and what do these terms mean in the given period? Is the translator's name mentioned anywhere? Can the text be recognized as a 'translated text' (linguistic interference, neologisms, sociocultural features)? [...] Does the translator or the editor provide any metatextual comment (preface, footnotes)?”

fazer um levantamento de dados que será essencial para um terceiro momento de análise, referente ao nível microtextual. De maneira mais detalhada, essa fase identifica quais foram as mudanças, a nível lexical, gramatical e de discurso presentes na tradução, e o que tais mudanças implicam na relação entre os textos de partida e chegada.

Por fim, os dados coletados no nível macro e micro-textual são comparados com o intuito de identificar normas e padrões de tradução, relações com outros textos e outras traduções e, inclusive, relações entre outros gêneros e sistemas. É dessa análise comparativo-contrastiva que certas questões são levantadas acerca da tradução em questão:

Qual a frequência dessas regras utilizadas pelo tradutor? Existe um padrão, existem exceções quanto às normas e às suas tendências tradutórias? Dentro do sistema analisado, o tradutor se comporta de maneira semelhante ou diferente aos outros tradutores? Se há semelhanças, onde essa influência pode ser detectada? O tradutor teoriza sobre o processo tradutório e sobre sua produção? É uma tradução consciente, baseada em regras e modelos? Se há percepção de uma consciência teórica, a prática é compatível com as teorias envolvidas? Há compatibilidade ou conflitos entre as regras de tradução e as normas de recepção, evidenciadas por gostos e tendências dos leitores e dos críticos? (SOUSA, 2017, p. 68).

Essas são perguntas às quais procuraremos dar respostas em nossa análise. De toda maneira, é importante ressaltar que, embora a teoria do polissistema e o modelo de análise proposto por Lambert e Van Gorp debruçarem-se, prioritariamente, sobre textos literários, faremos uso da metodologia explicitada acima para esmiuçar um quadrinho e duas de suas versões para a língua inglesa. Nesse sentido, antes de partirmos para uma análise macro e micro textuais sobre a obra em questão, faz-se necessário compreender de que maneira se dá a tradução de um quadrinho, e como esta pode ser diferente da de outros tipos de texto.

### **2.3 Tradução de quadrinhos**

Conforme vimos anteriormente, definir os quadrinhos sem colocá-los em posição de comparação com outras linguagens é um dos maiores desafios que o estudioso dessas narrativas pode encontrar. Afinal, os quadrinhos têm um relacionamento muito próximo com outras artes, como o cinema, as artes plásticas, a ilustração e até mesmo o design gráfico. Elementos como os balões, onomatopeias e linhas cinéticas fazem parte da linguagem quadrinística,

fazendo com que a simbiose entre texto e imagem seja uma das principais características dessas histórias. Como diz Zanettin (2008), “[...] as palavras possuem substância gráfica, formas, cores ou layouts que fazem parte da imagem” (p. 14)<sup>19</sup>.

Nesse sentido, a linguagem quadrinística, conforme abordada no tópico 1.1 desta dissertação, é o aspecto principal que norteia a criação e edição de quadrinhos, mas que, ao mesmo tempo, também tem peso no seu subsequente processo de tradução para outras línguas e culturas. Se conhecer o texto escrito e compreendê-lo em seus mais diversos níveis é fundamental para o trabalho do tradutor, no caso de quadrinhos, depreender a mensagem verbal em consonância com a mensagem imagética é o que norteia o processo tradutório. De acordo com Celotti, essa mensagem visual “[...] é composta de uma variedade de elementos, cada qual transmitindo um significado e emprestando ritmo à narrativa: *layout*, tamanho e formato dos quadros, tiras e páginas, balões e calhas, cores, fonte, entre outros”. (2008, p. 37)<sup>20</sup>. Portanto, é a junção de tais elementos, aliados à mensagem verbal, que compõe a essência da narrativa visual quadrinística.

Essa relação estreita entre imagem e texto no quadrinho exige um tratamento diferenciado da mensagem visual por parte do tradutor. Afinal, assim como as palavras, imagens são linguagem e podem assumir sentidos diferentes entre línguas e culturas. Nesse sentido, línguas não são o único sistema semiótico que pode ser traduzido, mas a música, pintura, ilustração e dança, por exemplo, além do cinema e teatro, também podem ser submetidas a processos de interpretação que se assemelham àqueles referentes a línguas verbais (ZANETTIN, 2008, p. 11).

Segundo Santaella, essas imagens culturalmente determinadas têm uma natureza sígnica, que representa uma visão de mundo e exprime certos significados, os quais incluem

[...] os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em

---

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “[...] words have graphic substance, forms, colours or layouts which make them part of the picture”.

<sup>20</sup> Tradução nossa. No original: “[...] the visual message is composed of a variety of elements, each of which conveys meaning and lends rhythm to the narration: layout, size and shape of panels, strips and pages, balloons and gutters, colours, lettering, etc.”

uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc.”. (SANTAELLA, 2002, p. 2).

Compreender a natureza sógnica do material visual de um quadrinho não só nos abre portas para uma maior interpretação do material escrito, como também fornece uma gama de possibilidades para a criação de estratégias de tradução. A imagem do tradutor, geralmente associada a alguém que interpreta e descodifica mensagens verbais de uma língua de partida para uma língua de chegada, vai além no caso da tradução de quadrinhos. Esse agente da tradução precisa estar munido de um conhecimento que supere aquele centrado nos pares linguísticos e inclua um estudo e análise interpretativos de imagens e como estas se inter-relacionam com o texto escrito no decorrer da narrativa.

Frequentemente, o público brasileiro em geral associa histórias em quadrinhos a gibis ou narrativas de super-heróis, nas quais é possível observar as dimensões verbal e imagética em harmonia. É muito comum, também, nos depararmos com histórias cujas narrativas são compostas, majoritariamente, por imagens, com pouca – ou nenhuma – presença do aspecto verbal. Na obra *Cumbe*, de Marcelo D'Saete, o capítulo *Sumidouro* apresenta um bom exemplo disso. Nesse capítulo, conhecemos a história de Calu, uma africana escravizada, e senhor Tomé, o dono do engenho onde ela trabalha.

No decorrer da narrativa, a personagem feminina, Calu, é sempre ilustrada com roupas de ama, com muitas de suas expressões transmitindo uma mensagem de que ela está triste. Além de o leitor saber que a personagem é escravizada, alguns traços do desenho corroboram para essa interpretação: seus olhos geralmente se encontram fechados ou desenhados apenas com um pequeno traço; em cerca de oito requadros, a personagem aparece chorando, com suas feições desenhadas em primeiro plano, provavelmente com o intuito de o autor mostrar a dor e o desespero pela situação em que ela vive.

O senhor Tomé, por sua vez, é um personagem ilustrado de maneira dura, como um senhor de idade cruel. Em grande parte do capítulo, este, que é representado como o senhor do engenho, aparece carregando algum tipo de arma nas mãos, desenho que reforça algumas de suas atitudes violentas nas histórias, as quais incluem abuso sexual, estrangulamento, espancamento. A própria construção imagética do personagem, portanto, ressalta a ideia de alguém perigoso, sem escrúpulos.

Em *Sumidouro*, dentre os 161 requadros da narrativa, 111 deles não possuem registro escrito de fala dos personagens. Nesse sentido, grande parte da história é contada por meio de imagens. O interessante é que uma construção imagética desse tipo oferece um direcionamento e influencia a interpretação da história que os leitores podem criar.

**Figura 15: *Sumidouro***



Fonte: D'SALETE, 2018, p. 56

A não utilização de registro verbal na cena exposta acima reforça a ideia de que “a gama de empregos e possibilidades de uso do silêncio faz confirmar que o silêncio é algo significativo na vida e no discurso”. (COSTA, 2013, p. 214). O silêncio funciona, portanto, como linguagem. A sequência de quadros que mostra Calu cabisbaixa trabalhando na cozinha, o senhor Tomé abrindo a porta, Calu chorando e a porta se fechando novamente cria uma espécie de cena na mente do leitor. É quase como se tal sequência “cinematográfica” permitisse ouvir o barulho da faca cortando as cenouras, a porta rangendo ao ser aberta,



os passos do senhor Tomé ao entrar na cozinha, o choro contido de Calu ao entender o que vai acontecer e, por fim, o barulho da porta se fechando novamente. Nesse sentido, o leitor é o agente responsável por imaginar a(s) cena(s) que transcorrerão no exato momento em que essa porta é fechada, e é exatamente o silêncio que confere uma gama de diferentes interpretações, uma vez que “[...] cada leitor pode atribuir às marcas do silêncio sentidos diversos, de acordo com seu repertório pessoal de possibilidades” (2013, p. 215).

Sobre esse aspecto da linguagem dos quadrinhos, Eco (2011) afirma que a montagem de quadros, um após o outro, segue uma sintaxe específica, a partir da qual a leitura sucessiva desses enquadramentos “[...] realiza uma espécie de continuidade através de uma fatural descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação” (p. 147).

Ainda que teóricos e estudiosos do quadrinho tenham desenvolvido vários estudos sobre a linguagem desse hipergênero, como vimos no item 1.1, é impossível afirmar que há apenas uma maneira de empregar essa linguagem para produzir quadrinhos; assim como não há apenas uma maneira de traduzi-los. Afinal, cada país e cada cultura desenvolveram suas próprias tradições editoriais e, no que se refere ao conteúdo imagético dos quadrinhos, essa diversidade cultural pode, inclusive, resultar em diferentes interpretações por parte de quem as lê. As imagens são, sobretudo, um recurso para o tradutor, que não deve compreendê-las como restrições, muito menos como dotadas de uma linguagem universal, desprovida de sentido e identidade cultural.

A ligação inquebrantável entre língua e cultura também permite que figuras, símbolos, cores e outros elementos gráficos possam ter sentidos diversos de acordo com determinado contexto cultural. Dessa maneira, para lidar com esses diferentes elementos,

(...) o tradutor, além de conhecer o código linguístico, deve conhecer o que está acolá desse código, tais como os aspectos sociais, políticos e culturais da cultura de chegada, bem como aspectos da sua própria cultura. Os quadrinhos, quando traduzidos, devem ser adaptados extralinguística e linguisticamente para irem de encontro às expectativas do público-alvo”. (CAMILOTTI & LIBERATTI, 2012, p. 98).

Nesse contexto, há certas decisões que não só norteiam a tradução de um quadrinho, mas também devem ser tomadas entre diferentes agentes

responsáveis por esse processo, como tradutores, revisores, editores e letrados. Nesta dissertação, destacaremos três delas, as quais comportam adaptações no nível de palavras, quadros e páginas, e são clarificadas nos tópicos a seguir.

### 2.3.1 Modificações tipográficas

De acordo com Assis (2016), “a grande maioria das traduções de quadrinhos contemporâneas evita ou é coagida a *não* realizar alterações nos desenhos do ponto de partida” (p. 17). Geralmente, adaptações de ordem tipográfica ou imagética não são bem recebidas pelas editoras, que precisam arcar com os maiores custos que essas modificações acarretam e que, muitas vezes, são dispendiosos. Isso não significa que certas alterações sejam incomuns na tradução de quadrinhos, seja para tornar elementos culturais mais acessíveis ao público leitor, seja para que a obra se adeque às tradições de publicação do destino de chegada. Uma alteração comum deste tipo diz respeito a modificações tipográficas, ou a utilização (ou não) de itálico e negrito no texto escrito. No conto *Sumidouro*, do quadrinho mencionado anteriormente, também há exemplos de tradução cuja relação entre texto e imagem foi fator determinante e condicionante para as decisões de tradução.

Dando prosseguimento à história, Calu se torna mãe de um filho do senhor Tomé. Aproveitando a ausência de seu marido do engenho e a distração de Calu com os afazeres domésticos, a senhora do engenho rapta o filho de Calu e o joga poço abaixo. Quando Calu percebe o que aconteceu, corre até o senhor Tomé, que já havia voltado da igreja, e conta que a criança está desaparecida. De maneira, no mínimo, tenebrosa, a esposa do senhor Tomé confessa o crime, dizendo que “o sumidouro é fundo... bem fundo...”. Sem ter a quem recorrer no engenho, Calu vai até a igreja, onde implora por ajuda ao padre. Este é um momento no capítulo em que pode ser observada uma estratégia de alteração tipográfica entre o texto original e traduzido, conforme as imagens abaixo.

#### **Figura 16: Calu pede ajuda ao padre: original e traduzido**



Fonte: D'SALETE, 2018, p. 69

Fonte: D'SALETE, 2017, p. 71

Como podemos observar, no segundo requadro da edição original, quando Calu pede ajuda ao padre, há uma sequência de quadros pequenos com tamanho semelhante uns aos outros. Essa continuidade imagética fornece um ritmo diferente de leitura, rápido, em que as imagens carregam a urgência do pedido da personagem. Além disso, é possível visualizar o uso de negrito em dois segmentos: o primeiro, quando Calu grita “**PADRE!!!**”, com letras maiúsculas, em negrito, seguidas de três exclamações, características que reforçam a narrativa e ilustram a angústia da personagem; o segundo é caracterizado no quinto requadro, quando após contar o que havia acontecido ao padre, diz “Padre Antônio, foi **ela**”. Dessa maneira, o uso do recurso em negrito no pronome pessoal feminino é uma tentativa de informar ao padre, assim como ao leitor, que foi exatamente a esposa do senhor Tomé a culpada por jogar a criança sumidouro abaixo.

Apesar de a edição traduzida ser bastante semelhante à original, há certas escolhas tipográficas que não foram mantidas na versão norte-americana e, por conseguinte, implicam em algumas mudanças entre o original e traduzido, ainda que estas sejam sutis.

Uma das primeiras diferenças que saltam aos olhos é a não utilização do negrito nas palavras *Father* e *her*, equivalentes de “pai” e “ela”, respectivamente. No primeiro caso, *Father* foi mantida em letras maiúsculas e três exclamações, mantendo o efeito de urgência no pedido da personagem. No entanto, a falta de negrito em *her*, apesar de não acarretar mudanças de sentido do original, traz uma falta de ênfase na culpabilidade da esposa do senhor Tomé.

### 2.3.2 Alterações gráficas nos quadros

Além do que chamamos de modificações tipográficas, há também outro tipo de tradução que, através da relação texto-imagem, pode acarretar alterações no quadro: a adição ou remoção de informações gráficas ou textuais. Kaindl (2000), inclusive, denomina esse tipo de prática tradutória como *deletio*, dando como exemplo a tradução de *Spiderman* do inglês para o alemão.

Na história, Peter Parker chega em casa e encontra um recado de sua namorada, Mary Jane, na geladeira, avisando-o de que havia saído. Há, portanto, no original, o conteúdo do aviso presente visualmente, bem como um registro textual dentro do balão de fala. No entanto, conforme a imagem abaixo, na versão para a língua alemã, o conteúdo desse recado é totalmente excluído, sendo mantidas e traduzidas, somente, as informações textuais dentro do balão.

Figura 17: *Spiderman*: inscrição deletada



Fonte: KAINDL, 2000, p. 278

Ainda segundo o autor, essas omissões de conteúdo como estratégias de tradução ocorrem quando “[...] partes de elementos linguísticos, pictóricos ou tipográficos são retirados da tradução” (KAINDL, 2000, p. 277)<sup>21</sup>. Esses procedimentos, inclusive, são comuns em contextos de censura, por exemplo, com a exclusão de quaisquer tipos de elementos – sejam em nível textual, imagético ou tipográfico – que remetam violência, movimentos políticos, dentre outros.

No caso do exemplo acima, a retirada de conteúdo por motivo de censura e informação delicada não parece ter sido o motivo para essa decisão do tradutor. No original em inglês, há dois registros de informação escrita: o presente no bilhete da geladeira e o disposto dentro do balão de pensamento de Peter Parker. Em nenhum dos dois há qualquer tipo de informação que, à primeira vista, poderia ser mal recebida na cultura de chegada da tradução. Assim, no balão de pensamento, Peter lê o bilhete deixado por Mary Jane, que informa que sua namorada saiu com Kristy para fazer compras para o jantar, mas voltará logo. Após ler esse recado, Peter pensa que afinal, ele terá tempo de tomar um banho. Já na versão traduzida para o alemão, há apenas um registro de informação escrita, aquele presente dentro do balão de pensamento. Além de a tipografia ser diferente da do original, o conteúdo da mensagem também mudou consideravelmente, uma vez que agora, Peter Parker pensa “Mary Jane não está aqui. Talvez seja melhor assim”. Além de a mensagem ser diferente, o tradutor – ou algum dos outros agentes da tradução – retirou a informação do bilhete, deixando apenas um pequeno coração na borda inferior. De que maneira, então, Peter Parker chegaria à conclusão de que Mary Jane não estaria em casa se ele está olhando para um papel sem nada escrito? Decisões como essa prejudicam a tradução.

### **2.3.3 Adição de conteúdo às páginas**

A adição de informações gráficas é outro exemplo de alteração tipográfico-imagética presente na tradução de quadrinhos. Como afirma Rota (2008), muitas vezes, “[...] o sucesso de um quadrinho traduzido depende da

---

<sup>21</sup>Tradução nossa. No original: “[...] parts of linguistic/pictorial/typographic elements are cut in the translation”.

maneira em que este é editado. Editoras devem fazer escolhas importantes ao adaptar a obra estrangeira para a cultura-alvo”<sup>22</sup> (p. 84).

*Cumbe*, obra brasileira de Marcelo D’Saete publicada em 2016 e posteriormente reeditada em 2018, pela editora Veneta, foi traduzida para a língua inglesa em 2017 pela editora norte-americana Fantagraphics. Na cena abaixo detalhada, no entanto, provou ser necessária uma adaptação cultural imagética para o público leitor norte-americano.

Em *Sumidouro*, há uma sequência de oito requadros em que Calu está ao lado de um rio, dando banho em seu filho e cantando um vissungo. Segundo o glossário presente no final da obra, vissungo é “um canto de trabalho em versos metafóricos [...] muito usado pelos negros de Minas Gerais para se comunicarem sem serem compreendidos pelos brancos”. (D’SALETE, 2018, p.171). Assim, o vissungo presente nesses requadros lê-se: “Ei, oia lá/ Ô minino mané no Uandá... Ô mané piquinino no uandá”. Uma vez que essas cantigas fazem parte da cultura afro-brasileira, são conhecidas pelos leitores brasileiros, que podem não conhecer a origem de tais palavras, mas vão lê-las como uma passagem de sequência musical. No entanto, para o público de chegada da tradução, o norte-americano, tais marcas culturais são desconhecidas.

**Figura 18: Vissungo na versão traduzida**



Fonte: D’SALETE, 2017, p. 62

<sup>22</sup>Tradução nossa. No original: “[...]the success of a translated comic depends on the way in which it is edited. A publishing house has to make some important choices in the phase of adaptation of the foreign comic to the target culture”.

Para que o leitor estrangeiro conseguisse entender que tal sequência era uma música, a tradutora, Andrea Rosenberg, optou por adicionar notas musicais nas bordas dos quadros, intercaladas com os balões de fala e outros elementos do quadrinho. Além disso, a tradutora também adicionou uma nota de rodapé, através da qual o leitor tem acesso à informação do título da música e, também, um convite para descobrir um pouco mais sobre visões no glossário do livro, que também foi mantido na tradução.

Esse é um exemplo, portanto, de como a relação entre imagem e texto influencia o processo tradutório. Costuma-se pensar que, em quadrinhos, o material linguístico desempenha um papel mais importante do que os desenhos. Esse pensamento vai de encontro com aquela ideia um tanto quanto superficial sobre o que é tradução, que afirma que se trata apenas da descodificação de uma mensagem entre línguas distintas. A verdade é que a tradução de quadrinhos vai muito além disso, pois “exige o entendimento de “texto” no sentido amplo”, uma vez que ela “demanda abordagens do tradutor que são diferentes das utilizadas para tradução em outras mídias”. (ASSIS, 2016, p. 23). Para o leitor brasileiro, notas musicais na sequência exposta acima poderiam soar repetitivas ou, até mesmo, para um leitor mais desatento, passar despercebidas; para o leitor estrangeiro, por outro lado, elas fazem toda a diferença para a compreensão da narrativa.

