



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Línguas e Linguística: Tradução e Ciências da Linguagem

Área de especialização | Tradução

Dissertação

**Desafios da tradução de Banda Desenhada – o caso de Les
Dingodossiers, tomes 1 et 2, de René Goscinny e Marcel
Gotlib**

João Manuel Ferreira Velada

Orientador(es) | Fernando Gomes

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Línguas e Linguística: Tradução e Ciências da Linguagem

Área de especialização | Tradução

Dissertação

**Desafios da tradução de Banda Desenhada – o caso de Les
Dingodossiers, tomes 1 et 2, de René Goscinny e Marcel
Gotlib**

João Manuel Ferreira Velada

Orientador(es) | Fernando Gomes

Évora 2021



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente | Olga Maria Gonçalves (Universidade de Évora)

Vogais | Fernando Gomes (Universidade de Évora) (Orientador)
Maria Odete Santos Jubilado (Universidade de Évora) (Arguente)

Agradecimentos

Correndo o risco de, injustamente, me esquecer de alguém, situação da qual me salvaguardo pedindo antecipadamente as minhas mais sinceras desculpas, não quero e não devo deixar de invocar todos aqueles que, de forma mais direta ou indireta, contribuíram para que a elaboração desta dissertação fosse uma tarefa mais aprazível ao longo de todo o caminho percorrido. A eles expresso a minha profunda gratidão.

Ao Prof. Doutor Fernando Gomes, pela incentivante orientação, pelos sábios ensinamentos, pela total disponibilidade e pela inesgotável paciência.

Às demais docentes do mestrado, Prof.^{as} Dotoras Odete Jubilado, Olga Gonçalves, Ana Clara Birrento, Ana Alexandra Silva e Maria João Marçalo, pela transmissão de conhecimentos adicionais que se revelaram determinantes.

À Marta Monteiro, pelo amor incondicional, pela ajuda inestimável, pelo apoio incessante e pela máxima compreensão perante todos os planos pessoais adiados.

Aos meus pais, por nunca terem deixado de acreditar em mim e por sempre terem proporcionado todas as condições para que o meu percurso académico fosse possível.

À Sara Neves, pelo diálogo sempre cordial e enriquecedor, pelo cooperante espírito de entajuda e pela partilha de precioso material bibliográfico.

Aos colegas do mestrado, João Carreira, João Ferreira, Henrique Fouto, Tayanne Lima e Elena Astolfi, pela mútua solidariedade e pela troca de opiniões.

Aos amigos, demasiados para citar todos os seus nomes, pelo companheirismo e pelos muitos anos de amizade que se revelou inabalável pese embora a suspensão temporária de parte significativa do contacto social por via da execução deste trabalho.

Resumo

Desafios da tradução de Banda Desenhada – o caso de Les Dingodossiers, tomes 1 et 2, de René Goscinny e Marcel Gotlib

Esta dissertação, elaborada no âmbito do mestrado em Línguas e Linguística, ramo de tradução de língua francesa, visa apresentar uma proposta de tradução de dez histórias retiradas dos dois primeiros volumes da banda desenhada humorística francófona *Les Dingodossiers*, da autoria de René Goscinny e Marcel Gotlib. Depois da tradução propriamente dita, será apresentada uma análise das decisões tradutórias que foram tomadas, das respetivas dificuldades que surgiram ao longo de todo o processo e também das consequências no texto produzido. A referida análise tradutória assenta na teoria da tradução desenvolvida por autores como John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Lawrence Venuti, Antoine Berman, Eugene Nida, Susan Bassnett, Roman Jakobson, John Cunnison Catford, Peter Newmark, Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet. No decorrer deste trabalho serão ainda feitas considerações sobre as características particulares da banda desenhada, o que permitirá compreender melhor a razão pela qual o ato de traduzir estas histórias que conjugam texto e imagem é uma tarefa tão aliciante quanto delicada.