## **2.4 Retradução**

De acordo com Borges, em seu ensaio sobre a tradução de textos homéricos, não há “nenhum problema tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério como o que propõe uma tradução” (1985, p. 94)<sup>23</sup>. De fato, a natureza misteriosa das palavras, com seus múltiplos significados, tem sido um dos temas mais recorrentes nos estudos sobre a linguagem. Na Tradução, as pistas deixadas pelas palavras em um determinado texto abrem margem para inúmeras interpretações e, conseqüentemente, para inúmeras versões de um mesmo texto.

Essa pluralidade da palavra escrita é, em seu princípio mais ancestral, fundamentada pela diversidade de línguas. Essencialmente, a tradução é um

---

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “Ningún problema tan consustancial con las letras y com su modesto misterio como el que propone una traducción”.

dilema; ao mesmo tempo em que sua existência é justificada pelas múltiplas línguas, as quais conectam a humanidade, é impensável conceber a tradução como uma atividade livre de dificuldades; dificuldades estas que ultrapassam o eixo linguístico – como as diferenças léxico-semântico-pragmáticas entre as línguas – mas também embarcam aspectos culturais e sociais.

Qual seria, afinal, a melhor maneira de se debruçar sobre a tradução de um texto? A partir do sentido ou por meio de uma perspectiva mais focada nas palavras? A tradução, por si só, é realmente possível? Existem textos intraduzíveis? Todas essas indagações fazem parte de questionamentos recorrentes na história da tradução e, por que não, da humanidade. São dúvidas e incertezas que nos acompanham desde a tradução de clássicos gregos e latinos, passando pelo Renascimento, os textos franceses do século XVII, até chegar aos dias atuais.

Segundo Ricoeur (2005), compreender a tradução parte de uma crença da

tradução como cópia de um original, [...] como um texto necessariamente inferior àquele do qual procede, para caracterizar, por meio da referência de algumas características proeminentes a noção de que o traduzir está associado à felicidade, que procura a possibilidade de comunicação com o outro” (p. 10)<sup>24</sup>.

Tendo em vista essa percepção da tradução como um processo que possibilita a comunicação entre pessoas de línguas e culturas distintas, o autor supracitado comenta sobre como o processo tradutório é, também, resistente, ao servir dois mestres concomitantemente: o estrangeiro e o leitor. A partir do momento em que o autor de determinada obra transfere o poder de tradução para um tradutor, este está autorizado a interpretar e reescrever o texto de partida. Nesse sentido, a tradução, como cópia de um original, responde tanto ao etnocentrismo da língua de chegada, com suas tendências a hegemonias culturais ou sua dificuldade de explicar o outro – uma vez que não pode deixar de explicar a si mesma – quanto à instabilidade do texto em uma língua estrangeira.

---

<sup>24</sup> Tradução nossa. No original: “[...]traducción como copia de un original, la traducción como texto necesariamente inferior a aquel que del que procede, para ir caracterizando mediante la referencia a algunos rasgos salientes una noción del traducir que se vincula con la felicidad que procura la posibilidad de comunicación con el otro”.



Ambos os extremos – estrangeiro e leitor – refletem sobre o ato de traduzir. Enquanto o estrangeiro compreende e abarca a obra, o autor e a língua de partida, o leitor faz referência ao destinatário, à pessoa incumbida de ler a obra traduzida. É conflituosa, portanto, a relação do tradutor com o texto. Dessa conexão compreendemos as dificuldades e limites impostos pela tradução, e como este processo admite perdas e ganhos. Ainda segundo Ricoeur (2005), “a reflexão da tradução é inerente à experiência do traduzir” (p. 9)<sup>25</sup>. Tal postura reconhece, portanto, não só a importância de se pensar criticamente sobre as traduções que lemos e os textos que traduzimos, mas também a de autenticar a relevância das retraduições.

De maneira prática, retraduições são textos que sucedem a primeira tradução de uma obra. Elas se fazem necessárias porque, por mais que textos originais se mantenham sempre jovens, as traduções envelhecem, os leitores mudam e o contexto cultural em que determinada obra é publicada se modifica com o passar do tempo. Assim, conforme afirma Berman (2017), nessas situações, quando textos traduzidos já se submeteram ao tempo e/ou não mais vigoram em determinado contexto, “é preciso então, retraduzir, pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras” (p. 262).

Pode haver inúmeros motivos que impulsionam uma retradução, motivos que transcendem, por exemplo, a insuficiência de determinada tradução dentro de um sistema, ou até mesmo a temporalidade. Estes podem incluir o objetivo de trazer uma nova interpretação do texto, mesmo quando outras traduções já existentes não tenham sido publicadas há tanto tempo; podem, inclusive, responder a um projeto pessoal de tradução do profissional tradutor. No entanto, como resposta, desenvolver um projeto de retradução é relevante para não só dar uma nova significância a um texto e reconectá-lo com o original, mas também fundamentar observações sobre o ofício de traduzir para, conseqüentemente, compreendermos de maneira mais profunda o fenômeno da tradução. Assim, Ricoeur (2005) afirma que “[...] a única maneira de criticar uma tradução – algo

---

<sup>25</sup>Tradução nossa. No original: “La reflexión de la traducción es inescindible de la experiencia de traducir”.

que sempre pode ser feito – é propor outra, presumivelmente melhor ou diferente” (p. 48)<sup>26</sup>.

Tendo isso em vista, esta dissertação propõe um projeto de versão para a língua inglesa do romance gráfico brasileiro *Angola Janga*. No entanto, à época da escrita do presente texto, já havia outra versão traduzida para o inglês da obra acima mencionada, a qual foi publicada pela editora norte-americana *Fantagraphics* e traduzida por Andrea Rosenberg, conforme mencionado anteriormente. Nesse sentido, a presente dissertação de mestrado apresenta uma proposta de retradução e, como veremos mais adiante, em determinados momentos utiliza o texto traduzido pela tradutora norte-americana para comparar e/ou contrastar soluções encontradas em ambos os projetos.

É importante ressaltar que apesar de ambas as versões serem temporalmente próximas uma da outra – a versão norte-americana foi publicada em abril de 2019 – o papel que cada uma desempenha é diferente. O objetivo desta pesquisa, portanto, não é julgar a tradução feita por Andrea Rosenberg como “boa” ou “ruim”, mas sim trazer uma nova interpretação e novas possibilidades para o mesmo texto, de forma a apresentarmos a tradução de quadrinhos sob uma nova perspectiva.

Nesse sentido, o primeiro fator que difere ambos os projetos diz respeito às posições que ambos ocupam no sistema. Enquanto exercício acadêmico, a nossa pesquisa contou com muito mais liberdade do que provavelmente foi concedido à Andrea Rosenberg. Além de não termos precisado lidar com aspectos mercadológicos e/ou outros agentes da tradução, como revisores e editores, tivemos um prazo mais longo e flexível do que profissionais da tradução geralmente são agraciados. Por outro lado, Andrea Rosenberg, como tradutora atuante no meio profissional, está inserida no sistema em que não só precisa cumprir com prazos do mercado, mas responder a outros agentes da tradução que também tem voz e são responsáveis pela maneira como o projeto final será publicado.

É interessante o alcance que a versão publicada pela *Fantagraphics* teve em um cenário internacional. Não é tão frequente quadrinhos brasileiros serem traduzidos para outras línguas, ainda mais dentro de um contexto norte-

---

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “[...] Y la única manera de criticar una traducción – algo que siempre se puede hacer – es proponer otra, presuntamente mejor o diferente”.

americano, onde a população, em sua maioria, não tem o costume de ler traduções. No entanto, tanto *Cumbe* quanto *Angola Janga* têm tido uma grande ênfase Brasil afora, e a publicação pela Fantagraphics cumpre seu papel em divulgar essa história ao público norte-americano, ao mesmo tempo mantendo valores e referências estrangeiras, como veremos mais adiante.

Por fim, temos como um dos objetivos desta pesquisa apresentar um outro projeto de versão para *Angola Janga* que, com foco diferente daquele publicado pela Fantagraphics, tem como principal objetivo pensar criticamente o texto e contribuir para os estudos da tradução de quadrinhos. Para tanto, antes de partirmos para a análise, é importante organizarmos os principais elementos que compuseram ambos os projetos de tradução, e quais foram suas principais semelhanças e diferenças.

## **2.5 Projeto de tradução - *Fantagraphics***

Nos tópicos seguintes, detalharemos os projetos de tradução utilizados nas versões de *Angola Janga* para a língua inglesa. Em um primeiro momento, nos concentraremos no projeto delineado pela tradutora Andrea Rosenberg para, em seguida, comentarmos quais foram os direcionamentos que escolhemos e de que maneira eles se assemelham e/ou diferenciam daqueles delineados pela tradutora norte-americana.

Para iniciarmos essa conversa, faz-se necessário compreender o quadrinho em sua versão original. Conforme mencionamos anteriormente, especificamente no item 1.4, Marcelo D'Saete é um dos quadrinistas que vem se destacando no cenário nacional e internacional. Além de ser roteirista e ilustrador, obras como *Cumbe* e *Angola Janga* receberam inúmeros prêmios, dentre eles o Eisner e o Jabuti, respectivamente.

Quando pensamos e analisamos a tradução dessas duas obras para a língua inglesa, percebemos que há alguns pontos e fatores semelhantes entre elas. Para começar, ambas as versões foram publicadas pela Fantagraphics e traduzidas por Andrea Rosenberg. Para traçar o perfil da tradutora e sua experiência com o português e tradução de quadrinhos, conduzimos uma entrevista por e-mail, a qual pode ser lida nos Apêndices desta dissertação.

Pela entrevista, ficou claro que apesar de ela ser uma tradutora bastante experiente, seu envolvimento com o idioma português é pequeno. Sua primeira

experiência traduzindo da língua, segundo ela, foi durante sua pós-graduação, quando traduziu um livro de Moacyr Scliar. Profissionalmente, a tradutora é especializada em espanhol, língua com que vem trabalhando pelos últimos oito anos, e foi a partir de 2016 que começou a trabalhar com o português. Além disso, a tradução de *Run for it* foi sua primeira experiência com quadrinhos e, ainda que em vários momentos a tradutora tenha dito que seu conhecimento da língua portuguesa é “terrível” e tão “contaminado pelo espanhol” que em muitos momentos evitou o contato com o autor para não “passar vergonha”, suas traduções, como vimos acima, tem tido uma boa recepção entre público e crítica.

Especificamente em Angola Janga, a tradutora realizou a versão de todos os onze capítulos da narrativa, bem como seus elementos paratextuais e discursos de acompanhamento, os quais incluem: prefácio escrito pelo autor – intitulado *Mocambos e engenhos*<sup>27</sup> –, glossário, posfácio escrito pelo autor – intitulado *Picadas e sonhos*<sup>28</sup> –, cronologia da Guerra de Palmares, mapas e referências bibliográficas. Além disso, a tradutora não adicionou itens ao glossário, não sugeriu mudanças de ordem gráfica às imagens e, por fim, também não acrescentou uma nota de tradução.

Em comparação ao projeto gráfico do original, apenas a arte da capa e título apresentam mudanças. Um aspecto interessante do projeto de tradução de Andrea Rosenberg se fundamenta na decisão de manter certos termos no original, em português, oferecendo um convite ao leitor estrangeiro a pesquisar o significado de certas palavras no glossário. Nesse sentido, desde as primeiras páginas, *Angola Janga: Kingdom of Runaway Slaves* já mostra indícios de ser uma obra traduzida, de origem estrangeira.

Dando continuidade à discussão de algumas das decisões da tradutora, em sua versão podemos observar que: alguns nomes de lugares foram mantidos no original, enquanto outros foram traduzidos; os itens lexicais de origem banto foram, em sua maioria, deixados no original, com uma ou outra versão para o inglês quando o aporte imagético era fornecido; informações e dados de ordem histórica foram mantidos no original e todas as onomatopeias foram traduzidas para a língua inglesa.

---

<sup>27</sup> Traduzido como *Mocambos and Plantations*.

<sup>28</sup> Traduzido como *Trails and Dreams*.

Certamente, a tradução de uma obra como *Angola Janga* é desafiadora. Além de ser extensa, com suas quase 450 páginas, o quadrinho também demonstra uma vasta pesquisa histórico-bibliográfica, evidenciada pela presença dos excertos históricos na abertura de cada capítulo, bem como termos de origem banto ou, inclusive, outros que remontam o período histórico pelo qual transpassa a narrativa. Segundo a tradutora, seu processo tradutório constituiu de uma pesquisa sobre línguas bantas e de contatos com acadêmicos norte-americanos que trabalham na área. Essa pesquisa foi desenvolvida a fim de tornar as “transliterações” para o inglês mais fáceis mas, para ela, a própria pesquisa conduzida por Marcelo D’Saleté já foi de grande auxílio para seu processo de tradução, uma vez que grande parte da informação da qual precisava já estava disponível por meio do glossário ou outros textos.

Mais especificamente sobre os maiores desafios em se traduzir o quadrinho, Andrea Rosenberg foi resoluta em dizer que um dos aspectos mais “assustadores” do projeto foi o tamanho do livro. Além disso, traduzir as citações e excertos históricos do século XVII e adequar texto e imagem foram outros dos grandes desafios enfrentados pela tradutora. Para ela, manter o diálogo de forma a representar o que “[...] uma pessoa poderia dizer foi uma das partes mais difíceis, já que o livro é basicamente uma aula de história em forma de diálogos”.

Algumas de suas decisões e escolhas tradutórias foram mantidas em nosso projeto de tradução, assim como algumas das dificuldades mencionadas, as quais também enfrentamos durante esta pesquisa. No tópico a seguir, discutiremos mais detalhadamente como foi construído nosso projeto de tradução, de que maneira ele se assemelha e/ou diferencia com o projeto de Andrea Rosenberg e, por fim, como ambas as traduções estarão dispostas em nossa análise, mais adiante no capítulo três.

## **2.6 Projeto de versão**

O presente tópico tem por objetivo apresentar o projeto de tradução elaborado para a versão de *Angola Janga*, o qual nos dedicamos nesta dissertação. Inicialmente, focaremos em quais são os efeitos e objetivos do quadrinho para, em seguida, comentarmos sobre: quais partes da obra foram escolhidas para tradução; quais foram as principais estratégias utilizadas; quais

foram os principais desafios encontrados; e, por fim, de que maneira esta tradução estará disposta em nossa análise.

Dessa maneira, primordialmente é importante frisar o efeito que um quadrinho como *Angola Janga* tem no leitor. Há, na narrativa, ao menos três grandes elementos que chamam a atenção por parte de quem os lê. Um deles, certamente, é a grande incidência de termos de origem banto. Mesmo para brasileiros, palavras como *missongo*, *Nzambi*, *ngoma* e *macota* podem não ser compreendidas de maneira automática e requerem uma pesquisa maior, suprida pelo glossário disposto ao final do livro.

Outro elemento salientado na obra diz respeito à presença de muitos componentes históricos, especialmente representados por excertos de documentos provenientes do século XVII na abertura dos onze capítulos da narrativa. A justaposição da história e ficção, sendo postas lado a lado, definitivamente é um ponto-chave da narrativa, e será melhor trabalhada em nossa análise, no capítulo três.

Finalmente, outro elemento que destaca *Angola Janga* se refere aos elementos paratextuais e de discurso de acompanhamento. Não é tão comum, em quadrinhos, haver a presença de prefácios, posfácios, glossários, referências bibliográficas e/ou mapas e outras documentações históricas, como é o caso da obra em questão.

Assim, parece-nos legítimo afirmar que em *Angola Janga*, por meio da junção dos elementos acima mencionados, o *estranhamento* é um fator que permeia a obra. Esse estranhamento, que abrange desde a ordem lexical, até a própria organização e constituição da obra, fez parte do nosso projeto de tradução.

A princípio, nossa proposta concernia a tradução dos onze capítulos da obra, incluindo seus paratextos e discursos de acompanhamento. No entanto, no decorrer da pesquisa, percebemos que isso não seria possível devido a dois fatores: o tempo, uma vez que a tradução de onze capítulos levaria um tempo muito superior ao imaginado e, de maneira igualmente relevante, questões de direitos autorais. Decidimos, portanto, escolher três capítulos para tradução, mais especificamente os três primeiros, a saber: *O caminho de Angola Janga*, *Nascimento* e *Aqaltune*.

A escolha dos três primeiros capítulos se deu por motivos práticos, pois queríamos começar a tradução da narrativa do início; ademais, os capítulos escolhidos abordam, cada um à sua maneira, temas importantes da narrativa, entre eles a fuga de africanos escravizados e sua luta para conseguirem chegar à Angola Janga; o nascimento e origem de Zumbi, de acordo com versões historiográficas de Décio de Freitas; e a organização dos quilombos e seus métodos de defesa, respectivamente.

Foi durante o processo de leitura que determinados elementos relevantes para a criação de um projeto de tradução foram observados. Assim, nosso projeto de tradução inclui a versão dos três primeiros capítulos da obra e seus respectivos excertos históricos. No que se refere aos termos de origem banto, fomos de encontro com o efeito de *estranhamento* do original e decidimos por não os traduzir. Nossa ideia inicial era a de manter todos os itens lexicais bantos no original; no entanto, durante a pesquisa percebemos que tal postura não foi possível e/ou necessária em certos momentos, conforme veremos mais adiante na análise. Além disso, sugerimos a adição de mais três entradas no glossário, a saber: Aqualtune, canhongo e onjó.

No que diz respeito ao código visual, propomo-nos a não realizar nenhuma modificação tipográfica, alteração gráfica em requadros ou adição de conteúdo às páginas, conforme descritas nos itens 2.3 desta dissertação. Assim, mantivemos o uso de negrito e a fonte tipográfica conforme o original, apenas adicionando um asterisco para indicar a existência de uma palavra nova no glossário traduzido. Além disso, optamos por não traduzir as onomatopeias.

A tradução dos excertos históricos, por sua vez, foi uma das tarefas mais desafiadoras da presente pesquisa. Alguns dos documentos selecionados incluem uma carta escrita pelo governador de Pernambuco, Francisco de Brito Freire, na década de 1660; um pequeno texto, presumivelmente escrito por João Fernandes Vieira em 1677; e uma crônica datada de 18 de junho de 1678. Nossa estratégia, então, fundamentou-se em trazer tais excertos para uma realidade mais atual, compatível com o leitor do século XXI. Assim, o primeiro passo baseou-se na leitura das passagens em português, na sua reescrita na mesma língua, atualizando-as para, finalmente, traduzirmos as passagens para a língua inglesa.

De maneira similar aos estudos de Schleimacher e Venuti, nos quadrinhos também existem estratégias domesticadoras e estrangeirizadoras. Segundo Rota (2008), o sucesso de um quadrinho traduzido depende, principalmente, da maneira como ele é editado; nesse sentido, editoras desempenham um papel de extrema importância, uma vez que “[...] precisavam tomar decisões importantes na fase de adaptação de um quadrinho estrangeiro à cultura alvo” (p. 84)<sup>29</sup>. Para tanto, o autor estabelece alguns exemplos de estratégias que podem ser consideradas estrangeirizadoras ou domesticadoras. Para ele, exemplos de estrangeirização incluem a manutenção de características culturais e editoriais, a preservação do formato original, bem como adaptação (ou não) de elementos gráficos e termos na língua estrangeira; por outro lado, estratégias domesticadoras abrangem a tradução em formatos diferentes, coloração de páginas cujos requadros originais estão em preto e branco, diminuição ou exclusão de páginas, censura cultural ou política, entre outros. (ROTA, 2008, p. 85-90).

Nesse sentido, nosso projeto de tradução para *Angola Janga* pretendeu seguir uma estratégia estrangeirizadora do quadrinho, a partir do qual o formato, paginação e coloração em preto e branco foram mantidos, e os itens lexicais de origem banto não foram traduzidos. Acredito que, de maneira similar ao projeto de criação de Marcelo D'Saete, o respeito maior às características e peculiaridades do original abrem portas e janelas para que o público estrangeiro, por meio de Palmares, possa a conhecer um pouco mais sobre o universo histórico-cultural brasileiro.

Após a seleção de capítulos, o próximo passo constituiu na versão com base no aporte teórico referente à tradução de quadrinhos. Foram feitas diferentes versões para a língua inglesa, bem como desenvolvido um trabalho em parceria com um designer gráfico, que atuou como letralista. Para Assis (2016), esse profissional é de grande importância, uma vez que é ele que “[...] preserva a mancha gráfica, que atenta a questões tipográficas expressivas e como reproduzi-las na tradução, e que efetivamente aplica o material linguístico traduzido à página de HQ” (p. 35).

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. No original: “A publishing house has to make some important choices in the phase of adaptation of the foreign comic to the target culture”.



Já no que diz respeito à variedade linguística do inglês escolhida para a tradução, é importante afirmar que para este trabalho foi escolhido o conceito de inglês como língua franca, que nada mais é do que “[...] a língua comum de escolha entre falantes de contextos linguístico-culturais diferentes” (JENKINS, 2009, p. 200)<sup>30</sup>. Apesar de a obra ter como temática a luta de escravizados pela liberdade durante o período colonial, e esse momento histórico brasileiro também ter ecos na história de outros países, como os Estados Unidos, o chamado “inglês norte-americano” é uma variedade da língua da qual posso ter certa intimidade, mas não domino. Sou usuária de uma língua estrangeira que é fruto de minhas experiências. Sobre esses diferentes tipos de “inglês”, Crystal (2003, p. 144) os compara com dialetos em uma escala internacional, que vai muito além de cidades, regiões e países. Para ele, são “maneiras de falar” comuns a milhões de pessoas, consequência inevitável da disseminação da língua inglesa ao redor do mundo.

Outro fator importante que motivou certos cuidados em nossa pesquisa envolveu a tradução da palavra “negro”. Quando perguntado, em entrevista, sobre como se deu sua relação com os tradutores de Angola Janga, Marcelo D’Salette nos disse que um termo que gerou discussão – e preocupação – entre tradutores foi justamente o de negro. Segundo o autor, essa é uma palavra que apresenta um histórico marcante na própria língua portuguesa, uma vez que

“[...] negro, no Brasil Colonial, era sinônimo até final do século XIX de escravo, escravizado. Escravizado era aquele que não tinha direitos, uma coisa, objeto, peça da Guiné, como chamavam. Então no Brasil de meados do século XX, esse termo adquire outras conotações. Por quê? Há uma discussão dentro do próprio movimento negro de ressignificar esse termo. Pessoas desse movimento se chamam de negro e negra sem problema algum, e reivindicam esse termo. No inglês há algo parecido, com o termo *black*”.

Certamente, em outras línguas há diferentes maneiras de utilizar o termo *negro*. Em inglês, há o uso de *black*, conforme mencionado pelo autor, mas também há a palavra pejorativa *nigger*. Em francês, *noir* também tem grande conotação pejorativa. No entanto, conforme a entrevista, há uma preferência, dentre os tradutores, de utilizar o termo *black* em inglês, motivo pelo qual seguiremos esse mesmo direcionamento.

---

<sup>30</sup> Tradução nossa. No original: “[...]the common language of choice, among speakers who come from different linguacultural backgrounds”.

Como fontes para nosso projeto de tradução, utilizamos, além das entrevistas com a tradutora, Andrea Rosenberg, e o autor, Marcelo D'Saete, as leituras sugeridas em lista nas referências bibliográficas de *Angola Janga*, com especial destaque para as obras de Nei Lopes (2006) e Décio Freitas (1981). Foram consultadas também, notícias de jornais brasileiros e estrangeiros, como forma de conhecer um pouco mais sobre a recepção da obra e suas diferentes versões para línguas estrangeiras.

No capítulo seguinte, dividiremos a análise em três partes: i) tradução de termos de origem banto; ii) tradução da linguagem quadrinística; e iii) tradução dos excertos históricos. É importante ressaltar que, nos dois primeiros tópicos, traremos imagens de ambas as versões mencionadas nesta dissertação: a produzida por nós, como exercício acadêmico de tradução de quadrinhos, e a traduzida por Andrea Rosenberg. No tópico em que comentaremos sobre como se deu a tradução dos excertos históricos, nos ateremos apenas à nossa experiência.

## CAPÍTULO TRÊS: ANÁLISE DA VERSÃO

Neste momento da dissertação, voltamos para a apresentação da nossa análise. É importante lembrar que nossa proposta não se restringe à entrega de um produto, da versão em si, mas primordialmente envolve explicações e observações referentes ao processo de tradução.

Para tanto, essa análise foi dividida em três aspectos. O primeiro diz respeito às estratégias de tradução utilizadas para os termos de origem banto, bem como aqueles que dentro de um contexto histórico-social brasileiro poderiam trazer certos desafios tanto para o tradutor, quanto para o leitor da língua de chegada.

Em seguida, o tópico seguinte faz uma reflexão sobre os elementos da linguagem de quadrinhos, conforme explicitados no capítulo um, e como eles influenciaram, direta ou indiretamente, as diferentes escolhas tradutórias, especialmente no que se refere à relação íntima entre texto e imagem em narrativas quadrinísticas.

O último aspecto, por fim, tem como objetivo analisar de que maneira os elementos históricos presentes no texto foram determinantes para o processo tradutório, assim como quais foram as estratégias utilizadas para a tradução dos excertos históricos na abertura de cada um dos três capítulos.

Assim, inicialmente, partiremos do modelo de análise de Lambert & Van Gorp (1985) para detalharmos um pouco mais os quadrinhos em suas versões original e traduzida. Acreditamos que, dessa maneira, seremos capazes de depreender o sistema de produção, publicação e recepção desses textos.

### **3.1 Aspectos preliminares de *Angola Janga***

Conforme mencionamos no capítulo anterior, de acordo com Lambert & Van Gorp (1985), cada sistema sob o qual determinado texto está inserido contém informações sobre o próprio texto, seu autor e leitor. Dessa maneira, o texto-fonte e texto-meta são diferentes, circunscritos em sistemas diversos e, para que possamos compreendê-los em sua essência, é necessário dissecá-los e analisá-los através de quatro elementos, dentre os quais os autores enumeram: i) dados preliminares; ii) nível macroestrutural; iii) nível

microestrutural; e iv) contexto sistêmico. Tentaremos abranger tais elementos nos tópicos seguintes.

### 3.1.1 Informações sobre a obra

Começamos, então, pela obra original. Escolhemos o romance gráfico histórico *Angola Janga*, publicado pela editora Veneta em novembro de 2017. No primeiro capítulo, conhecemos os personagens Soares e Osenga, dois africanos escravizados que conseguem fugir do engenho onde trabalham e adentram a mata em busca por Palmares. Antes disso, porém, visitam a casa da cuca, lugar onde Soares recebe a seguinte profecia: terá um destino grande, porém cruel. Em seguida, ambos seguem o caminho até Angola Janga, mas Osenga é mordido por uma cobra e fica para trás. Concomitantemente, Rodrigues, um dos líderes do Terço dos Rodrigues<sup>31</sup>, procura os dois pela mata. Ao final, Soares consegue encontrar um grupo de Palmares e é levado para Angola Janga, enquanto Osenga é morto por Rodrigues em um duelo final.

No segundo capítulo, *Nascimento*, temos contato pela primeira vez com a figura de Zumbi. O personagem é apresentado como filho de Una e Katanga, dois africanos escravizados que fogem com um grupo, com destino aos quilombos de Palmares. No entanto, no caminho, são cercados e assassinados por um grupo de bandeirantes. O filho do casal, diferentemente dos pais, sobrevive, e é entregue ao padre Antônio Melo, personagem que fica responsável pela sua criação. Essa versão dos fatos segue a narrativa apresentada pelo historiador Décio de Freitas (1981), conforme mencionado anteriormente.

Por fim, o terceiro capítulo narra os episódios que antecederam a invasão do mocambo *Aqualtune*, que dá título à essa parte da história. Nesse momento da narrativa, somos apresentados ao personagem Zona, que atua como espécie de conselheiro, guerreiro e braço-direito de Ganga Zumba, então líder de Palmares. No entanto, insatisfeito com as tomadas de decisões do seu comandante, Zona decide fazer um acordo com os portugueses, entregando a localização do mocambo de *Aqualtune* e facilitando sua invasão. É um momento diferente da narrativa, mas importante, especialmente no que se refere à

---

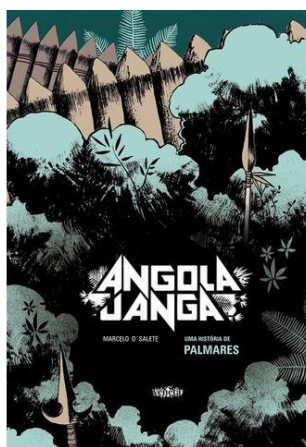
<sup>31</sup> De acordo com o glossário em *Angola Janga*, Terço dos Rodrigues era “o nome do grupo de soldados negros e mestiços criado nas capitânicas do Brasil”. (D’SALETE, 2017, p. 418).

caracterização dos mocambos, organização das funções e na descrição imagética de como os personagens viviam, cultivavam a terra e protegiam-se militarmente.

Além dos três capítulos descritos acima, a obra também abarca alguns discursos de acompanhamento e paratextos. Tais informações vão desde índices morfológicos presentes nas capas a conteúdos presentes em prefácios e notas de rodapé, os quais não só trazem o leitor a uma cultura diferente, como também suavizam o choque e estranheza que essa cultura do outro muitas vezes causa. Em *Angola Janga*, há uma forte presença de elementos paratextuais; dentre eles, destacam-se um prefácio escrito pelo autor, excertos de documentos históricos, glossário, posfácio, cronologia e mapas sobre o quilombo de Palmares e, finalmente, duas páginas de referências bibliográficas utilizadas pelo autor durante a elaboração do livro.

Em um nível macroestrutural, as capas das edições utilizadas nesta pesquisa são as seguintes.

**Figura 19: Capa da edição original em português**

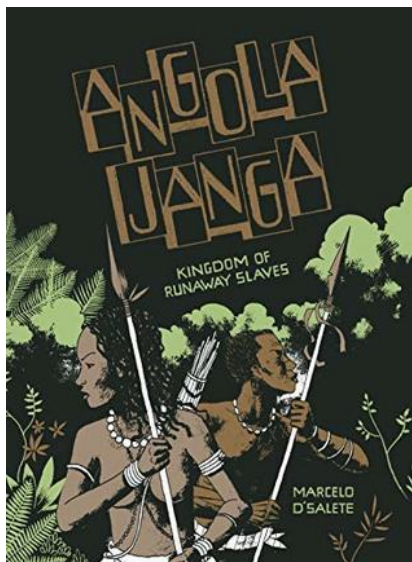


Fonte: D'SALETE, 2017

A edição vem em capa dura, com informações do título, “Angola Janga”, subtítulo, “Uma história de Palmares”, autor e editora. As cores utilizadas são majoritariamente em tons de preto e verde, com imagens de cercas, árvores e lanças. Elementos imagéticos como a cerca podem representar o isolamento e proteção dos africanos escravizados nas terras de Palmares, enquanto a lança já prenuncia a maneira como os personagens são caracterizados no quadrinho: como líderes fortes e guerreiros.

A versão para a língua inglesa, por sua vez, foi publicada com a seguinte capa:

**Figura 20: Capa da edição norte-americana de Angola Janga**



Fonte: D'SALETE, 2019

Esta edição, também em capa dura, contém informações do título, que foi mantido em português, a adição de um subtítulo, *Kingdom of runaway slaves*, e nome do autor. Não há registros escritos, na capa, com o nome da tradutora, mas ao ser mantido o título em português, há uma indicação de que a obra possa ter origem estrangeira. Apesar de as capas serem diferentes, os tons de verde e preto foram mantidos, assim como os elementos das árvores e das lanças, estas reforçadas, nesta edição, por dois personagens em posição de guerra.

No que diz respeito à nossa tradução, não nos ocupamos com o planejamento gráfico de uma nova capa, uma vez que nos ativemos à tradução dos três primeiros capítulos do quadrinho. Assim, como exercício acadêmico, concentramo-nos na tradução do texto e suas inter-relações com elementos visual-narrativos, como balões de fala e recordatórios.

Vejamos, no tópico a seguir, quais foram as estratégias empregadas na tradução de termos de origem banto.

### **3.2 Tradução de termos de origem banto**

Além da criação de personagens e a ilustração de uma narrativa histórica sobre Palmares, que oscila entre história e ficção, o romance gráfico *Angola*

*Janga* também chama a atenção pela integração de palavras de origem banto à língua portuguesa. Para Nei Lopes, um dos fatores de maior contribuição para a grande diferença entre o português europeu e o brasileiro tem nas suas raízes a forte presença de línguas africanas desde o período colonial. Segundo o autor, “verifica-se [...] uma predominância das culturas bantas, que colaboraram para a formação da cultura brasileira principalmente através de suas línguas, como [...] o Quicongo, o Umbundo, e basicamente o Quimbundo” (2006, p. 198). Assim, em *Angola Janga* há uma forte recorrência de palavras banto, as quais, pela falta de uso – e conhecimento – nos dias de hoje, podem causar estranhamento para o leitor brasileiro, que por vezes precisa recorrer ao glossário presente ao final do livro.

É interessante considerar o quanto tais itens lexicais podem ser “estranhos” para o leitor estrangeiro, quando até mesmo nós, brasileiros, podemos não os conhecer. Inclusive, é provável que tais palavras não apresentem correspondentes imediatos, mesmo em nível semântico, em outros idiomas.

Poderia ser levantada uma discussão sobre o *black English*, já que, de maneira semelhante à evolução do português brasileiro, “o chamado *black english* é a criação da diáspora negra. Negros vieram aos Estados Unidos acorrentados uns aos outros, mas de diferentes tribos: nenhum deles sabia falar a língua do outro” (BALDWIN, 1997, p. 6)<sup>32</sup>. Essa imigração forçada de pessoas de diferentes etnias, línguas e costumes pode ter trazido, e incorporado à língua inglesa, itens lexicais similares aos empregados por Marcelo D’Saete em *Angola Janga*. No entanto, esse não será o foco desta pesquisa por dois motivos: i) além de não conhecer e ser falante do *black English*, o inglês utilizado por mim durante a tradução será o meu, construído a partir das minhas experiências com a língua e através de uma perspectiva de língua franca. (CRYSTAL, 2003; KIRKPATRICK, 2010; JENKINS, 2009); e ii) conforme expresso em nossa entrevista, o projeto criativo do autor não engloba uma linguagem marcada, em que negros e brancos falem de maneira diferente, mas sim um que assemelhe ambos os grupos e os coloque em lugar de igualdade.

---

<sup>32</sup> Tradução nossa. No original: ““Black English is the creation of the black diaspora. Blacks came to the United States chained to each other, but from different tribes: Neither could speak the other's language”.

Nessa perspectiva, palavras como *zagaia*, *cuca*, *malungo*, *mandinga*, *mocambo* e *nzambi*, por exemplo, fazem parte de um glossário organizado pelo autor, ao final do livro. O tradutor, frente a esses desafios linguísticos, precisa escolher uma estratégia para justificar suas escolhas. Em *Cumbe*, por exemplo, obra de Marcelo D’Saete traduzida para a língua inglesa e publicada pela Fantagraphics, os termos de origem banto não foram traduzidos, sendo mantidos no original tanto no texto quanto no glossário. Tal decisão permitiu o acesso a uma cultura diferente por parte do público estrangeiro.

Em princípio, nosso projeto de tradução para os três primeiros capítulos de Angola Janga tinha como princípio seguir uma estratégia estrangeirizadora do quadrinho, a partir do qual o formato, paginação e coloração em preto e branco seriam mantidos, e os itens lexicais de origem banto não seriam traduzidos. Porém, no decorrer do processo tradutório, pudemos perceber que, certas vezes, tal estratégia estrangeirizadora não seria a melhor opção. Vejamos, então, de que maneira essas palavras foram traduzidas.

### 3.2.1 Capítulo 1: O caminho para Angola Janga

Dentre os três capítulos escolhidos para tradução comentada, *O caminho para Angola Janga* foi aquele que nos forneceu a maior quantidade de palavras de origem banto, além de outras diretamente relacionadas ao contexto histórico-social do século XVII. Em seu glossário, Marcelo D’Saete explica-as da seguinte maneira:

**Tabela 1: Itens lexicais presentes no capítulo 1**

<b>Termo</b>	<b>Definição no glossário</b>
Picada	“caminho, estreito ou largo, realizado na mata para chegar a outro lugar”. (p. 418).
Cuca	“velha feiticeira, correspondente ao quimbundo <i>iakuka</i> ”. (p. 416)
Carta de alforria	“cartas ou títulos em que o senhor legitimava a liberdade ao escravizado. Era documento registrado em cartório. Existiam diversas categorias de cartas e, em muitas delas, o escravizado ainda permanecia trabalhando por longos períodos após a assinatura ou mesmo poderia voltar à escravidão se



	houvesse caso de ingratidão”. (p. 415).
Mucama	“escrava doméstica, negra ou parda, escolhida para os serviços na casa-grande”. (p. 417).
Terço dos Henriques	“Nome do grupo de soldados negros e mestiços criado nas capitâneas do Brasil, após a guerra holandesa, em homenagem à atuação de Henrique Dias durante a expulsão dos holandeses”. (p. 418).
Mandinga	“feitiço”. (p. 417).
Mocambo	“Era como se denominavam os territórios de negros fugidos do cativeiro e foi usado pelas autoridades até o século XVII, depois substituído por quilombo”. (p. 417).
Macaco	“Grande mocambo e capital de Palmares. Os relatos da época informam que Macaco tinha 1.500 casas e mais de 6.000 habitantes. Era local fortificado e foi residência dos principais dirigentes palmaristas”. (p. 416).
Malungo	“Companheiro. Especificamente, era o termo com os quais os escravos se tratavam durante a travessia no navio negreiro”. (p. 417).
Zagaia	“Lança africana, usada na caça, na pesca e também na guerra”. (p. 418).

Fonte: elaborada com base em D’SALETE, 2018, p. 415-418

A partir da tabela acima, podemos ver que há, além de palavras de origem banto, a utilização de termos que compartilham informação sobre o período histórico da época, tais como *Terço dos Henriques* e *Carta de Alforria*. Ainda que ambos os projetos de tradução em análise nesta dissertação tenham adotado uma perspectiva mais estrangeirizadora do processo tradutório, nem sempre essa estratégia foi empregada. Vejamos, primeiramente, quais foram as palavras mantidas no original em ambas as traduções:

**Tabela 2: Palavras não-traduzidas no capítulo 1**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Cuca</b>	Cuca	Cuca/healer
<b>Terço dos Henriques</b>	Terço dos Henriques	Terço dos Henriques

<b>Mocambo</b>	Mocambo	Mocambo
<b>Macaco</b>	Macaco	Macaco
<b>Malungo</b>	Malungo	Malungo
<b>Zagaia</b>	Zagaia	Zagaia

Dessa maneira, dentre as dez palavras selecionadas no primeiro capítulo, seis delas foram mantidas no original em ambas as traduções. No caso de *cuca*, a tradução de Andrea Rosenberg teve duas soluções, por meio da qual a tradutora optou pelo uso da palavra no original e, em outro momento, pela palavra em inglês *healer*. É interessante essa escolha da tradutora, uma vez que a explicação do glossário para *cuca* é uma “velha feiticeira”. Caso uma das estratégias empregadas fosse utilizar essa explicação por meio de uma palavra na língua inglesa, palavras como *witch* ou *sorceress* se assemelhariam ao conteúdo semântico da palavra original de maneira mais enfática. Além disso, ao longo da narrativa a personagem *cuca* não salva ou cura ninguém, mas sim usa um feitiço para predizer o futuro do personagem Soares.

Nesse capítulo, também houve termos que, por diferentes motivos, foram traduzidos para a língua inglesa, como podemos ver na tabela abaixo:

**Tabela 3: Palavras traduzidas no capítulo 1**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Picada</b>	Path	Trail
<b>Carta de alforria</b>	Manumission letter	Letter of emancipation

A utilização da palavra *picada* em ambas as traduções, por meio dos sinônimos *path* e *trail*, está em conformidade com as imagens fornecidas pelo quadrinho, as quais ilustram personagens caminhando por pequenas trilhas dentro da mata. Assim, apesar de o glossário no original oferecer uma entrada explicativa para *picada*, em inglês não pareceu ser imprescindível manter essa palavra no original, uma vez que o reforço visual da imagem já oferece tal explicação ao leitor.

Uma das soluções mais interessantes na tradução desse capítulo, no entanto, foi a de Carta de Alforria. Por meio de pesquisas, encontramos duas possibilidades para o termo, as quais foram utilizadas nas duas traduções a serem comparadas: *Manumission letter* e *Emancipation letter*. Apesar de parecerem sinônimas uma da outra, uma pesquisa mais detalhada revelou que

enquanto a *Emancipation letter* era o ato governamental de conceder liberdade a indivíduos em situação de escravidão no século XIX – a qual foi proclamada pelo ex-presidente norte-americano Abraham Lincoln em 1862 –, a *Manumission letter* consistia em fornecer o título de liberdade através de um ato voluntário do “dono” do escravo.