Assim, num primeiro capítulo proceder-se-á a uma reflexão sobre a banda desenhada, em particular sobre as várias propostas para a sua definição enquanto forma de arte independente, sobre as especificidades estruturais e tipológicas que a caracterizam e ainda sobre o modo como ela foi evoluindo ao longo da história da Humanidade, desde os seus primórdios até à contemporaneidade. Num segundo capítulo será desenvolvida a teoria da tradução de acordo com o contributo dos autores supracitados, sendo também destacados os fatores linguísticos e culturais inerentes à banda desenhada e ainda os problemas causados pelas dificuldades da sua tradução. Por fim, num terceiro e último capítulo apresentar-se-á, com a devida contextualização espaciotemporal, a obra *Les Dingodossiers* e a sua dupla de autores, seguindo-se então a proposta de tradução desta banda desenhada francófona e a análise das questões tradutórias que suscitaram uma reflexão mais aprofundada.

Palavras-chave: Banda desenhada, Cultura, Linguística, Literatura, Tradução.

Abstract

Challenges in the translation of Comics – the case of Les Dingodossiers, tomes 1 et 2, by René Goscinny and Marcel Gotlib

Developed in the context of the French Language Translation field, specifically within the master's degree in Languages and Linguistics, this dissertation aims to present a proposal for the translation of ten stories taken from the first two volumes of the francophone humorous comics *Les Dingodossiers*, by René Goscinny and Marcel Gotlib. After the translation proper, an analysis will be presented regarding the translation decisions that were taken, the respective difficulties that arose throughout the process and also the consequences on the resulting text. This translation analysis is based on the theory of translation that was developed by authors such as John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Lawrence Venuti, Antoine Berman, Eugene Nida, Susan Bassnett, Roman Jakobson, John Cunnison Catford, Peter Newmark, Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet. Over the course of this work, considerations will also be made about the particular characteristics of comics, which will allow for a better understanding of the reason why the act of translating these stories that combine text and image is as appealing as it is delicate.

The first chapter will therefore be devoted to a reflection on comics, particularly about the various proposals for its definition as an independent form of art, about its specific structural and typological characteristics and moreover about the way it has evolved throughout the history of humanity, from its beginnings until the present day. In a second chapter, the theory of translation will be developed according to the contribution of the above-mentioned authors, while also highlighting the linguistic and cultural factors which are inherent to comics and the problems caused by the difficulties of translating them. Finally, the third and last chapter will present *Les Dingodossiers* and both their authors, along with the appropriate spatiotemporal contextualisation, before moving on to the translation proposal for these francophone comic strips and the subsequent analysis of the translation issues that needed further reflection.

Keywords: Comics, Culture, Linguistics, Literature, Translation.

Résumé

Défis de la traduction de Bande Dessinée – le cas de Les Dingodossiers, tomes 1 et 2, de René Goscinny et Marcel Gotlib

Cette dissertation, rédigée dans le cadre du master en Langues et Linguistique, domaine de traduction de langue française, vise à présenter une proposition de traduction de dix histoires extraites des deux premiers volumes de la bande dessinée humoristique francophone *Les Dingodossiers*, de René Goscinny et Marcel Gotlib. Après la traduction proprement dite, on présentera une analyse des décisions de traduction qui ont été prises, des difficultés qui ont été rencontrées tout au long du processus et aussi des conséquences sur le texte produit. Cette analyse de traduction a pour point de départ la théorie de la traduction développée par des auteurs tels que John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Lawrence Venuti, Antoine Berman, Eugene Nida, Susan Bassnett, Roman Jakobson, John Cunnison Catford, Peter Newmark, Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet. Au cours de ce travail, on examinera également les caractéristiques particulières de la bande dessinée, ce qui permettra de mieux comprendre pourquoi l'acte de traduire ces histoires qui allient texte et image est un exercice aussi attrayant que subtil.

Dans le premier chapitre, on présentera une réflexion sur la bande dessinée, notamment sur les différentes propositions de définition de celle-ci en tant que forme d'art indépendante, sur les spécificités structurelles et typologiques qui la caractérisent et aussi sur son évolution au cours de l'histoire de l'humanité, de ses origines à nos jours. Dans le deuxième chapitre, la théorie de la traduction sera approfondie en fonction de l'apport des auteurs cités ci-dessus, les facteurs linguistiques et culturels inhérents à la bande dessinée étant également mis en évidence, ainsi que les problèmes causés par les difficultés de sa traduction. Finalement, le troisième et dernier chapitre présentera *Les Dingodossiers* et leur duo d'auteurs, avec la contextualisation spatio-temporelle nécessaire, avant de proposer la traduction de cette bande dessinée francophone et d'analyser les problèmes de traduction qui ont suscité une réflexion plus détaillée.