No caso, a escolha definida pela tradutora Andrea Rosenberg não se adapta ao contexto histórico brasileiro e nem ao enredo da obra, uma vez que, no Brasil, “[...] a carta de alforria era geralmente concedida por um titular, o senhor ou a senhora, que a redigia de próprio punho” (GOLDSCHMIDT, 2010, p. 114) e, no quadrinho, a personagem Sra. Catarina, antes de morrer, promete conseguir uma carta de alforria a Soares, sem qualquer envolvimento ou permissão prévia por parte do Governo da época.

Por fim, as traduções também trouxeram exemplos de termos que além de não terem sido mantidos no original, foram traduzidos a partir de estratégias diferentes. Vejamos na tabela a seguir:

**Tabela 4: Exceções – capítulo 1**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Mucama</b>	Mucama	House slave
<b>Mandinga</b>	Spell	-----

Na edição publicada pela Fantagraphics, a tradutora optou por não manter a palavra *mucama* no original. De maneira similar à estratégia utilizada em *cuca*, essa versão, apoiada na explicação do glossário, traduziu “escrava doméstica” como *house slave*. Desse modo, a tradutora não manteve a palavra no original e retirou a entrada de *mucama* no glossário do texto traduzido. De fato, essa poderia ser uma opção mas, em nossa tradução, acreditamos ser mais interessante preservar a palavra no original, uma vez que a própria criação imagética da personagem aliada à explicação de tal palavra no glossário alcançam o sentido satisfatoriamente.

Já na tradução da palavra *mandinga*, podemos observar duas estratégias diferentes. No caso da tradução feita para fins dessa pesquisa, optou-se por substituir a palavra no original e traduzi-la por um equivalente na língua inglesa, como *spell*. O momento em que esta palavra aparece narra a jornada dos personagens Soares e Osenga, quando ao fugirem do engenho onde

trabalhavam, resolvem ir até a casa da cuca para saber qual caminho seguir até Angola Janga. Quando por fim adentram a mata e descobrem onde ela morava, Osenga pede para que Soares entre e escute a mandinga, ou seja, o feitiço, que a cuca irá proferir.

**Figura 21 – A mandinga da Cuca**



D'SALETE, 2017, p. 31

Assim, a frase “A mandinga da cuca vai ajudar...” apresenta duas palavras de origem banto. Acreditamos que, se ambas fossem mantidas no original, o leitor estrangeiro poderia ficar confuso e parar a leitura por vezes demais para descobrir no glossário o que tais palavras significam. Dessa maneira, ao escolhermos traduzir *mandinga* como *spell* e manter *cuca* no original, já oferecemos uma pequena ideia, ainda que sutil, sobre o que *cuca* pode significar, já que fica subentendido ao leitor que ela é, afinal, uma feiticeira.

A tradução de Andrea Rosenberg, por sua vez, apaga o registro dessa palavra, uma vez que ela não é traduzida. Nessa mesma passagem, a tradutora faz uso da seguinte estratégia:

**Figura 22: Tradução de Andrea Rosenberg – Cuca e Mandinga**



Fonte: D'SALETE, (2019), p. 27

Conforme mencionamos anteriormente, este é o momento na tradução de Andrea Rosenberg em que a palavra *cuca* é traduzida como *healer*. Além disso, como podemos observar na imagem, *mandinga* não é traduzida. Apesar de esta versão ser um pouco diferente do planejamento inicial da tradutora – de manter o máximo de palavras possível no original em português –, o sentido transmitido é o mesmo, visto que a mensagem de que a *cuca* teria a capacidade de ajudar os personagens de alguma maneira é propagada sem grandes prejuízos à tradução.

### 3.2.1.1 Outras palavras

Em adição às palavras supracitadas, a tradução do primeiro capítulo de Angola Janga também apresentou outros termos que, apesar de não serem de origem banto, também demandaram diferentes estratégias. Vejamos, na tabela abaixo, quais palavras foram essas e de que maneiras foram traduzidas:

**Tabela 5: Termos diversos – capítulo 1**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Sertão</b>	Backlands	<i>Sertão</i>
<b>Serra da Barriga</b>	Serra da Barriga	Serra da Barriga Hills
<b>Capitania</b>	Capitania	Captaincy
<b>Engenho</b>	Sugar mill / plantation	Plantation
<b>Sra. Catarina</b>	Mistress Catarina	Mistress Catarina

A nossa tradução da palavra *sertão* foi de encontro a traduções já publicadas da literatura brasileira. Obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, foram traduzidas para o inglês como *backlands*. A versão publicada pela Fantagraphics, por sua vez, manteve a palavra em sua forma original e colocou-a em itálico, sem adicionar uma entrada no glossário para explicar o sentido desse termo ao leitor estrangeiro.

Já Serra da Barriga exerce uma função importante na obra. Segundo o prefácio escrito pelo autor, foi para esse local, antigamente localizado na capitania de Pernambuco e hoje pertencente ao estado de Alagoas, que os primeiros africanos escravizados fugiram. Era, portanto, o princípio de Palmares. Em nossa tradução, optamos por manter esse nome, bem como o de todas as outras localidades, no original, adicionando entradas no glossário para explicações extras, ainda que sucintas. Já Andrea Rosenberg escolheu traduzi-la como *Serra da Barriga Hills*, o que funciona de maneira interessante, já que oferece ao leitor a ideia de que a região se localizava em terreno montanhoso. Nessa mesma perspectiva, a palavra *capitania* também foi mantida no original e acrescentada ao glossário, de forma que o leitor possa conhecer um pouco mais sobre essa forma de administração territorial do Brasil Colônia.

Engenho foi uma palavra que, inicialmente, pareceu ser uma das mais simples, mas que durante o processo de tradução, mudou continuamente ao longo das diferentes versões produzidas. Falaremos um pouco mais sobre qual foi nossa estratégia de tradução para com essa palavra no tópico a seguir, quando discutirmos a relação entre texto e imagem na tradução do quadrinho.

Por fim, a forma de tratamento “Sra. Catarina” foi interessante. Em português, é comum utilizarmos o pronome de tratamento senhor ou senhora seguido do nome de determinada pessoa. No entanto, como sabemos, em inglês tal uso do pronome de tratamento é acompanhada pelo sobrenome. Nesse sentido, traduzir “Sra. Catarina” por *Mrs. Catarina* causaria um grande desconforto ao leitor estrangeiro. Através de leituras, descobrimos que o pronome de tratamento *Mistress* seria a opção mais adequada, uma vez que, segundo o dicionário online Merriam-Webster, as duas primeiras acepções para essa palavra são: i) *the female head of a household*; e ii) *a woman who employs*

or supervises servants. Assim, *Mistress Catarina* foi utilizada em ambas as traduções comentadas nesta dissertação.

Apesar de essas palavras não serem de origem banto, as estratégias de tradução foram similares às mencionadas anteriormente, já que envolveram: a manutenção das palavras em sua versão original, quando possível; a adição de termos ao glossário, quando necessário; e a versão para a língua estrangeira, quando indispensável para o entendimento do leitor.

No tópico a seguir, vejamos como se deu a tradução dos termos de origem banto no segundo capítulo.

### 3.2.2 Capítulo 2: Nascimento

*Nascimento*, dentre os três capítulos, foi o que forneceu a menor quantidade de palavras de origem banto para análise. Além de o capítulo ser consideravelmente mais curto que os demais, há menos registro escrito, e muitos quadros não contêm a presença de balões. No entanto, há duas palavras que o glossário do livro ajuda o leitor com uma explicação:

**Tabela 6: Itens lexicais presentes no capítulo 2**

Termo	Definição no glossário
Missongo	“capanga, soldado”. (p. 417).
Nzambi	“ou também Nzambi a Mpungu, ou Zâmbi. É o criador ou deus supremo na cosmogonia Bantu”. (p. 417)

Fonte: elaborada com base em D'SALETE, 2018, p. 417

Ambas as palavras, em ambas as traduções, foram mantidas no original, conforme a tabela a seguir.

**Tabela 7: palavras traduzidas no capítulo 2**

ORIGINAL	MINHA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Missongo</b>	Missongo	Missongo
<b>Nzambi</b>	Nzambi	Nzambi

Conheçamos, agora, um pouco mais sobre como se deu a tradução do terceiro capítulo.

### 3.2.3 Capítulo 3: Aqaltune

Em *Aqaltune*, de maneira similar ao primeiro capítulo do quadrinho, há um número considerável de palavras banto. O curioso, porém, é que nem todas elas estão presentes no glossário e, até mesmo para o leitor brasileiro, algumas podem trazer dificuldades de compreensão. Vejamos, abaixo, quais são as palavras presentes no glossário para, em seguida, discutirmos aquelas que não foram inclusas.

**Tabela 8: Itens lexicais presentes no capítulo 3**

Termo	Definição no glossário
Calunga	“o termo multilinguístico banto kalunga encerra ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte” (p. 415).
Macota	“homem importante” (p. 416).
Ngoma	“instrumento musical feito de pau ôco comprido, na extremidade de maior largura tem uma pele tensa, na qual se toca com a mão. Tambor” (p. 417).

Fonte: elaborada com base em D’SALETE, 2018, p. 415-417

Com base na tabela disposta acima, podemos ver três itens lexicais de origem banto. Enquanto *macota* e *ngoma* poderiam ser mais facilmente traduzidas para a língua inglesa, uma palavra como *calunga*, que detém uma multiplicidade de sentidos, traz um desafio a mais. Ambas as traduções trouxeram estratégias diferentes para essa seleção de palavras. Primeiramente, observemos quais foram aquelas mantidas no original:

**Tabela 9: Palavras não-traduzidas no capítulo 3**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Calunga</b>	Calunga	Calunga
<b>Macota</b>	Macota	Macota

Considerando que as palavras expostas na tabela acima estão inclusas no glossário do texto-fonte, pareceu-nos supérfluo traduzi-las quando nosso projeto de tradução envolve manter o maior número de elementos possível no original.



Na tabela a seguir, podemos visualizar como se deu a tradução da palavra *ngoma*:

**Tabela 10: Palavra traduzida no capítulo 3**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO	ANDREA ROSENBERG
<b>Ngoma</b>	Drums	Ngoma

A palavra *Ngoma*, de maneira similar à *engenho*, levou em consideração outros fatores e elementos que excedem os aqui apresentados e, por esse motivo, sua análise será mais bem detalhada no tópico a seguir.

### 3.2.3.1 Outras palavras

Diferentemente do primeiro capítulo, que traz consigo outras cinco palavras que não são necessariamente de origem banto, mas encerram elementos sócio-históricos importantes para a narrativa, o terceiro capítulo contém palavras de origem banto, mas que não estão inclusas no glossário do texto-fonte, as quais são: *onjó*, *Aqaltune* e *canhongo*.

*Onjó* vem do umbundo, língua banto falada nas regiões montanhosas de Angola, e significa “casa”. No quadrinho, *onjó* aparece ilustrada da seguinte maneira:

**Figura 23: Onjó**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 83

Com base no material visual, decidimos preservar a palavra em seu formato original, como uma maneira de resguardar a ancestralidade de um termo que, por meio do apoio imagético, não oferece dificuldades ao leitor estrangeiro.

Aqualtune, por sua vez, assim como Macaco, foi um mocambo de Angola Janga. Enquanto Macaco era o maior e principal, quase como se fosse a capital do quilombo, Aqualtune era o mocambo onde presumivelmente a mãe de Ganga Zumba vivia, também de grande importância política para a administração de Angola Janga.

Já a palavra *Canhongo* foi uma que, inicialmente, nos pareceu inalcançável. Mesmo com pesquisa em livros e na Internet, não conseguíamos encontrar menção da palavra no dicionário banto de Nei Lopes, ou no dicionário quimbundo de Assis Júnior. Entramos em contato, novamente, com Marcelo D'Salete, e por e-mail, este nos explicou que na verdade se trata de um nome próprio, de um personagem que provavelmente viveu em Palmares em 1678-1680 e estava presente no quilombo durante o conflito que envolveu Cucaú, insurgindo contra Ganga Zumba.

Como uma tentativa de preservar a ancestralidade de tais palavras, optamos por mantê-las em sua forma original e adicionar entradas no glossário da versão traduzida. A alteração no glossário se mostrou essencial para que, caso nuances sejam perdidas através da leitura de imagem, uma informação extra possa acrescentar detalhes que permitam um envolvimento maior do leitor com a narrativa.

Além disso, a pesquisa desses termos demandou tempo e bastante exploração de fontes escritas em português, podendo não ser tão fácil para um leitor de língua inglesa encontrar o que *onjó*, *aqualtune* e *Canhongo* significam. Tal estratégia, por outro lado, não foi utilizada por Andrea Rosenberg, uma vez que a tradutora, apesar de manter tais palavras no original, não indicou notas de rodapé nem adicionou entradas no glossário para fornecer uma explicação extra sobre os termos em questão.

Nessa perspectiva, as definições acrescentadas ao glossário da nossa versão traduzida denominam:

**Tabela 11: termos adicionados ao glossário**

ONJÓ	Home
------	------

<b>AQUALTUNE</b>	One of Angola Janga's main mocambos. Also, it was believed to be the name of Ganga Zumba's mother.
<b>CANHONGO</b>	First name of a man who supposedly lived in Angola Janga during the battle of Cucaú. He is believed to have risen up in protest against Ganga Zumba.

É importante ressaltar que as entradas lexicais dispostas na tabela acima, adicionadas ao glossário da nossa versão traduzida, não estão presentes na tradução em si; na realidade, elas fazem parte do presente texto acadêmico, como comentário de tradução para exemplificar quais palavras mereceram um tratamento específico durante nosso processo tradutório.

Neste tópico, vimos algumas considerações no que diz respeito à tradução dos termos de origem banto presentes nos três primeiros capítulos da obra, assim como outras palavras que acrescentam vida à narrativa, sejam elas de ordem histórica, geográfica ou cultural. Vejamos, agora, no tópico seguinte, quais foram as estratégias empregadas para lidar com a relação mais intrínseca do quadrinho: o vínculo entre texto e imagem.

### **3.3 Tradução e a linguagem quadrinística**

Conforme discutimos no capítulo dois, a característica mais marcante dos quadrinhos é a relação intrínseca entre o material verbal e imagético. Tais imagens surgem no texto de maneira sequencial e, segundo Chinen (2011), é justamente essa característica de sequencialidade que diferencia os quadrinhos de outras artes gráficas, como a fotografia, por exemplo. De acordo com o raciocínio do autor, enquanto imagens fotográficas “congelam” cenas a partir do instante em que uma foto é tirada, “[...] os quadrinhos sintetizam vários instantes em um quadro só” (p. 34).

Nesse sentido, a importância do material gráfico não deve ser desconsiderada pelo tradutor, mas sim fazer parte de sua proposta de tradução de quadrinhos. Segundo Oliveira,

[...] nos quadrinhos, a linguagem verbal, bem como a não-verbal, assume um caráter altamente visual. As palavras se inserem no cenário como as figuras e, se bem explorado, tal recurso amplia as possibilidades comunicativas do meio”. (2014, p. 184).

Ora, se a sequência imagética dos quadrinhos, aliada a outros elementos que compõem a linguagem quadrinística, auxilia o tradutor a compreender a

narrativa, faz-se imprescindível que ela seja inclusa no projeto de tradução, podendo, inclusive, direcionar escolhas tradutórias. Algo extremamente importante, por exemplo, na produção de um quadrinho e no trabalho conjunto entre roteirista e quadrinista, é a de criar uma narrativa que evite a chamada “redundância texto-imagem” (GARCÍA, 2012, p. 131). Afinal, se o desenho de um requadro já expõe uma personagem em determinada ação, não é necessário que haja referência escrita – em um balão de fala, por exemplo – narrando o que o personagem está fazendo ou vestindo. Tais informações já estão presentes na imagem, e se forem apresentadas de maneira explicativa e simplificada, o leitor perde a experiência de leitura de quadrinho, por meio da qual a sequência de imagens cria uma espécie de hierarquia, “[...] uma ordem segundo a qual nossos olhos percorrem um quadrinho em busca de informação” (CHINEN, 2011, p. 34). É justamente o que não pode ser mostrado ou visualizado em um quadrinho que abre o caminho para o leitor inferir, imaginar e fazer deduções.

Com base nesse aspecto, neste tópico discutiremos quais foram as soluções encontradas nas traduções de *Angola Janga* e de que maneira elas trataram a relação entre texto e imagem, bem como de que forma tal associação entre material verbal e imagético norteou a escolha de palavras. De maneira similar a análise feita no tópico 3.2, também daremos continuidade à análise dividindo-a entre os capítulos da obra em questão.

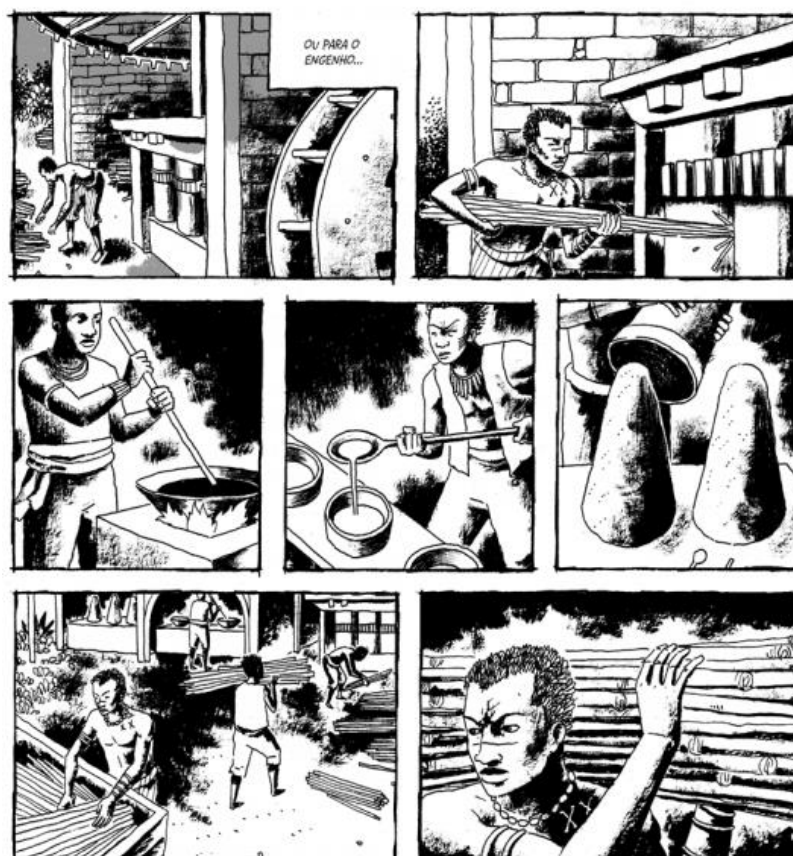
### **3.3.1 O caminho de Angola Janga**

Tanto na versão publicada pela Fantagraphics quanto em nossa tradução, é possível observar não só tentativas de evitar, ao máximo, a chamada “redundância texto-imagem”, mas também de integrar os elementos verbais e imagéticos de maneira estimulante para o leitor. Neste item, vejamos quais foram as estratégias utilizadas em ambas as traduções em análise nesta dissertação.

Em *O caminho para Angola Janga*, o primeiro caso que exigiu uma atenção especial no que se refere a aspectos da linguagem quadrinística foi o da palavra *engenho*. No primeiro capítulo da obra em sua edição original, há a utilização da palavra *engenho* de duas maneiras: quando a palavra está isolada, e quando esta é apresentada com o recurso visual. Conforme mencionamos no item 3.2.1.1, em nossa tradução também foram empregadas duas estratégias que estão em conformidade com a utilização – ou não – de material imagético.

Em um primeiro momento, portanto, logo no início do capítulo, há a apresentação do engenho, com ilustração de seus maquinários e do típico trabalho que se fazia com a cana de açúcar na época do Brasil Colônia.

**Figura 24: Representação do engenho como cana de açúcar**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 17

Com base na sequência de imagens acima, optamos por traduzir a palavra engenho como *sugar mill*; tal decisão teve como base oferecer uma contribuição extra a nível de informação para o leitor, já que apesar de o sistema de *plantation* ter sido comum a inúmeros países cuja história é marcada pela exploração de recursos naturais e utilização de mão-de-obra escrava, nem todos eles tiveram o sistema de extração de cana-de-açúcar. O leitor estrangeiro, nesse sentido, poderia conhecer um pouco mais da história brasileira de maneira sutil, através da estratégia de união entre texto e imagem.

Por outro lado, posteriormente as demais ocorrências da palavra *engenho*, desacompanhadas de material imagético, foram traduzidas como *plantation*. Na edição publicada norte-americana, a tradutora optou por traduzir

*engenho* como *plantation* em todas suas ocorrências. No entanto, houve um ponto em comum entre ambas as traduções.

Há um momento no primeiro capítulo em que os personagens Soares e Osenga estão fugindo do engenho e buscam o caminho até Angola Janga. Estavam, portanto, subindo a Serra da Barriga, deixando a vila, o engenho e seus senhores “para trás”. Podemos ver tal momento da narrativa a partir da imagem abaixo:

**Figura 25: “Lá no engenho” que deixamos para trás**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 24

Tendo em vista essa movimentação dos personagens ao subir uma serra, o recordatório presente no terceiro requadro, “Lá no engenho”, foi traduzido como “*Down at the plantation*”, uma vez que a preposição de lugar *down*, com o suporte da imagem, indica que os personagens, de fato, estavam deixando a vila para trás e subindo o morro em busca de Angola Janga.

No primeiro capítulo, há ainda outras duas situações em que a relação entre texto e imagem foi determinante para motivar certas decisões tradutórias. Uma delas faz referência à utilização da palavra *zagaia*. Em um momento em que Soares e Osenga conversam sobre seu medo de serem pegos e terem que voltar forçados ao engenho, Soares diz que não tem medo, pois sabe se defender muito bem com a *zagaia*, como podemos ver na imagem a seguir.

**Figura 26: A “zagaia” me defende**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 30

Conforme discutimos no item 3.2.1, ambas as traduções em análise nesta dissertação mantiveram a palavra *zagaia* no original. Além de tal estratégia estar em consonância com o projeto de tradução mais estrangeirizador – comum às duas versões – a ocorrência da palavra *zagaia* no quadrinho é fortemente amparada pelo suporte visual. Como podemos observar na imagem acima, o uso do pronome demonstrativo “essa” e do substantivo *zagaia*, seguido pelo desenho de uma faca, já fornecem toda informação que o leitor precisa para que, mesmo sem conhecer a palavra e/ou pesquisar seu significado no glossário ou outras fontes, consiga compreender que ela corresponde, afinal, a uma faca, objeto que ambos os personagens pretendem utilizar caso tenham que se defender.

Por fim, outro caso presente no primeiro capítulo ilustra um momento em que Soares e Osenga já sabem qual caminho seguir até Angola Janga, mas sua fuga começa a dar errado quando Osenga é mordido por uma cobra. Na vinheta a seguir, podemos visualizar o momento em que isso acontece, bem como quais são os cuidados tomados por Soares.

**Figura 27: O momento do torniquete**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 39

Essa sequência de requadros mostra o momento em que Soares decide fazer um torniquete com um pedaço de pano, amarrando-o na perna de Osenga

como uma forma de ajudá-lo após a mordida da cobra. Nesse sentido, nossa tradução optou pela seguinte estratégia:

**Figura 28: A versão do torniquete**



Como podemos observar na imagem acima, decidimos traduzir a frase “Vamos amarrar este pano” como *Let’s tie your leg with this*. A utilização dessa estrutura frasal e do pronome demonstrativo *this* foi uma maneira de utilizar o apoio do material visual – desenho do pano e do torniquete sendo feito – para evitar redundâncias texto-imagem.

### **3.3.2 Nascimento**

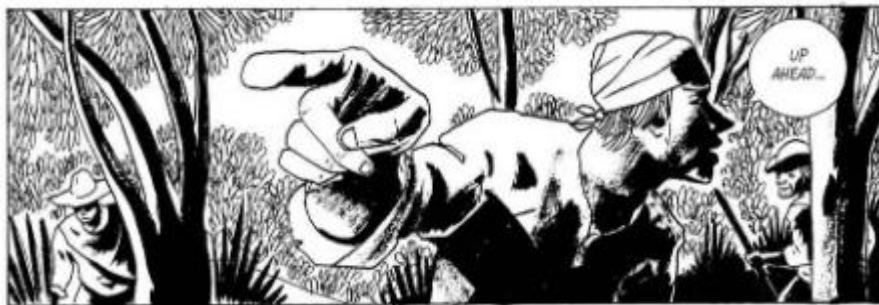
No segundo capítulo, de maneira similar ao exemplo supracitado, a percepção de deslocamento dos personagens, transmitida através do código imagético, determinou uma escolha tradutória que foi comum às duas versões em análise nesta dissertação.

Na vinheta em questão, podemos observar um grupo de bandeirantes adentrando a mata em busca de escravizados “fora da lei”, escondidos entre as árvores no caminho para Angola Janga. Enquanto avançavam silenciosamente, um dos bandeirantes aponta para determinada direção e anuncia a seus companheiros: “mais à frente...”.

Nessa perspectiva, a cena descrita acima viabilizou a seguinte tradução:

**Figura 29: Os bandeirantes procuram os palmaristas**





Fonte: D'SALETE, 2019, p. 59

O sentido de deslocamento dos personagens, portanto, motivou uma tradução que levasse em consideração o trajeto quase vertical dos bandeirantes subindo a serra em busca dos escravizados – agora “livres” – em busca de Angola Janga. Assim, a utilização da palavra *up*, nesse sentido, corrobora as informações transmitidas pela junção entre imagem e texto no quadrinho, escolha que entendemos como uma boa opção para levar o leitor a seguir o mesmo caminho percorrido pelos personagens.

### 3.3.3 Aqaltune

Por fim, no terceiro capítulo, houve mais dois exemplos de como a relação intrínseca entre texto e imagem motivou escolhas tradutórias em ambas as versões em análise.

O primeiro exemplo ocorre quando há uma regressão temporal para um momento em que, anos antes, Tata ensina aos futuros guerreiros de Angola Janga lições sobre a importância de defendê-la, bem como propõe um teste para seus pupilos, dentre eles Kunde e Zona. Tal teste consiste em procurar uma pedra, com o símbolo de Ananse Ntontan<sup>33</sup> no meio da mata, em completa escuridão. Sabemos que tal vinheta retrata uma cena à noite devido a três elementos em diferentes requadros: há a presença de uma fogueira entre os jovens guerreiros e Tata; uma predominância de cores escuras e dos traços em tinta preta em destaque; e, por fim, a imagem de uma pequena estrela em um dos últimos requadros.

Tata, então, antes de jogar a pedra em meio à escuridão, diz: “Precisam apenas encontrar esta pedra”, como podemos observar na imagem abaixo:

---

<sup>33</sup> Também conhecida como teia de aranha. Segundo glossário da obra, trata-se de um “símbolo Adinkra da sabedoria, esperteza, criatividade e da complexidade da vida que [...] encerra uma mensagem de sabedoria transmitida por gerações”. (D'SALETE, 2017, p. 415).

**Figura 30: Tata joga a pedra**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 89

Ainda que a versão publicada pela Fantagraphics tenha mantido uma estrutura sintática semelhante, traduzindo a frase acima como “*All you have to do is find this stone...*”, a solução que encontramos para este momento no quadrinho é uma que procura evitar a redundância entre texto e imagem, conforme expomos a seguir:

**Figura 31: Versão - Tata joga a pedra**



Podemos perceber, então, que a substituição do substantivo “pedra” por um pronome demonstrativo, como “this”, dá espaço para que o leitor observe o material imagético atentamente e, tirando suas próprias conclusões,

compreenda que aquilo se trata, afinal, de uma pedra. Acreditamos, ainda, que esta é uma solução que também desperta o interesse do leitor para investigar o que as inscrições desenhadas na imagem da pedra podem significar, as quais, por sua vez, possuem explicação no glossário presente ao final do livro.

Finalmente, de maneira semelhante ao exemplo descrito anteriormente, há outro momento de como o código imagético foi determinante para nossas escolhas de tradução.

Após a traição de Zona, quando o mocambo de Aqualtune é invadido por bandeirantes, há uma vinheta em que, por meio de cinco quadros, é narrada uma cena em que palmaristas se unem e avisam o ataque a mocambos vizinhos. Tal aviso é dado através do toque do *ngoma*, um instrumento musical semelhante a tambores.

**Figura 32: Ngoma**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 97

Apesar do item lexical *ngoma*<sup>34</sup> ter uma entrada no glossário do quadrinho original – o qual, inclusive, foi mantido na versão traduzida para o inglês e

---

<sup>34</sup> Tal palavra é definida pelo glossário organizado pelo autor como: “instrumento musical feito de pau ôco comprido, na extremidade de maior largura tem uma pele tensa, na qual se toca com a mão. Tambor” (D'SALETE, 2017, p. 417).

publicada pela editora Fantagraphics – em nossa tradução, optamos por traduzi-la e adaptá-la com base no material imagético. Nesse sentido, as onomatopeias produzidas pelos tambores foram mantidas no original e, na página seguinte, quando Ganga Zumba ouve o alerta do *ngoma* e entende que o mocambo está sob ataque, optamos pela seguinte estratégia:

**Figura 33: Versão - Ngoma**



Fonte: D'SALETE, 2017, p. 97

Acreditamos, portanto, que ao manter as onomatopeias no original, as quais representam o toque dos tambores, e traduzir o termo *ngoma* por *drums*, nos atemos ao conteúdo semântico fornecido pelo código imagético e, ao mesmo tempo, oferecemos uma opção válida em que o leitor estrangeiro pode trazer a informação provida pelo termo *drums* mais próxima ao seu contexto de chegada.

Agora, em um último momento de nossa análise, vejamos qual estratégia foi empregada na tradução dos excertos históricos presentes na obra.

### **3.4 Tradução dos excertos históricos**

Enquanto a história depende da tradução para a decodificação e interpretação de documentos, a tradução é um fenômeno em que textos, sejam eles originais sejam traduzidos, estão inseridos dentro de um determinado contexto histórico. É inegável, portanto, a relação entre história e tradução. Elder (2006), ao se debruçar sobre as traduções de Robert Bringhurst de contos orais de tribos aborígenes canadenses, por exemplo, comenta a importância da tradução da história, e como esse olhar ao passado molda e traduz diferentes maneiras de se conceber a humanidade. Para a autora, “além de contribuírem para a história literária da cultura de chegada, textos traduzidos tem um impacto de transformação; eles mudam o curso da história de maneiras imprevisíveis” (p. 227).

Nessa perspectiva, é a linguagem, em suas diferentes formas, que sustenta essa reciprocidade entre história e tradução. Essa ligação tem como resultado uma multiplicidade de narrativas, uma vez que a linguagem é, acima de tudo, subjetiva e passível de diferentes interpretações. Assim, um fato histórico é escolhido, interpretado e incorporado dentro de uma narrativa de maneira subjetiva, sendo os artifícios da linguagem os responsáveis pela maneira como ela será decodificada, compreendida e, conseqüentemente, transmitida dentro de um contexto histórico-cultural.

Há uma aproximação, portanto, também entre história e ficção. Tendo como base as múltiplas interpretações e possibilidades que o passado e suas evidências nos apresentam, escolhamos como compreendê-lo, como explicá-lo e, inclusive, como representá-lo. O passado é, pois, uma representação, um construto humano, assim como a literatura e outras formas de ficção, e é justamente a tradução, ao transmitir essas narrativas, que potencializa esse contato e discurso entre diferentes línguas e culturas.

É nesse contexto que o tradutor, de maneira similar ao historiador, desempenha um papel importante no que se referem às marcas históricas presentes no texto. Dentre suas responsabilidades, cabe ao profissional da tradução se indagar:

[...] que estratégia tradutória ele deve adotar quanto ao registro das marcas do tempo no texto? Como lidar com instituições, metáforas, costumes etc. que foram parte da cultura à época da feitura do primeiro texto e que não mais existem? (HARDEN, 2016, p. 3).

A amplitude de possibilidades de pesquisa, bem como de estratégias utilizadas pelo tradutor-historiador durante seu ofício, pode parecer desafiadoras ou até mesmo desestimulantes. No entanto, conforme Pym (2014), ter uma pergunta problemática ou, ao menos importante, e selecioná-la com cuidado é um dos primeiros requisitos necessários ao se debruçar pela história da tradução. Em Angola Janga, são justamente os conteúdos históricos presentes na narrativa que nos despertaram a atenção, uma vez que história e ficção coexistem e se entrelaçam. São esses elementos que remontam um possível passado que motivam o leitor-tradutor a lançar um olhar crítico à linguagem da obra, bem como aos elementos que constituem sua narrativa.

O primeiro elemento que merece destaque em *Angola Janga* se refere à presença de excertos de documentos históricos na abertura de cada capítulo, o que vai em conformidade com a temática desse romance gráfico. Assim, cada um dos três capítulos traduzidos e analisados nesta dissertação apresentam um ou dois excertos de documentos históricos. No primeiro capítulo, por exemplo, podemos visualizar um excerto de um documento redigido por Francisco de Brito Freire, governador de Pernambuco na década de 1660, bem como um trecho do livro *Rebeliões da Senzala*, escrito por Clóvis Moura em 1981. Em seguida, no segundo capítulo, vemos um trecho de um documento presumidamente escrito por João Fernandes Vieira, em 1677. Já no terceiro capítulo há a presença de um trecho de uma crônica, publicada em um jornal não revelado no dia 18 de junho de 1678.

Outro elemento de destaque no quadrinho tem como foco a hibridização entre uma linguagem histórica e, ao mesmo tempo, atual. O autor ora brinca com palavras ou estruturas frasais de origem mais antiga – como *vosmicê*, *Sra. Catarina* –, ora se comunica de maneira atual, através do pronome *tu*. Têm-se, assim, uma estratégia, por meio da qual o autor aproxima o leitor de hoje em dia e, momentos depois, afasta-o para épocas coloniais.

Dessa maneira, a análise dos elementos históricos tem como objetivo investigar como a tradução de tais documentos foi feita, bem como qual é o intuito do autor por trás desse uso de uma linguagem híbrida que ora retrata Palmares pela ótica da historiografia oficial, ora ilustra o quilombo destacando uma narrativa mais pessoal de Palmares, sobre como era a vida das pessoas que ali viviam e como enfrentaram as autoridades da época.

#### **3.4.1 Estratégias de tradução: excertos históricos**

A tradução de excertos históricos foi feita a partir da seguinte metodologia: leitura crítica e seleção dos principais aspectos do documento; reescritura dos documentos históricos para uma linguagem mais próxima dos tempos atuais; e, por fim, versão para a língua inglesa. Nos subtópicos a seguir, vejamos de maneira prática como tal estratégia foi desenvolvida em cada um dos três capítulos de análise.

### 3.4.1.1 Capítulo 1

Em “O caminho para Angola Janga”, há dois excertos, um de ordem histórica, e outro de ordem bibliográfica. O primeiro deles se trata de um texto redigido pelo governador de Pernambuco, Francisco de Brito Freire, na década de 1660, o qual diz:

Sendo grande a quantidade de negros que sempre tem havido e de continuo estão entrando em o Brasil do princípio de sua primeira povoação até o presente, de ordinário fogem muitas vezes para os matos ocultos do sertão, aonde vivem em numerosas aldeias, aumentando de muitas crias e de muitos que se lhe juntam ou eles apanham de entre os nossos, com que vagam a seu alvedrio, fazendo-nos grandes danos... (D’SALETE, 2017, p. 12).

Conforme mencionado anteriormente, o primeiro passo para a versão de tais excertos históricos partiu da atualização da mensagem para uma linguagem mais atual, mais compreensível para os leitores do período vigente. No texto acima, o então governador de Pernambuco expressa sua visão negativa sobre os africanos escravizados; estes são caracterizados como pessoas arredias, que vivem em multidões, tem muito filhos – usando, inclusive, a palavra cria – e causam muito dano à nação. Este trecho foi atualizado e, após diferentes versões, se encontra nesta dissertação da seguinte maneira:

É grande a quantidade de negros no Brasil, desde sua primeira povoação até o presente. É comum fugirem para os matos ocultos do sertão, onde vivem em numerosas aldeias. Têm muitas crias, muitos fogem e se juntam a eles, e outros nossos, que vagam livremente, são apanhados e nos causam grandes danos...”.

Diferentemente da versão original, com frases longas e ideias concatenadas com ajuda de poucas vírgulas, optamos por fazer uso de frases mais curtas e diretas. Primeiramente, separamos as principais informações do parágrafo: i) há um grande número de negros no Brasil; 2) estes negros, comumente, fogem e vivem juntos em aldeias; 3) nas aldeias, têm muitos filhos e recebem muitos outros negros que fogem de outros lugares e se juntam a eles; 4) esses negros capturam pessoas brancas, livres, e causam muitos danos a essa população.

Após elencarmos essas quatro informações, organizamos o texto de modo que as frases ficassem mais curtas. Algumas palavras, como *ordinário* e *alvedrio* foram usadas a partir de seus respectivos sinônimos, *comum* e *livre*, por exemplo.

Houve uma palavra que, a princípio, nos trouxe certa preocupação: *crias*. Cogitamos traduzi-la como *children*, mas esta solução não ressonaria com a intenção de Francisco de Brito Freire, autor do texto, que era a de caracterizar negros que fugiam para o mato, formavam aldeias e capturavam “brancos, livres e inocentes” como animais. Dessa maneira, a palavra *crias* foi traduzida como *breeds*, justamente para que fosse consistente com o momento histórico em que o texto foi publicado, na década de 1660.

Assim, a nossa versão para a língua inglesa do trecho acima mencionado foi a seguinte:

**Tabela 12: Tradução dos excertos históricos – capítulo 1**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO
<p>“É grande a quantidade de negros no Brasil, desde sua primeira povoação até o presente. É comum fugirem para os matos ocultos do sertão, onde vivem em numerosas aldeias. Têm muitas crias, muitos fogem e se juntam a eles, e esses nossos, que vagam livremente, são apanhados e nos causam grandes danos...”.</p>	<p>“From the first settlements in Brazil, a great number of blacks have come and escaped to remote areas of the backlands, where they live in large villages. They have many children, and many others join them, while our people, when wandering freely, get caught by them, which cause us great harm...”.</p>

### 3.4.1.2 Capítulo 2

*Sumidouro*, o segundo capítulo do quadrinho, tem a abertura de um texto, presumidamente escrito por João Fernandes Vieira, datado de 1677. Neste texto, podemos ler sobre a caracterização de Palmares, a qual abrange informações sobre aquele pedaço de terra fértil, localizado na Serra da Barriga, e os frutos provenientes daquele lugar, essenciais para a sobrevivência dos palmaristas. A passagem histórica a qual nos referimentos é esta:

Ao lado de Palmares correm fertilíssimos campos que vão beber ao rio de São Francisco, abundantes de gados e lavouras, e cheios de currais, que todo se não hoje despovoado pelas repetidas invasões dos



negros que sem oposição militar assaltam, roubam e destroem todo aquele país, que é a melhor coisa do Brasil. Como o fizeram aos currais do Panema de Francisco Gomes de Abreu, de dona Francisca de Tal e outros muitos daqueles sertões. (...)

Neste Palmares em que assistem os negros há um lugar, a que chamam o outeiro da Barriga, que em algum tempo habitaram com fortificações que fizeram de estacadas e fossos para defenderem melhor a grande povoação que aí tinham com todas as conveniências e comodidades para seu sustento, porque os rios lhe davam peixe, os matos caça, os troncos mel e as palmeiras ramos com que cobrem as casas, como também das mesmas folhas fazem panos para se vestirem, além do sal, azeite e vinho, que a indústria humana soube tirar daquelas abundantíssimas e fertilíssimas árvores.