Mots-clés: Bande dessinée, Culture, Linguistique, Littérature, Traduction.

Índice geral

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract.....	3
Résumé	4
Índice de figuras	7
Índice de tabelas	9
Introdução.....	10
Capítulo I - A Banda Desenhada	15
I.1 - Definição	16
I.2 - Tipologia e estrutura.....	26
I.3 - História e evolução.....	38
Capítulo II - A Tradução de Banda Desenhada	54
II.1 - Teoria(s) da Tradução	55
II.2 - Aspectos linguísticos da Banda Desenhada.....	73
II.3 - Aspectos culturais da Banda Desenhada	83
II.4 - Dificuldades tradutórias inerentes à Banda Desenhada	95
Capítulo III - O caso de <i>Les Dingodossiers</i>	108
III.1 - Características da obra.....	109
III.2 - Contextualização histórica e cultural da obra.....	115
III.3 - Processo de tradução	119
1ª história <i>Les grands enfants</i>	121
2ª história <i>La division perdue</i>	123
3ª história <i>La rentrée des profs</i>	127
4ª história <i>Le vrai langage des animaux</i>	129
5ª história <i>Le doublage</i>	133
6ª história <i>Allons au restaurant</i>	136
7ª história <i>Exemples de volonté</i>	139
8ª história <i>Méchantes choses</i>	142
9ª história <i>Moments de gloire</i>	144
10ª história <i>Drôles de panneaux</i>	147

III.4 - Análise da tradução	150
III.4.1 - Onomatopeias e interjeições	151
III.4.2 - Nomes próprios	157
III.4.3 - Expressões idiomáticas	165
III.4.4 - Empréstimos	168
III.4.5 - Calques.....	171
III.4.6 - Traduções literais	172
III.4.7 - Transposições.....	175
III.4.8 - Modulações	180
III.4.9 - Reduções e simplificações	190
III.4.10 - Expansões	193
III.4.11 - Equivalências	195
III.4.12 - Adaptações linguísticas.....	199
III.4.13 - Adaptações culturais	205
III.4.14 - Variações ortográficas	215
Conclusão	217
Bibliografia.....	222
Anexos	228
Figuras	229
Tabelas	254
<i>Corpus</i>	257

Índice de figuras

Figura 1. Banda desenhada: meio vs. objeto.....	229
Figura 2. <i>Maus</i> , exemplo de um romance gráfico.....	229
Figura 3. Uma tira cómica de <i>Garfield</i> , de Jim Davis.....	230
Figura 4. Excerto de <i>Histoire de M. Jabot</i> , de Rodolphe Töpffer.....	230
Figura 5. “Cartoon” humorístico de sátira social.....	231
Figura 6. Caricaturas de personalidades famosas.....	231
Figura 7. Diferentes tipos de balões.....	232
Figura 8. Exemplo de uma metáfora visual.....	232
Figura 9. Vinhetas com diferentes formas, dimensões e finalidades.....	233
Figura 10. A função da elipse na banda desenhada.....	234
Figura 11. Expressões faciais diversas.....	234
Figura 12. Elementos principais da estrutura de uma banda desenhada.....	235
Figura 13. Legenda inserida numa vinheta.....	235
Figura 14. Cartucho adjacente a uma vinheta.....	236
Figura 15. “Comic books” de super-heróis americanos.....	236
Figura 16. Álbuns de banda desenhada franco-belga.....	236
Figura 17. Volumes de várias séries de mangá.....	237
Figura 18. Banda desenhada com função educativa.....	237
Figura 19. Ambiguidade vs. clareza no sentido de leitura das vinhetas.....	238
Figura 20. Diferenças entre os ângulos visuais.....	238
Figura 21. Arte rupestre: forma primitiva de banda desenhada.....	239
Figura 22. Excerto de uma história ilustrada de <i>Ally Sloper</i>	239
Figura 23. Tiras cómicas de <i>The Yellow Kid</i>	240
Figura 24. Uma vinheta das tiras diárias de <i>Krazy Kat</i>	240
Figura 25. Capa de um número da revista <i>Mickey Mouse Magazine</i>	241
Figura 26. Personagens emblemáticas criadas por Carl Barks.....	241
Figura 27. Capa de um número da banda desenhada <i>Superman</i>	242
Figura 28. Capitão América, símbolo do patriotismo americano.....	242
Figura 29. Selo de aprovação da “Comics Code Authority”.....	243
Figura 30. Uma história de <i>Peanuts</i> protagonizada por Snoopy e Charlie Brown.....	243

Figura 31. Capa da primeira aventura de <i>Corto Maltese</i>	244
Figura 32. <i>Andy Capp</i> , de Reginald Smythe.....	244
Figura 33. Excerto de uma história de <i>Les Aventures de Tintin</i>	245
Figura 34. Uma vinheta da banda desenhada <i>Astérix</i>	245
Figura 35. Stan Lee e alguns dos seus super-heróis.....	246
Figura 36. Personagens principais do mangá <i>Dragon Ball</i>	246
Figura 37. O Zé Povinho, de Rafael Bordalo Pinheiro.....	247
Figura 38. Quim e Manecas, os primeiros heróis da banda desenhada portuguesa.....	247
Figura 39. Primeira edição da revista <i>O Mosquito</i>	248
Figura 40. Revista <i>O Papagaio</i> com a versão traduzida de <i>Les Aventures de Tintin</i>	248
Figura 41. As diversas variantes europeias da interjeição representativa do espirro.....	249
Figura 42. Representação do movimento através de signos cinéticos.....	249
Figura 43. Exemplo de signos icónicos.....	250
Figura 44. Censura dos lábios de Mr. Popo, personagem de <i>Dragon Ball</i>	250
Figura 45. “Revisão racial” de uma personagem originalmente negra.....	251
Figura 46. Alteração na cor da pele dos ferozes Estrumpfes pretos.....	251
Figura 47. Remoção de traços eroticamente sugestivos em personagens femininas.....	252
Figura 48. Substituição de um elemento com vista a uma aproximação cultural.....	252
Figura 49. Versão original de um trocadilho fónico em <i>La Bible selon le Chat</i>	253
Figura 50. Modificação gráfica da vinheta original para preservar o trocadilho.....	253

Índice de tabelas

Tabela 1. Os sete procedimentos tradutórios propostos por Vinay e Darbelnet.....	254
Tabela 2. Procedimentos tradutórios complementares propostos por Peter Newmark.....	255

Introdução

A tradução é uma tarefa tão fascinante como complexa em que estão sempre em jogo duas línguas e, conseqüentemente, duas culturas que, sendo mais próximas ou mais distantes, nunca encaixam entre si numa harmoniosa relação de um para um. Desta forma, traduzir é geralmente transpor de uma língua de partida para uma língua de chegada um determinado texto, mantendo, tanto quanto possível, a intenção do autor original. Manter essa intenção na reescrita do texto de banda desenhada afigura-se um desafio constante para o tradutor que tem tanto de fascinante como de complexo.

Assim, no âmbito desta dissertação afigura-se primordial fazer-se, num primeiro tempo, uma breve reflexão sobre esta forma de arte que, contrariamente a uma conceção errónea mas bastante disseminada, não é considerada pelos autores que se dedicam ao seu estudo como um género literário mas sim como um meio (Aryan, 2014). Nessa reflexão sublinhar-se-ão várias das propostas de definição da banda desenhada, bem como os diversos elementos que a caracterizam e também as sucessivas fases pelas quais esta manifestação artística foi passando, o que potenciou a sua constante evolução ao longo da história, com particular destaque para aquela que é considerada a era moderna da banda desenhada e que abrange aproximadamente o último século e meio.

Num segundo tempo será apresentada uma reflexão sobre a tradução da banda desenhada partindo-se de um breve enquadramento teórico. Com efeito, de acordo com a perspectiva apresentada pelo teórico Peter Newmark na sua obra *A Textbook of Translation*, o senso comum parece dizer-nos que, para traduzir, será suficiente a fluência em duas línguas, pois, à partida, alguém conseguirá dizer a mesma coisa tanto numa língua como noutra. Contudo, tal abordagem pode resultar num produto artificial

e fraudulento, pois, nas palavras deste autor, a tradução não pode simplesmente reproduzir nem ser o original (Newmark, 1988, p. 5).