Após a atualização do excerto acima, chegamos à seguinte versão para a língua inglesa:

**Tabela 13: Tradução dos excertos históricos – capítulo 2**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO
<p>“Ao lado de Palmares correm fertilíssimos campos que vão beber ao rio de São Francisco, abundantes de gados e lavouras, e cheios de currais, que todo se não hoje despovoado pelas repetidas invasões dos negros que sem oposição militar assaltam, roubam e destroem todo aquele país, que é a melhor coisa do Brasil. Como o fizeram aos currais do Panema de Francisco Gomes de Abreu, de dona Francisca de Tal e outros muitos daqueles sertões. (...)</p> <p>Neste Palmares em que assistem os negros há um lugar, a que chamam o outeiro da Barriga, que em algum tempo habitaram com fortificações que fizeram de estacadas e fossos para defenderem melhor a grande povoação que aí tinham</p>	<p>“Palmares is located next to extremely fertile fields that drink from the São Francisco river, abundant with livestock and crops and full of corrals that are currently abandoned due to repeated incursions of blacks who face no military opposition, and assault, pillage and destroy that region, the best thing about Brazil. They have done the same thing to the corrals of Francisco Gomes de Abreu, Mistress Francisca de Tal and many other unfortunate residents of the backlands.</p> <p>This Palmares where blacks escape to has a place called the Barriga Hillock, where at some point fortresses made out of stockades and ditches were built to better defend its population, who had all the conveniences and</p>

<p>com todas as conveniências e comodidades para seu sustento, porque os rios lhe davam peixe, os matos caça, os troncos mel e as palmeiras ramos com que cobrem as casas, como também das mesmas folhas fazem panos para se vestirem, além do sal, azeite e vinho, que a indústria humana soube tirar daquelas abundantíssimas e fertilíssimas árvores”.</p>	<p>commodities to support themselves; the rivers provide fish, the forest gives them game, tree trunks honey, and palm trees fronds that they use to cover their houses and for clothing, as well as salt, olive oil and wine, that the human industry has successfully learned to extract from those incredibly abundant, fertile trees”.</p>
---	--

### 3.4.1.3 Capítulo 3

Em *Aqualtune*, começamos o capítulo com o excerto de uma crônica, publicada em um jornal não-mencionado no dia 18 de junho de 1678. Nesta passagem, o autor descreve e caracteriza os palmaristas – como se portavam, o que vestiam e que armas carregavam – ao mesmo tempo em que narra os eventos que resultaram no Acordo de Cucaú. Segundo D’Saete (2017), este acordo, “[...] realizado em 1678 entre Ganga Zumba e o governador, resultou na concessão de terras para um pequeno grupo de palmaristas dissidentes” (p. 421). O excerto histórico a que nos referimos, portanto, relata o momento em que palmaristas se rendem, como podemos ler abaixo:

Notável foi o alvoroço que causou a vista daqueles bárbaros. Porque entraram com seus arcos e flechas, e uma arma de fogo, cobertas as partes naturais uns com panos, outros com peles, com as barbas uns trançadas, outros corridas, outros raspadas, corpulentos e valorosos todos. (...) Todos se foram prostrar aos pés de Dom Pedro de Almeida, e lhe bateram as palmas em sinal do seu rendimento, e em protestaçoão da sua vitória. Aí lhe pediram a paz com os brancos. (...) prostaram-se todos aos seus pés; dizendo que não queriam mais guerra, que o rei os mandava solicitar a paz, que se vinham sujeitar às suas disposições; que queriam ter com os moradores comércio, e trato, e que queriam server à Sua Alteza, no que lhes mandasse, que só pediam liberdade para os nascidos nos Palmares, que entregariam os que eles tinham fugidos das nossas povoações, que largariam os Palmares, que lhes assinassem sítio onde pudesse viver à sua obediência.

É importante salientar que o trecho acima é reflexo de uma visão que tinha como objetivo ilustrar os palmaristas como “bárbaros” que imploraram por rendição, diferente da abordagem estabelecida por D’Saete, em Angola Janga. Falaremos um pouco mais sobre a maneira como o autor equilibra esses diferentes vieses da história, contrapondo, de um lado, esses documentos históricos que iniciam os capítulos e, de outro, uma abordagem histórica que, diferentemente desses tais excertos, apresenta uma alternativa ao que conhecemos pela história de Palmares.

Primeiramente, vejamos como foi feita a versão para a crônica supracitada:

**Tabela 14: Tradução dos excertos históricos – capítulo 3**

ORIGINAL	NOSSA TRADUÇÃO
<p>“Notável foi o alvoroço que causou a vista daqueles bárbaros. Porque entraram com seus arcos e flechas, e uma arma de fogo, cobertas as partes naturais uns com panos, outros com peles, com as barbas uns trançadas, outros corridas, outros raspadas, corpulentos e valorosos todos. (...) Todos se foram prostrar aos pés de Dom Pedro de Almeida, e lhe bateram as palmas em sinal do seu rendimento, e em protestação da sua vitória. Aí lhe pediram a paz com os brancos. (...) prostaram-se todos aos seus pés; dizendo que não queriam mais guerra, que o rei os mandava solicitar a paz, que se vinham sujeitar às suas disposições; que queriam ter com os moradores comércio, e</p>	<p>“Notorious was the commotion the sight of those barbarians caused. They arrived with bows and arrows and a firearm; their body parts covered with clothing, others with fur; some had their beards braided, others had long and full beards, others shaved, all with strong, valorous bodies. (...) They all kneeled in front of Dom Pedro de Almeida, clapping their hands as a sign of surrender and protest against their victory. Then, they asked for peace with the whites. (...) they bent their knee, claiming they didn’t want another war, that the King ordered them to seek peace, that they had come to be subservient; they wished to trade with locals, and serve to His Highness in whatever was commanded. In</p>

<p>trato, e que queriam server à Sua Alteza, no que lhes mandasse, que só pediam liberdade para os nascidos nos Palmares, que entregariam os que eles tinham fugidos das nossas povoações, que largariam os Palmares, que lhes assinassem sítio onde pudesse viver à sua obediência”.</p>	<p>return, they only asked freedom for those born in Palmares, that they would hand in those who had escaped our villages, leave Palmares and be assigned a new place where they could live obediently”.</p>
---	--

#### 3.4.1.4 Considerações sobre os excertos históricos

Levantamos alguns pontos importantes a partir das tabelas dispostas acima. No capítulo um, nos pareceu importante manter a tradução de “negros” como *blacks*. Ainda que o tom do excerto seja o de denegrir a imagem dos africanos escravizados e de caracterizá-los como selvagens e animais, opinião compartilhada por muitos à época, a escolha por um termo como o de *negro* ou *nigger* nos pareceu conflituosa. Inclusive, em entrevista com o autor, ouvimos sua opinião sobre como é muito comum, nas mais diversas línguas, utilizar um termo mais neutro para a tradução dessa palavra, uma vez que outras opções de nomenclaturas, na grande maioria das vezes, são reivindicadas por pessoas que pertencem ao movimento negro.

Por outro lado, achamos importante manter o tom agressivo do texto de Francisco de Brito Freire; traduzimos, portanto, a palavra “crias” como *breeds*, o que de certa forma reafirma a visão do autor de que os africanos escravizados seriam “animais”, sem precisar fazer uso de traduções historicamente mais pejorativas.

Nos três excertos, em conformidade com o restante da tradução, mantivemos nomes de personalidades históricas e lugares em português. Ainda no primeiro capítulo, adicionamos um asterisco à palavra “capitania”, uma vez que, por se tratar de um tópico tão inerente à história do Brasil, acreditamos ser de bom tom acrescentá-lo ao glossário da nossa versão traduzida.

Um aspecto interessante que pudemos observar nos documentos acima transcritos, o qual reflete nas suas respectivas versões para a língua inglesa, é

a maneira como as personagens são representados. Muito além da caracterização física dos guerreiros de Angola Janga, Palmares também é retratada, simbólica e imagetivamente, de maneira bastante rica, em conformidade com algumas descrições do historiador Décio de Freitas (1981).

O que a história nos conta sobre Palmares é bastante interessante e diverso. O quilombo de Palmares e seus sucessivos confrontos com a Coroa portuguesa tiveram início a partir do século XV e se estenderam até meados do século XVII. Com a ocupação holandesa na capitania de Pernambuco e a consequente desestabilização, ainda que passageira, dos engenhos, muitos africanos escravizados conseguiram fugir e migrar para a região da Serra da Barriga, que à época pertencia à capitania de Pernambuco, mas atualmente faz parte do estado de Alagoas. Assim, conforme a pesquisa histórica realizada por Marcelo D'Saete e exposta no posfácio escrito pelo autor, “nas serras de Pernambuco mais de uma dezena de mocambos formavam Angola Janga”, ou Palmares; “A maioria produzia milho, mandioca, feijão, batata doce e banana. Em seu auge, Palmares congregou mais de 20 mil pessoas”. (2017, p. 420). Esse grande número de palmaristas, então, travou uma das maiores frentes de resistência da história brasileira, e uma de suas figuras mais populares é a de Zumbi.

A figura central de Zumbi, sua origem e morte, possuem diferentes versões, as quais, juntamente com a historiografia recente sobre o quilombo de Palmares, apresentam duas vertentes principais. A primeira é composta por historiadores que participam dos movimentos de militância negra e, conforme afirma Reis (2004), procuram “contrapor uma situação de crise e miséria, pela qual passava a colônia na segunda metade do século XVII, a uma situação de fartura, liberdade e igualdade existente no Quilombo”. (p. 1). A segunda, por sua vez, é representada por pesquisadores vinculados a universidades brasileiras, cujos estudos acadêmicos apresentam recortes temáticos e cronológicos do movimento em questão.

A existência dessas diferentes linhas historiográficas contribuiu, portanto, para a reprodução de diferentes versões e formas de interpretar Palmares, as quais, em sua maioria, tiveram com foco a origem e morte de Zumbi. Parte disso origina não só das diferentes interpretações documentais provenientes daquela época, mas também do fato de que grande parte desses documentos dá voz a

um grupo específico de pessoas; em especial, àquelas cujo objetivo consistia na destruição de Palmares e aqueles que lá habitavam. Há, portanto, pouquíssimos registros que abordem “o outro lado da história”, que mostrem a origem dos palmaristas e seus líderes, o que, por sua vez, contribui para a formação de diferentes versões e mitos sobre quem eles eram.

No que diz respeito a Zumbi, havia cerca de oito documentos que atestavam sua existência até a década de 1980, os quais

descreviam o momento da morte de Zumbi, sua atuação durante a entrada do capitão-mor Manoel Lopes ao Quilombo e sua postura em negar o Acordo de Paz de 1678. Contudo, esta documentação não possuía dados específicos sobre a biografia de Zumbi dos Palmares, tanto que os autores do período colonial e imperial chegaram a duvidar se havia mesmo um negro chamado Zumbi. Para eles, o termo Zumbi se referia à denominação de um título honorífico no Quilombo”. (REIS, 2004, p. 4).

No entanto, talvez a obra mais prolífica no que diz respeito à repercussão da figura atual de Zumbi e, também, do quilombo de Palmares, tenha sido a de Décio Freitas. Em *Palmares*, cuja primeira edição foi publicada em espanhol, no Uruguai de 1971 e, mais tarde, traduzida para a língua portuguesa em 1973, Décio Freitas divulgou extensivamente sua biografia de Zumbi. Para tanto, o autor lançou mão de uma série de cartas – cuja origem, data e localização são desconhecidas – através das quais o Padre Antônio Mello descrevia a um amigo que havia adotado um menino negro, o qual “demonstra engenho jamais imaginável na raça negra e que bem poucas vezes encontrei em brancos”. (FREITAS, 1981, p. 125). Assim, Zumbi é descrito como uma criança extremamente inteligente e articulada, a qual foi adotada pelo padre, educada em latim e português e batizada de Francisco.

Por ser uma das principais obras que versam sobre a historiografia do movimento, as afirmações sobre a origem de Zumbi descritas em Décio Freitas foram propagadas por outros autores e, conseqüentemente, resultaram na criação de um imaginário sobre o herói de Palmares. Tais afirmações, inclusive, podem ser observadas na caracterização do personagem em questão em *Angola Janga*. No segundo capítulo do quadrinho, intitulado *Nascimento*, conhecemos uma das versões sobre a origem de Zumbi, conhecido como herói de Palmares. Na narrativa, ele é apresentado como filho de Una e Katanga, negros escravizados que conseguem fugir e juntar-se a um grupo maior de

pessoas, todas com o objetivo de chegar até a Serra da Barriga, onde Palmares já existia sob liderança de Ganga Zumba. No entanto, no meio do caminho Una e Katanga são mortos por bandeirantes, os quais entregam Zumbi, então bebê, para o padre Antônio Mello, que fica responsável pela criação do menino e o batiza de Francisco.

O romance gráfico *Angola Janga*, portanto, não apenas reforça uma linha historiográfica estudada por historiadores brasileiros, mas também a coloca lado a lado com a ficção.

Ao longo da obra, no entanto, não há registros que marquem uma historicidade no texto escrito, com a linguagem sendo permanentemente informal e bastante atual, o que é comum aos quadrinhos. Inclusive, todos os personagens possuem diálogos utilizando o mesmo registro, com pouca ou nenhuma discrepância entre eles. Apesar disso, os excertos históricos mencionados anteriormente são de grande importância e, apesar de atuarem como discursos de acompanhamento, são essenciais para a obra no original e, conseqüentemente, para sua versão traduzida para a língua inglesa.

Fundamentalmente, os excertos históricos atuam para mostrar o que a história brasileira diz sobre Palmares, ou melhor, o que a historiografia se habituou a transmitir como verdade. Como comentado anteriormente, há muitas versões para o que pode ter acontecido na região da Serra da Barriga, e a (co)existência de uma ou mais linhas historiográficas é reflexo de uma visão unilateral sobre determinado acontecimento histórico. Marcelo D'Saete, portanto, com *Angola Janga*, tinha como intuito apresentar uma outra possibilidade para um dos mais importantes eventos históricos do país, um novo olhar sobre o maior e mais famoso quilombo do Brasil. É neste momento em que uma nova possibilidade histórica é apresentada – na forma de um quadrinho tão bem delineado e arquitetado após tantos anos de pesquisa bibliográfica e de campo – que os excertos históricos, antecipando a narrativa de D'Saete, abrem caminho para novas interpretações históricas.

## Considerações finais

Para os interessados em quadrinhos, é quase impossível ler as obras de Marcelo D'Saete e não reconhecer a grandeza do seu traço ou a importância das suas obras dentro do cenário de produção quadrinística brasileiro. Dentre suas obras, a escolha de traduzir *Angola Janga* como projeto de mestrado se deu por diferentes motivos, mas talvez o mais importante deles tenha sido a coexistência, na obra, de muitos elementos que chamam a atenção do leitor-tradutor. Afinal, como traduzir as palavras de origem banto presentes na narrativa, como *Nzambi, ngoma e zagaia*? Qual seria a melhor maneira de se trabalhar com excertos históricos do século XVII, e como os elementos históricos estão presentes na narrativa? E, por fim, como se faz a tradução de um quadrinho? Como elementos da linguagem quadrinística influenciam decisões tradutórias? Todas essas indagações foram constantes desde o início da pesquisa.

Decidimos, então, trabalhar com a versão dos três primeiros capítulos da obra para a língua inglesa. Essa versão abrangeu, além dos três capítulos, seus respectivos excertos históricos e, no caso de alguns itens lexicais, o acréscimo de algumas entradas ao glossário. Utilizamos também, em determinados momentos, a versão já publicada do quadrinho, na língua inglesa.

Pareceu-nos importante iniciar a pesquisa compilando informações relevantes sobre a obra, tanto no que diz respeito à sua edição original, quanto à versão já traduzida para o inglês e publicada. Para tanto, utilizamos o modelo proposto por Lambert & Van Gorp (1985) para comparar e/ou contrastar elementos presentes em ambas as edições.

À primeira vista, acreditávamos que seria possível manter todos os itens lexicais de origem banto no idioma original. Contudo, no decorrer da pesquisa, percebemos que essa seria uma postura inflexível visto que, em determinados momentos, o apoio visual fornecido pelas imagens do quadrinho não ofereceria informação suficiente para o leitor estrangeiro fazer deduções sozinho; mesmo com o glossário ao final do livro, em frases com ocorrências de duas ou mais palavras de origem banto, consideramos adaptar algumas palavras e traduzi-las para o inglês. Em alguns casos, inclusive, decidimos adicionar itens ao nosso glossário traduzido.



Além da tradução de termos de origem banto, outro objetivo da nossa pesquisa consistiu na inter-relação entre elementos textuais e imagéticos e como esta poderia motivar certas escolhas tradutórias. Em entrevista, conforme disponível no Apêndice B, Andrea Rosenberg comentou sobre como traduzir quadrinhos é impossível sem levar em consideração o elemento da imagem; especificamente, a tradutora menciona o exemplo dos balões de fala que, pelo tamanho limitado, não pode conter uma tradução longa. Isso foi algo que também observamos na nossa pesquisa; nas várias versões que elaboramos, fez-se necessário retraduzir algumas frases até que, com a ajuda de um designer gráfico e letreirista, estas coubessem no espaço disponibilizado pelo balão de fala na versão final.

Sobre a relação entre texto e imagem, tão característica nos quadrinhos, constatamos que esta também condiciona escolhas de tradução, principalmente quando evitamos repetir informações que já são fornecidas pelas imagens. A isso chamamos de redundância texto-imagem; afinal, para quê descrever, no balão de fala, o que determinado personagem está fazendo, se a própria ação se faz presente por meio do desenho?

Ainda que esses aspectos da tradução de *Angola Janga* tenham sido trabalhosos, o maior desafio que encontramos durante a pesquisa, além da falta de referências bibliográficas sobre tradução de quadrinhos, foi a tradução dos excertos históricos. As dificuldades surgiram não só do próprio desafio de se traduzir partes de documentos históricos que datam do século XVII, mas também de interpretar a relação entre história e ficção e considerar os diferentes tipos de registros presentes na obra. Decidimos primeiramente tentar aproximar os excertos históricos à realidade dos leitores do século XXI, para depois traduzi-los e, em um terceiro momento, tecer algumas observações de caráter de análise sobre seu processo tradutório.

Por fim, acreditamos que esta pesquisa, apesar de incipiente dentro da área de tradução de quadrinhos, tem muito a contribuir para o desenvolvimento deste campo de estudo. Conforme mencionamos anteriormente, encontramos poucas referências sobre tradução de quadrinhos; com a exceção da obra de Zanettin (2008), alguns livros introdutórios sobre o tema e monografias e teses, percebemos que há muita pesquisa sobre quadrinhos, mas poucas que envolvam quadrinhos e tradução. Dessa maneira, pensar como traduzir uma

obra tão importante para a produção nacional, como *Angola Janga*, me ajudou a refletir, de maneira teórico-prática, quais são alguns dos aspectos recorrentes que caracterizam uma tradução de quadrinhos, quais são seus maiores desafios e o quão rico seria se, dentro de alguns anos, com pesquisas mais consolidadas, pudesse haver uma metodologia de tradução de quadrinhos, capaz de suscitar as mais diferentes reflexões teóricas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, P; TERROU, F. *História da Imprensa*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Adaptado por F. Acquarone. São Paulo: Correio Universal, 1937.

ANÍSIO, Pedro; COLONNESE, Eugênio. *A libertação dos escravos em quadrinhos*. Rio de Janeiro: EBAL, 1965.

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

BALDWIN, James. *If Black English isn't a Language, Then Tell Me, What Is?* The Black Scholar. v.27, n.1, p. 5-6, 1997.

BALLMANN, Fábio. *A nona arte: história, estética e linguagem de quadrinhos*. 2009. 195f. Dissertação de Mestrado – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2009.

BATALHA DO AVAÍ. In: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/38-batalha-do-avai.html> Acesso em: 02 de março de 2020.

BERMAN, Antoine. *A retradução como espaço da tradução*. Trad. Clarissa Prado Marini e Marie-Helène Torres. Cadernos de tradução, Florianópolis, v.37, n.2, p. 261-268.

BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. In: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1985.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

BUSCH, Wilhelm. Juca e Chico: história de dois meninos em sete travessuras, tradução de Olavo Bilac. 11 ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindic e.htm> Acesso em: 05 de novembro de 2019.

CELOTTI, Nadine. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. In: ZANETTIN, Federico. *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2008.

COSTA, Lucas. *Machado em quadrinhos: aspectos discursivos de uma tradução intersemiótica*. Scientia Traductionis, n. 14, p. 198-220, 2013.

CHINEN, Nobu. *Linguagem HQ: conceitos básicos*. São Paulo: Criativo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CHINEN, N; VERGUEIRO, W; RAMOS, P. Literatura em Quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, P; VERGUEIRO, W; FIGUEIRA, D. *Quadrinhos e Literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.

CRYSTAL, David. *English as a Global Language*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Cambridge, 2003.

D'SALETE, Marcelo. *Noite luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cumbe*. 2 ed. São Paulo: Veneta, 2018.