Pode dizer-se que a tradução é um veículo transmissor de educação e também de verdade, isto porque o seu propósito é o de alcançar os leitores da língua de chegada, cuja base cultural e educacional é naturalmente distinta daquela que caracteriza os leitores da obra original, ou seja, os leitores da língua de partida. Sobre isso, Peter Newmark acrescenta o seguinte: “‘Foreign’ communities have their own language structures and their own cultures, ‘foreign’ individuals have their own way of thinking and therefore of expressing themselves, but all these can be explained, and as a last resort the explanation is the translation.” (Newmark, 1988, p. 6).

Num sentido alargado, a teoria da tradução consiste no corpo do conhecimento que se tem sobre a tradução, abrangendo um vasto espectro que vai desde princípios gerais até diretrizes, sugestões e dicas. Não menos importante é também a chamada regra da igual frequência, segundo a qual questões como as metáforas, os frasemas, os grupos, as orações, as frases, a ordem das palavras e os provérbios, entre outras, devem possuir, sempre que possível, uma correspondência entre as duas línguas em jogo, de forma a que a sua frequência em ambos os textos (o original e o traduzido) seja aproximadamente igual, sem menosprezar ainda o tópico abordado e o registo utilizado. O autor em questão refere igualmente que a teoria da tradução é inútil e estéril se não derivar, por um lado, dos problemas que surgem ao longo da prática tradutória e, por outro lado, da necessidade de recuar, de refletir e de considerar todos os fatores, sejam inerentes ao texto ou a ele alheios, antes de se tomar uma decisão final (Newmark, 1988, p. 9).

Sublinhe-se que a tradução enquanto atividade profissional exercida em organizações internacionais, departamentos governamentais, companhias públicas e

agências de tradução é uma prática com apenas algumas décadas de existência e ainda hoje há certas línguas, sobretudo as minoritárias mas também algumas nacionais, que não são vistas como tendo igual valor e importância comparativamente com outras. Sendo um processo de natureza colaborativa, a tradução reúne com um objetivo comum tradutores, revisores, terminologistas, escritores e até clientes, trabalhando todos eles para que seja alcançado um consenso geral. Ainda assim, apesar de toda essa necessária colaboração, é essencial que o produto final reflita apenas o estilo de escrita e de tradução de um único indivíduo (Newmark, 1988, pp. 5-6).

Logo nas primeiras páginas de *A Textbook of Translation*, Peter Newmark assevera: “The principle with which this book starts is that everything without exception is translatable; the translator cannot afford the luxury of saying that something cannot be translated” (Newmark, 1988, p. 6). Contudo, aquilo que se verifica na prática é que nem sempre é possível traduzir diretamente determinadas palavras e expressões, sobretudo quando as duas realidades em contacto ocupam extremos quase opostos do espectro linguístico e cultural. Face a tal situação, o tradutor pode e deve fazer uso dos vários procedimentos tradutórios que tem ao seu dispor, alternando entre eles consoante os obstáculos que vão surgindo e a necessidade de contorná-los. Tais metodologias de tradução são detalhadamente descritas por vários autores, entre eles os teóricos franceses Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, que abordam o tema na sua obra conjunta *Stylistique comparée du français et de l’anglais: Méthode de traduction* (Darbelnet & Vinay, 1972, pp. 46-55).

Os procedimentos tradutórios em causa foram divididos por estes autores em duas grandes categorias: a da tradução direta e a da tradução oblíqua. A tradução direta só é possível quando existe um paralelismo estrutural e metalinguístico entre a língua-cultura de partida e a língua-cultura de chegada, o que permite transpor elementos e

efeitos estilísticos de uma língua para a outra sem que haja a necessidade de se alterar a estrutura sintática ou o léxico do texto traduzido. Por outro lado, sempre que essa situação não se verifique, a tradução oblíqua irá, então, impor-se como a única via de tradução possível para preencher as “lacunas” existentes (Darbelnet & Vinay, 1972, p. 46).

Tais metodologias afiguram-se de grande utilidade na resolução dos problemas de tradução para português das páginas de uma obra de banda desenhada escrita em francês, a qual retrata de forma humorística uma realidade cultural consideravelmente distante em termos espaço-temporais. Com efeito, este segundo capítulo irá também debruçar-se sobre as principais dificuldades inerentes à tradução de banda desenhada, sendo ainda abordadas as questões de ordem linguística e cultural que não podem ser menosprezadas no decorrer do ato tradutório.