\_\_\_\_\_. *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta, 2016.

\_\_\_\_\_. *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.

\_\_\_\_\_. *Run for it: stories of slaves who fought for their freedom*. Tradução de Andrea Rosenberg. Seattle: Fantagraphics, 2017.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. *Comics & Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Um contrato com Deus: e outras histórias de cortiço*. São Paulo: Devir, 2009.

ELDER, Jo-Anne. Keeper of the stories: the role of the translator in preserving histories. In: BASTIN, Georges L; BANDIA, Paul F. *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006.

EVEN-ZOHAR. Itamar. *Polysystem studies*. Poetics today, v. 11, n. 1. Durham NC: Duke University Press, 1990.

FREITAS, Décio. *Palmares: a guerra dos escravos*. 3ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GIBI. In: Dicionário *online* Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=z2AY> Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

GOLDSCHMIDT, Eliana. *A carta de alforria na conquista da liberdade*. Ide (São Paulo), 2010, v. 33, n.50, p. 114-125.

GRECO, Felipe; CAU, Mario. *Dom Casmurro*. São Paulo: Devir, 2013.

GREEN, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. San Francisco: McSweeney's Books, 2009.

HARDEN, Alessandra. *A história e a história da tradução: questões de legitimidade e fragilidade*. In: SOUZA, G. H; VERÍSSIMO, T. *História e historiografia da tradução: desafios para o século 21*. 1ed. Campinas: Pontes, 2016, v. 3, p. 31-54.

HERITAGE AUCTIONS. Disponível em: <https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/illustrations/richard-f-outcault-this-is-tige-buster-brown-and-tige-illustration-original-art-kaufman-and-strauss-1904-/a/7147-92167.s> Acesso em: 12 de setembro de 2019.

JENKINS, Jennifer. *English as a lingua franca: interpretations and attitudes*. *World Englishes*: v.28, n.2, p. 200-207, 2009.

KAINDL, K. *Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation*. In: *Target*, v. 11, pp. 2, 2000.

KIRKPATRICK, Andy. *The Routledge Handbook of World Englishes*. New York: Routledge, 2010.

KRISNAS, Antonio. *Zumbi: A Saga de Palmares*. São Paulo: Editora Marques Saraiva, 2003.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Théo. (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. New York: St Martins, 1985.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Novo dicionário banto do Brasil*. São Paulo: Pallas, 2006.

MEIRELES, Selma. *Onomatopeias e interjeições em histórias em quadrinhos em língua alemã*. *Pandaemonium germanicum*, n. 11, p. 157-188, 2007.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. *O alienista: Machado de Assis: adaptação em quadrinhos*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3rd Edition. London and New York: Routledge, 2012.

MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai encontrou o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier. *Quadrinhos, literatura e a intertextualidade*. *Literartes*, n.8, p. 182-194.

- PEETERS, Frederik. *Pílulas azuis*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2016.
- POSTEMA, Barbara. *Estrutura Narrativa dos Quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. Trad. Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.
- PYM, Anthony. *Method in Translation History*. New York: Routledge, 2014.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- RAMOS, P; VERGUEIRO, W; FIGUEIRA, D. *Quadrinhos e Literatura: diálogos possíveis*. São Paulo: Criativo, 2014.
- REIS, Andressa. *Zumbi: historiografia e imagens*. 2004. 151f. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2004.
- ROTA, Valerio. Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats. In: ZANETTIN, Federico. *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2002.
- SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2007.
- SOUSA, Mauí. *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrções sobre a infância*. 2017. 219f. Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2005.
- TÖPFFER, Rodolphe. *Monsieur Vieux Bois*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: SESI-SP, 2017.
- THOMPSON, Craig. *Retalhos*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2009.
- VERGUEIRO, Waldomiro. *A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público*. História, Imagem e Narrativas, n.5, p. 1-20, 2007.
- \_\_\_\_\_. Brazilian Comics: Origin, Development and Future Trends. In: L'HOESTE, H; POBLETE, J. *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. New York: PalgraveMacmillan, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinho*. São Paulo: Criativo, 2017.

\_\_\_\_\_. *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

WERTHAM, Frederik. Seduction of the Innocent. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

ZANETTIN, Federico. *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2008.

ZIRALDO. *O Menino Maluquinho*. 6a ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

# **APÊNDICE A**

**Entrevista com Marcelo D'Saete**



**1) O que foi mais desafiador ao produzir *Angola Janga*?**

Angola Janga trata do antigo quilombo dos Palmares. É o nome que a gente acredita que utilizavam, não é? Dentro de Palmares, as próprias pessoas se referiam àquele local desse modo: Angola Janga. Foi um projeto muito longo, de mais de dez anos. Acho que nesse tempo todo, eu gastei um bom tempo na pesquisa. Depois, pelo menos há cerca de cinco anos, finalizando. Talvez o mais difícil seja justamente, através dos documentos dos soldados que iam destruir Palmares, tentar reconstruir essa história por dentro, a partir desses personagens de Palmares. E fazer isso de uma forma interessante, de uma forma complexa. De uma forma que seja importante para os leitores de hoje também.

**2) O que você pensa sobre a tradução das suas obras? Qual sua opinião sobre o trabalho que os tradutores desempenharam até então?**

Pelo o que eu tenho visto até agora, tem sido um trabalho de tradução muito bem feito. A área da tradução não é uma especialidade minha. O que eu tento fazer é colaborar com os tradutores quando há solicitação disso, para que a gente tenha obras interessantes também em outras línguas. Em alguns casos, eu tive uma proximidade maior com os tradutores, mas em outros casos não, porque geralmente esse é um trabalho mais próximo com a editora do país onde vai ser publicado. Com o tradutor, às vezes é utilizado um tradutor do próprio país, e muitas vezes também há um trabalho em parceria. Então pode ser um tradutor nascido no Brasil, mas que conheça a outra língua, ou um tradutor que seja residente naquele país onde o livro será publicado, mas que conheça, claro, um pouco do português. Muitas vezes o trabalho de tradução é um pouco feito em dupla, sim, mas creio que quando são trabalhos mais extensos.

- 3) *Cumbe e Angola Janga* foram traduzidas para diferentes línguas através de diferentes editoras. Como foi seu relacionamento com os tradutores? Eles entraram em contato, conversaram com você, fizeram perguntas?**

Eu tive algum contato com o tradutor da França. Tive bastante contato com a tradutora para o alemão, a Lea Hübner. Tive um pouco de contato com o tradutor para a língua inglesa, para os Estados Unidos.

- 4) Caso tenham entrado em contato, que tipo de pergunta fizeram?**

Muitas vezes esses tradutores perguntam sobre termos específicos. Isso aparece em *Angola Janga* e no *Cumbe*. Não vou lembrar aqui exatamente, mas *Atalaia*, *Nsanga*, e alguns outros termos... Muitas vezes eles ficaram em dúvida sobre o melhor modo de traduzir esses termos. Às vezes eles optam por utilizar a palavra original, como *malungo* aparece em algumas dessas traduções, e às vezes eles acabam escolhendo por utilizar uma palavra daquele próprio local, em inglês, alemão, ou outras línguas. Isso para que o termo não se torne também algo muito difícil para o leitor desse outro país. É diferente do contexto brasileiro. No Brasil, às vezes você coloca *malungo*, ou *Atalaia*, e as pessoas não conhecem diretamente, mas pelo contexto imagino que muitos compreendam. Até porque são palavras não tão distantes assim do nosso contexto atual. Já em outro país, muitas vezes é uma palavra completamente desconhecida. Geralmente as conversas iam um pouco nesse sentido. Quando valia a pena usar o termo de origem, em português, e quando que o tradutor acabava utilizando outro termo. Mas, lembrando, que no final do livro tem o glossário que explica bastante sobre isso. Mas eu procuro, de certo modo, confiar nesse trabalho, como há o contato com a editora também, não é só o tradutor.

- 5) Você acredita que a tradução das suas obras permitiu uma maior recepção da obra no Brasil e em outros países? Se sim, de que maneira?**

Sim, com certeza. Se não houvesse a tradução dessas obras, dificilmente ela chegaria em outros países para além de Portugal. Portugal foi um país onde o texto é o mesmo que aqui no Brasil. O editor lá optou por não mudar a tradução. Não mudar o português, né. Do Brasil para lá. E creio que o glossário no final também ajuda bastante a compreender essas obras. Agora em outros países, ficaria inviável uma pessoa ler em português estando nos Estados Unidos, Alemanha, Itália. Seria muito difícil. Então com certeza a tradução faz com que o livro chegue a muitos outros leitores. Um termo que chamou a atenção dos tradutores e gerou discussão foi “negro”, por exemplo, que mesmo no Brasil é uma palavra que tem um histórico enorme e faz a gente pensar sobre o nosso passado e presente. Lembrando que negro, no Brasil Colonial, era sinônimo, até final do século XIX, de escravo, escravizado. Escravizado era aquele que não tinha direitos, uma coisa, objeto, peça da Guiné, como chamavam. Então no Brasil de meados do século XX, esse termo adquire outras conotações. Por quê? Há uma discussão dentro do próprio movimento negro de ressignificar esse termo. Pessoas desse movimento se chamam de negro e negra sem problema algum, e reivindicam esse termo. No inglês há algo parecido, com o termo *black*. Isso fez com que eles deixassem de utilizar outro termo, que é o *negro*, que é muito mais pejorativo e permanece pejorativo até hoje. É utilizado em alguns grupos, mas não é algo que você utiliza se você não conhece a pessoa. Depende muito de quem tá fazendo o enunciado também. Se é uma pessoa negra ou não negra. Percebi que essa discussão tem certa correspondência em outros países, como na Alemanha ou mesmo na França. *Noir* continua sendo um termo razoavelmente pejorativo. Em determinados grupos na França, eles preferem utilizar *black* a *noir*, utilizam um termo do inglês. São aspectos que me chamaram bastante atenção.

- 6) Um aspecto que me chamou a atenção em *Angola Janga* foi a linguagem escrita. Não há muitos registros que marquem historicidade (mesmo que a obra se passe no século XVII). Inclusive, a linguagem é bastante neutra e, muitos momentos, os personagens africanos escravizados são colocados em posição de superioridade**

**perante os demais. Essa escolha foi proposital? Como se figura a linguagem dentro do seu projeto criativo para a obra?**

Essa é uma questão complexa. Eu tentei trazer muitos termos que são do Brasil colonial e de origem banto, do quicongo, quimbundo, como o próprio nome dos livros. Angola Janga, Cumbe, Malungo, Nsanga, entre outros. Agora tem algo ali, principalmente no Angola Janga, um pouco mais coloquial, principalmente na forma de utilizar o **s** em vários termos, diversos momentos. Isso é uma discussão que veio a partir da conversa com um amigo, que é o Allan da Rosa, escritor, e que estuda bastante sobre línguas de origem banto e literatura negra no Brasil e no mundo. Mas eu tentei fugir, de certo modo, do que é comum em algumas obras de literatura, que é utilizar uma linguagem para personagens negros e outra linguagem para personagens não negros. Utilizando aquele *sinhá*, *sinhô*, e formas que seriam de um personagem negro falar, as quais seriam diferentes das de um personagem branco. Tentei fugir disso. É uma forma de criar certa diferenciação entre os personagens, marcado racialmente muitas vezes, e foi utilizado na nossa literatura. Mas eu imagino que esses termos seriam comuns à grande parte da sociedade naquele período. Você teria uma parcela muito pequena da aristocracia, da elite, utilizando um português, vamos dizer assim, preciosista, mais próximo de Portugal, sem erros, sem essa mistura com as línguas indígenas e africanas. A minha proposta foi fugir um pouco disso, assemelhando até certo ponto esse linguajar de negros e brancos na obra.

**7) Na recepção da sua obra, a crítica costuma tecer mais comentários acerca do elemento textual ou imagético dos quadrinhos?**

Eu venho das artes plásticas e das artes gráficas também. Então é muito importante que grande parte da narrativa seja conduzida em termos de imagem. Que a imagem seja algo primordial. Eu tentei trazer isso para essa experiência em Cumbe e Angola Janga. Imagino que grande parte da crítica acaba também falando talvez um pouco mais sobre isso, sobre a forma como a narrativa é utilizada, e a forma como a imagem conduz

as histórias. É isso, qualquer outra dúvida você me escreve tá? Bom trabalho, um abraço!

# **APÊNDICE B**

**Entrevista com Andrea Rosenberg**

**1) How long have you been translating from Portuguese? What types of text do you have more experience with?**

I first translated a novel by Moacyr Scliar back in graduate school in about 2010 (it was never published). My first Portuguese translations for hire were in 2016, though, so I consider myself a rookie in the language. I have been working mostly with Spanish for the past eight years. I am primarily a literary and academic translator, but D'Salete's *Run for It* was actually my first completed Portuguese text. I've also translated two novels (by Inês Pedrosa).

**2) How did you get involved in the translation of 'Run for it' and 'Angola Janga'?**

There are a lot more Spanish translators than there are Portuguese translators in English, and Fantagraphics had bought the rights to *Run for It* and needed a translator. A friend of mine who translated for them knew I had worked on Portuguese and gave them my name. Since I'd done *Run for It*, they came back to me for *Angola Janga*. *Run for It* was also my first graphic novel translation!

**3) How was your translation process? Was there any research involved?**

I did some research on the Bantu language to make sure I was using the proper transliterations in English, since they sometimes differed from the Portuguese. I even contacted an American academic who specialized in the subject at one point. But D'Salete had already done so much research already that in general most of the answers I needed were already explained in the glossaries and other texts.

**4) Was translating 'Run for it' and 'Angola Janga' very different? If so, in what way?**

Were they different from each other, you mean? *Angola Janga* is a lot longer! And it was a challenge translating the seventeenth-century texts, linguistically speaking. I felt a lot more unsure of myself with *Run for It* because I was so new to both Portuguese and graphic novels. I doubted myself a lot. (I haven't looked at the translation since it was published because I'm too nervous about it!) I found *Angola Janga* more straightforward because it was telling a history; it wasn't so magical in its approach. That made it easier to follow the text.

**5) How was the experience of translating a graphic novel and how is it different from translating other types of text?**

I have really enjoyed translating graphic novels over the past few years (I have worked on Spanish-language ones now too, in addition to D'Saleta and Guilherme Petreca). I like the briefness of them compared to the prose books I've translated (which have been as long as 155,000 words!). It means you're through them in a couple of weeks rather than several months, which makes it harder to get sick of them. It keeps your work more varied since you move on to the next thing so quickly. I enjoy the challenge of meeting the space requirements and trying to keep the language natural, though that's definitely the hardest part.

**6) What were some of the challenges you faced when translating *Angola Janga*?**

*Angola Janga* is such a huge book, so that made it intimidating. Luckily, since I had worked on *Run for It*, I knew what I was getting into. As I mentioned previously, probably the most specific challenge I can think of was working with the antiquated language of the quotations from seventeenth-century texts. Other than that, there were the usual graphic-novel challenges: following the story fully using the images (since my training and experience is mainly with words!) and making sure that my translation worked the same way; fitting my translation into the space allotted; keeping the dialogue sounding like something a person might



actually say--which might have been the hardest part, since the book is basically a history lesson in dialogue form.

**7) Did you have any contact with the author?**

I did write to him with a couple of questions, but my Portuguese is pretty terrible (thoroughly contaminated by Spanish), so I'm always embarrassed to use it! I minimize contact with my authors for that reason, which is a shame, because I love their work.

**8) How was the experience of winning an Eisner?**

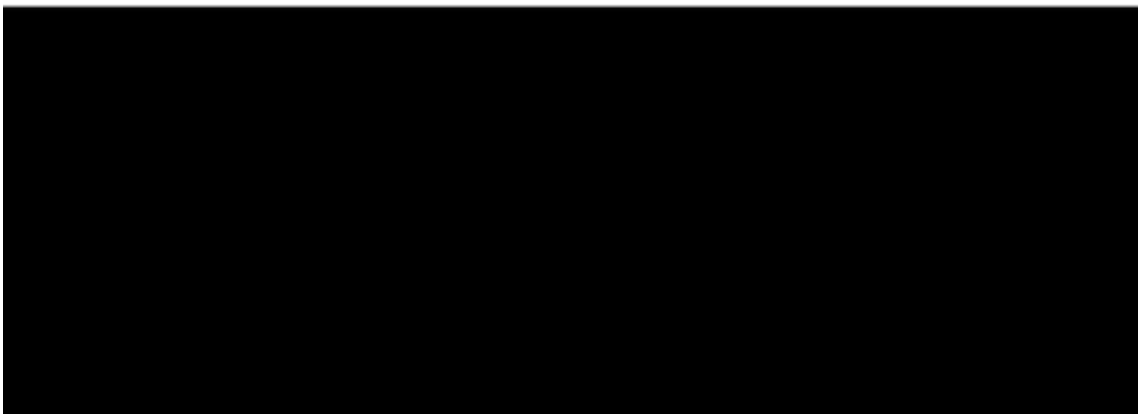
I didn't attend the convention, so I didn't have the thrill of being at the ceremony or anything, but it was certainly exciting to win an award for my very first graphic novel. Two other translator friends (Erica Mena and Jamie Richards, who'd originally recommended me to Fantagraphics) were also up for the award that year, so it also felt a little awkward because they're both so good! But the nice thing about being a translator is you can't get big-headed about praise--your work can only be fantastic if the text you're working on is truly great. It was definitely the strength of D'Salete's book that got that win, not my translation. I actually think *Angola Janga* is even better than *Run for It*, but it's probably too much to hope that he could win for both books!

# **ANEXO**

**Versão**



THE WAY TO ANGOLA JANGA



From the first settlements in Brazil, a great number of blacks have come and escaped to remote areas of the backlands, where they live in large villages. They have many children, and many others join them, while our own people, when wandering freely, get caught by them, which cause us great harm...

-Francisco de Brito Freire, Governor of Pernambuco, 1660s.

Indeed, making the most of the Batavian occupation (the Dutch occupied Recife and Olinda between 1630 and 1654), slaves from Pernambuco and other neighboring capitánias\* 1 started to escape from "their masters' crimes and mistreats". They first began in small, scattered groups, almost 40 black Guineans from the sugar cane plantations of Vila do Porto Calvo, according to Rocha Pita; later, in bigger, more frequent groups, becoming fugitives in the forests of Palmares. Taking advantage of the forest's difficult access, land's fruitfulness, abundance of wood, animals for hunting, and water, as well as the region's potential means of defense, these people started coming together, joining forces for war and work, which turned that place into African people's greatest attempt at self-governance outside the African Continent.

-Clóvis Moura, *Rebeliões da Senzala*, 1981



















MISTRESS CATARINA...



THE LETTER DONT FORGET...







HEADCOUNT'S  
OVER. GO INSIDE.





DOWN AT THE  
PLANTATION...



WE DID WHAT  
WE HAD TO DO,  
OSENKA.







SHE RAN WHEN SHE SAW ME...



YELLED...



I TRIED TO SHUT HER UP...



AND...



I NOTICED SHE WAS WITH CHILD.



SHE DIDNT WANT TO GO BACK TO HER MASTER BECAUSE OF THE BABY. IT WOLLDNT MAKE IT.



AND WHAT DID YOU DO, RODRIGUES?



BOOM \*TUM



WHY, I'M A MAN OF TERÇO DOS RODRIGUES!



MY JOB IS TO KNOW HOW TO CATCH BLACKS IN THE FOREST



WHAT WOULD YOU HAVE DONE?



SHE HAD HER SON RIGHT THERE.



A MULATTO!



LUCKY THE MISTRESS HELPED.



THE SLAVE DIDN'T MAKE IT, THOUGH.



A MULATTO! THAT'S WHY THE PLANTATION OWNER WAS FURIOUS!

HE, HE, HE...





THIS SCAR IS FROM MY HOMELAND, MY PEOPLE IN NDONGO.



THESE ARE FROM WHEN I GOT HERE.



YOU HAVE SCARS FROM THE PLANTATION TOO, SCARES.



THOSE THAT NEVER GO AWAY.



I REMEMBER WHO GAVE ME EACH ONE OF THEM.



ARE YOU AFRAID OF GOING BACK? OF GETTING CAUGHT?



NO! THEY CAN'T FIND ME.



YOU'VE SEEN ME USING THIS ZAGATA, THE ONE WE GOT AT THE HOUSE.



IF THEY COME, I KNOW WHAT TO DO.







HOW DO WE TAKE THE RIGHT PATH TO ANGOLA JANGA?

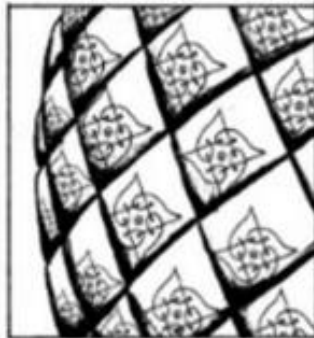






YOU MIGHT  
EVEN BE FREE.

BUT LOSS  
AND NEGLECT



WILL BE YOUR  
FRIENDS.

FREE? HOW??  
TELL ME!



YOU WILL  
SEE LIGHT AND  
DARKNESS...

SILENCE  
AND MUSIC...

FEEL EACH OF  
THESE MOMENTS.  
BE READY, SOARES...



TO FOLLOW  
THE PATH TO  
ANGOLA JANGA...

GO BY THE RIVER...  
AFTER THE MARKED  
TREE...

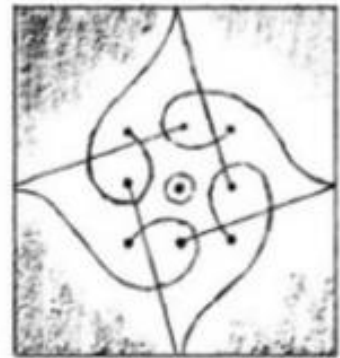














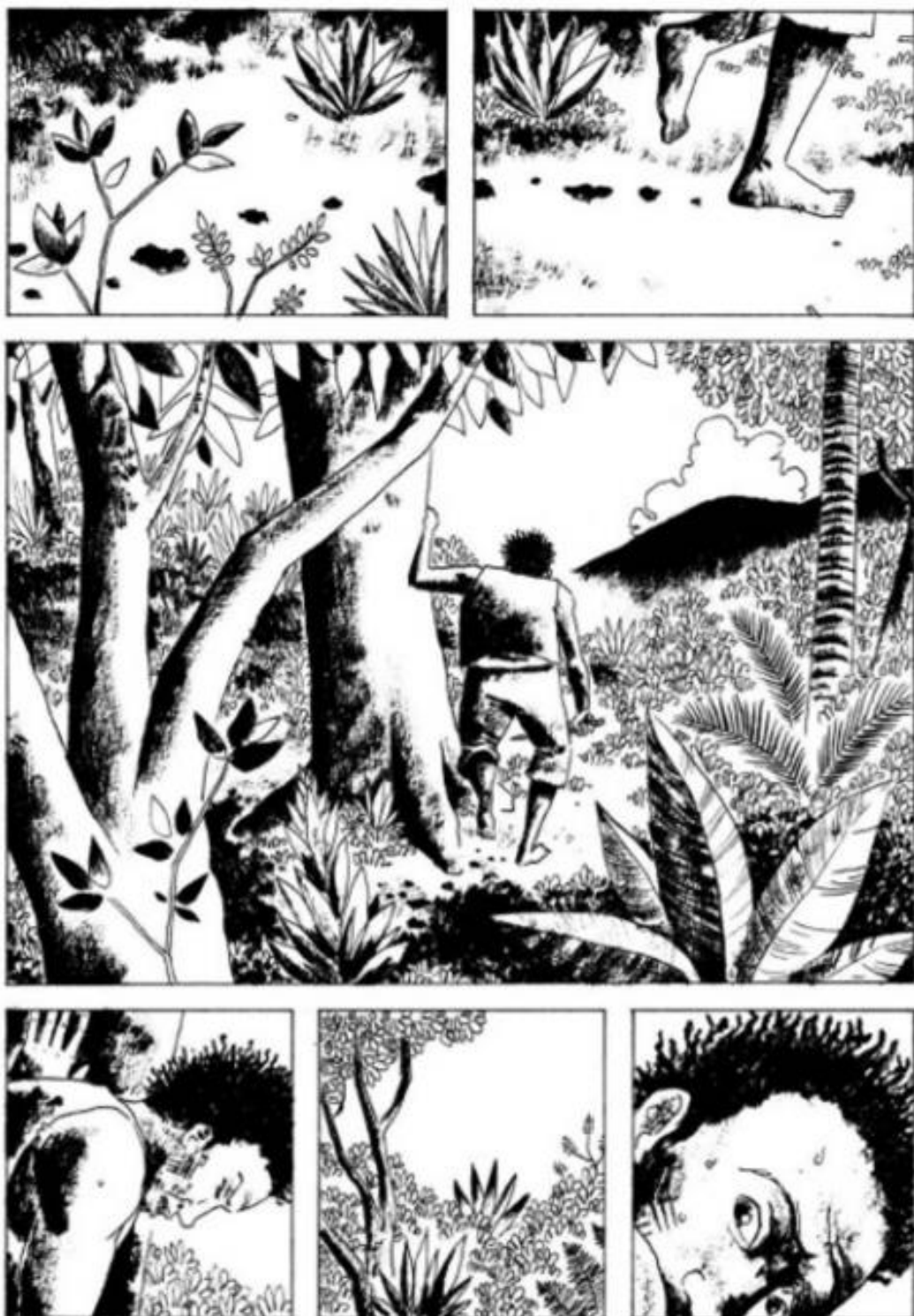




















SOMEONE'S  
CLOSE...







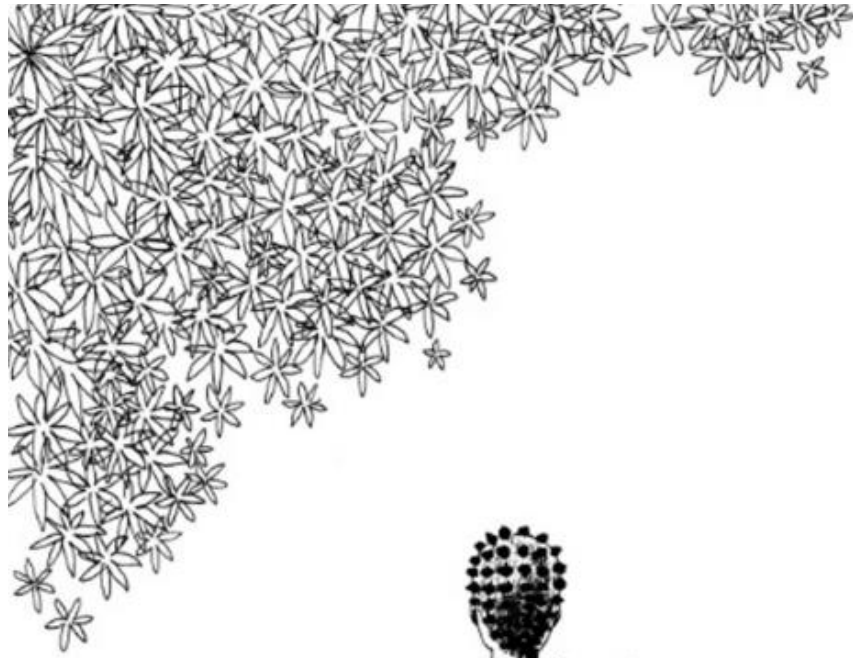




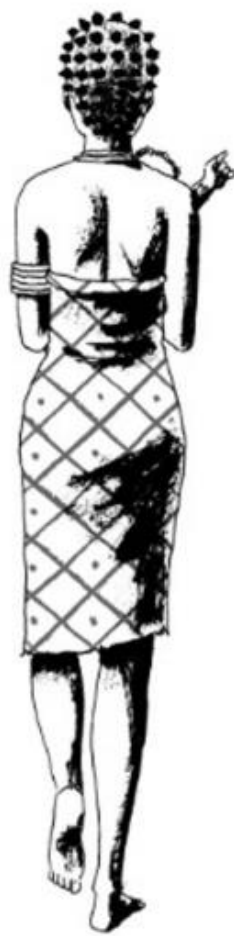








**BIRTH**



Palmares is located next to extremely fertile fields that drink from the São Francisco river, abundant with livestock and crops and full of corrals that are currently abandoned due to repeated incursions of blacks who face no military opposition, and assault, pillage and destroy that region, the best thing about Brazil. They have done the same thing to the corrals of Francisco Gomes de Abreu, Mistress Francisca de Tal and many other unfortunate residents of the backlands.

This Palmares where blacks escape to has a place called the Barriga Hillock, where at some point fortresses made out of stockades and ditches were built to better defend its population, who had all the conveniences and commodities to support themselves; the rivers provide fish, the forest gives them game, tree trunks honey, and palm trees fronds that they use to cover their houses and for clothing, as well as salt, olive oil and wine, that the human industry has successfully learned to extract from those incredibly abundant, fertile trees.

-Presumed to have been written by João Fernandes Vieira, 1677



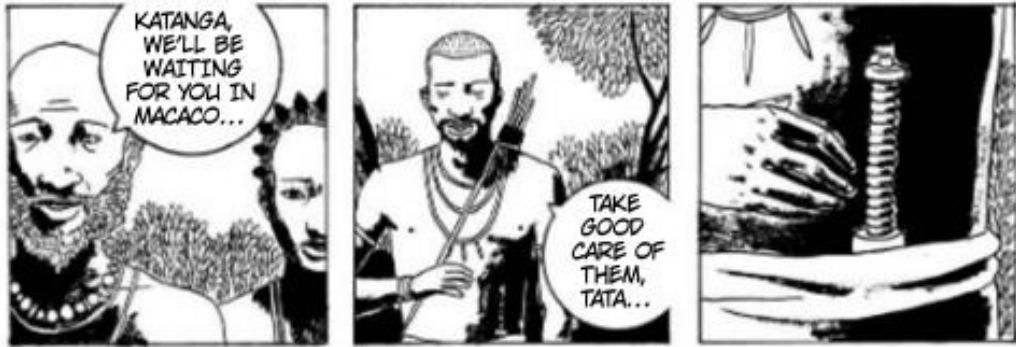














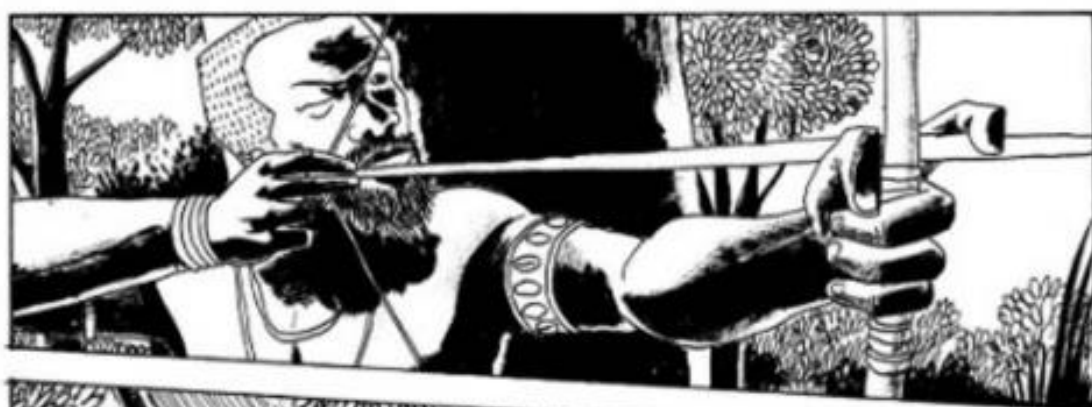














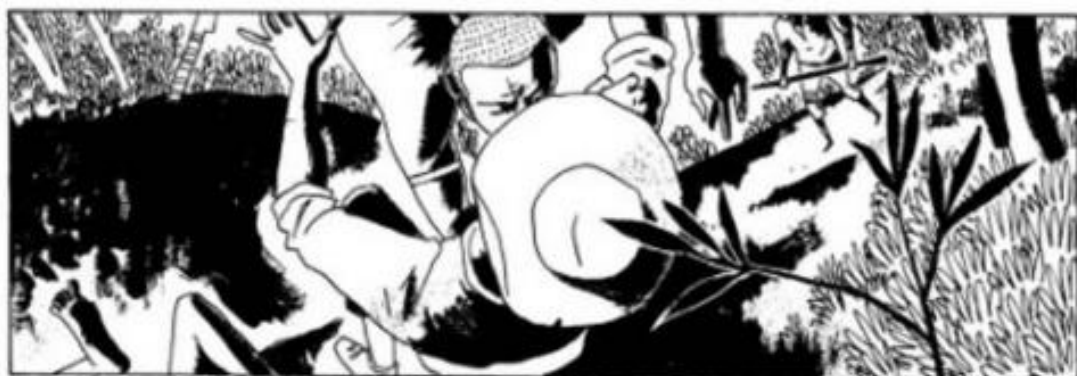






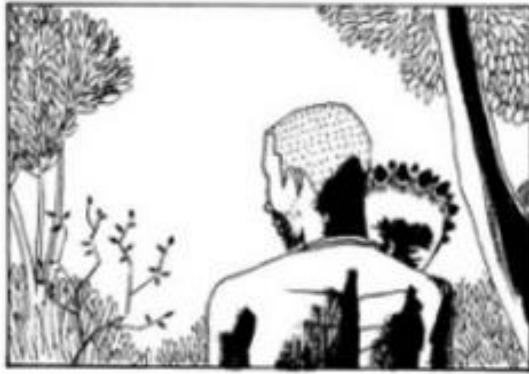
























# AQUALTUNE



Notorious was the commotion the sight of those barbarians caused. They arrived with bows and arrows and a firearm; their body parts covered with clothing, others with fur; some had their beards braided, others had long and full beards, others shaved, all with strong, valorous bodies. (...) They all kneeled in front of Dom Pedro de Almeida, clapping their hands as a sign of surrender and protest against their victory. Then, they asked for peace with the whites. (...) they bent their knee, claiming they didn't want another war, that the King ordered them to seek peace, that they had come to be subservient; they wished to trade with locals, and serve to His Highness in whatever was commanded. In return, they only asked freedom for those born in Palmares, that they would hand in those who had escaped our villages, leave Palmares and be assigned a new place where they could live obediently.

-Chronicle published in June 18, 1678





SERRA DA BARRIGA,  
MOCAMBO OF  
MACACO, 1677.



GANGA  
ZUMBA,  
THERE'S A BIG  
GROUP COMING  
SOON.

THEY  
ARE MANY,  
AND THIS TIME  
THEY BRING AN  
EXPERIENCED  
LEADER.



THEY HEAD TO  
MOCAMBO OF  
AQUALTINE\*.



WE  
NEED TO  
MAKE A  
DEAL...



ZONA,  
OUR ONJÓ\*  
AND MOCAMBO  
ARE STILL  
THE SAME...



GO TO  
AQUALTINE  
AND WARN  
THEM.



ACOTIRENE AND  
THE OTHERS  
MUST SHELTER  
HERE IN MACACO.





FOR A LONG TIME WE HAVE TRIED TO FINISH THESE BLACKS OFF...



HOW IS YOUR STRATEGY SUPERIOR TO THE OTHER ONES, MR. PARTADO?



GOVERNOR, THERE ARE MORE EFFICIENT WAYS THAN WEAPONS...



AND WHAT WOULD THAT BE?



IN DUE TIME YOU WILL KNOW, GOVERNOR.



NOW THIS NUMBER  
OF MEN SHOULD  
EXCITE THE BRAVEST!



WE HAVE  
MANY ENEMIES,  
BUT THEY ARE  
A FLOCK OF  
SLAVES!



IT IS A GREAT DISHONOR  
FOR THE PEOPLE OF  
PERNAMBUCO TO  
BE ATTACKED...



BY THE  
VERY SLAVE  
THEY HAVE  
FLOGGED!



BY  
DESTROYING  
PALMARES, THERE  
WILL BE LAND FOR  
CROPS, BLACKS  
FOR SERVICE  
AND GLORY  
UNTIL THE  
END OF  
TIMES!







EVERYBODY,  
LISTEN UP...



REMEMBER THIS  
DAY...THIS IS A  
GREAT MOMENT...



FOR OUR  
MOCAMBO...



ZONA,  
DAMBI AND  
KUNDE, EACH  
OF YOU ARE  
SONS OF  
ANGOLA  
JANGA!



YOU  
MUST BE  
READY TO BECOME  
WARRIORS AND  
DEFEND  
IT...



THERE'S ONLY ONE TASK LEFT.



THEN WE'LL KNOW IF YOU'RE READY.



YOU MUST ONLY FIND THIS.



WHAT ARE YOU WAITING FOR?





GREAT, YOU FOUND IT, LITTLE ZONA.

WELL, BUT...

THERE'S STILL MUCH TO DO AND LEARN...

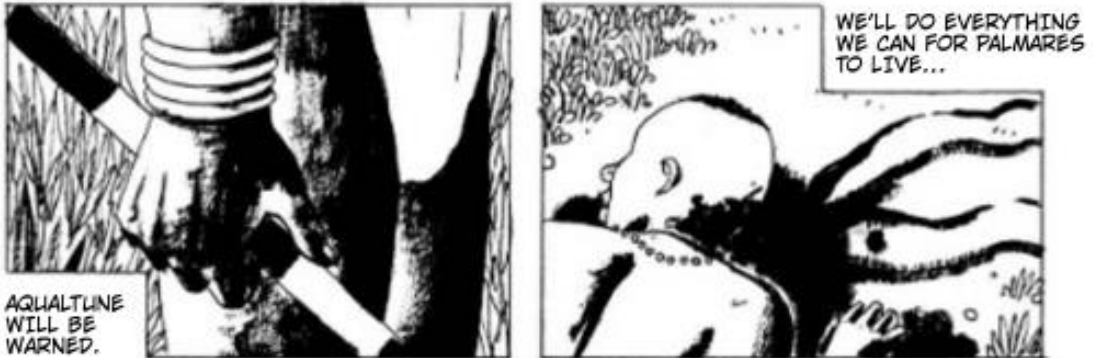


I SEE NOT EVERYTHING WENT WELL, KUNDE.

ANGOLA JANGA IS BIGGER THAN FIGHTS BETWEEN US...









WHAT DO THEY SAY, ACOTIRENE?



THIS ISN'T A GOOD SIGN. AQUALTINE IS UNDER THREAT.



THIS IS AN IMPORTANT MOCAMBO. WE CAN STILL RESIST.



THE FOREST IS OUR BEST CHANCE. TO FALL BACK NOW MAY BE THE BEST...



WE MUST DECIDE SOON, THE MISSONGOS ARE CLOSE...



CANHONGO\*, WHERE ARE THEY?

WE'RE WAITING WORD FROM THE SCOUT...

GANGA ZUMBA WAITS FOR YOU IN MACACO...

ACOTIRENE?











THERE BLACKS ARE VERY IMPORTANT HERE.



ACOTIRENE! GANGA ZUMBA'S MOTHER!











ZONA, ON THE OTHER SIDE OF THE CALLINGA, I WAS A SLAVE OF THE JAGA.



IN PERNAMBUCO, A SLAVE FROM THE PORTUGUESE AND THE DUTCH...



WE NEED THE TREATY...



WE CANNOT BE SLAVES AGAIN... TRAPPED IN CUCALI.



IT CAN BE DIFFERENT NOW, TATA...

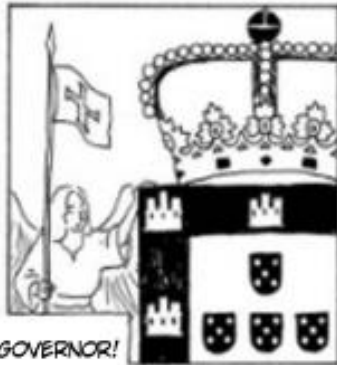
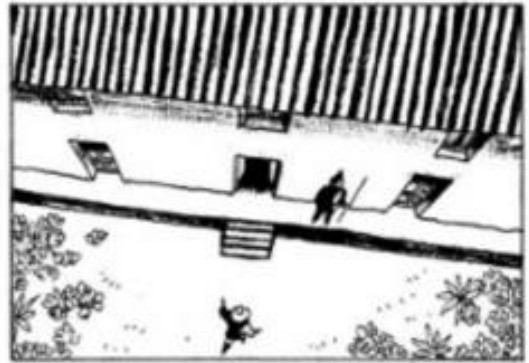


REMEMBER: A DOG'S TAIL MAY BE WAGGING BUT IT STILL ATTACKS WITH ITS TEETH



THE PORTUGUESE ONLY NEGOTIATE THEIR VICTORY, ZONA...





GOVERNOR!