Por fim, o terceiro e último capítulo desta investigação será dedicado à tradução e análise de dez histórias, mais concretamente, cinco em cada um dos dois primeiros volumes que compõem a obra *Les Dingodossiers*, da autoria de Marcel Gotlib e René Goscinny. Assim, num primeiro momento apresentar-se-á esta obra de banda desenhada francófona e os seus dois autores, seguindo-se uma breve contextualização histórico-cultural da mesma antes de se passar à atividade tradutória, que se desdobra na proposta de tradução propriamente dita e na sua complementar análise, a qual visa justificar as várias decisões tradutórias tomadas aquando do surgimento de obstáculos que obrigaram a uma reflexão mais ponderada e diligente.

Deste modo, com o presente estudo pretende-se contribuir, numa primeira fase, para um conhecimento mais aprofundado sobre a tradução em geral e, posteriormente, para um melhor entendimento da banda desenhada e do modo como a especificidade dos elementos que a compõem levanta diversos problemas ao seu tradutor. Para esse

efeito, a escolha de *Les Dingodossiers* afigura-se bastante pertinente, uma vez que as histórias que integram tal obra estão repletas de particularidades linguísticas e culturais que, do ponto de vista da tradução, apresentam dificuldades de complexa resolução, o que obrigará, portanto, a uma ponderada reflexão por parte do tradutor no decorrer da atividade tradutória.

Capítulo I - A Banda Desenhada

I.1 - Definição

Antes de se proceder a qualquer outra abordagem mais específica, importa apresentar uma definição, tão concreta quanto possível, daquilo que é a banda desenhada. Embora atualmente ela seja cada vez mais encarada e valorizada como uma manifestação artística e um objeto de interesse académico, a verdade é que nem sempre assim foi (Heer & Worcester, 2009, p. XI). Com efeito, um dos pioneiros no estudo formal da banda desenhada foi o escritor e cartunista americano Will Eisner, cuja obra de 1985 intitulada *Comics & Sequential Art* se constitui como um marco importante nesta área.

Oito anos mais tarde, o teórico e também cartunista americano Scott McCloud segue o legado deixado por Eisner e escreve *Understanding Comics: The Invisible Art*, que explora diversos aspetos e conceitos inerentes à banda desenhada e cujas páginas foram elas mesmas concebidas não em formato de texto corrido, mas sim em formato de banda desenhada (vd. figura 1, p. 229). Ambas estas obras são consideradas pilares quando se pretende entender e valorizar a banda desenhada como uma arte autossuficiente e independente das restantes formas artísticas às quais ela esteve associada durante bastante tempo, tais como a literatura e o cinema (Heer & Worcester, 2009, p. XIV).

Partindo do conceito proposto por Will Eisner em *Comics & Sequential Art*, Scott McCloud refere a definição de banda desenhada como arte sequencial, afirmando que imagens individuais são apenas meras imagens e nada mais do que isso. Contudo, McCloud acrescenta que elas ganham outra dimensão quando se tornam parte integrante de uma sequência de imagens, mesmo quando essa sequência é composta por apenas

duas, e é então que nasce a arte da banda desenhada (McCloud, 1993, p. 5). Na tentativa de encontrar uma definição mais específica, o autor sugere a terminologia de arte visual sequencial, embora tal proposta seja de imediato questionada por se poder aplicar não apenas à banda desenhada, mas também aos filmes de animação. De facto, ambos são casos de arte visual colocada em sequência, mas a diferença básica entre eles reside no facto de a animação ser sequencial no tempo enquanto a banda desenhada está assente numa justaposição espacial, visto que cada “frame” sucessivo de um filme é projetado invariavelmente no mesmo espaço, ou seja, no ecrã, mas, por outro lado, cada “frame” de banda desenhada deverá ocupar um espaço físico diferente¹. Por essa mesma razão, poderá então dizer-se que o espaço está para a banda desenhada como o tempo está para os filmes animados (McCloud, 1993, p. 7).

Mais adiante, McCloud propõe, com base nas reflexões expostas nas páginas anteriores, uma definição para a banda desenhada: “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.” (1993, p. 9). O autor considera não apenas o conjunto de elementos pictóricos que, de facto, compõem uma banda desenhada, mas também o propósito da sua existência, visto que ela pretende transmitir algum tipo de informação ao seu leitor ou causar nele uma certa reação de natureza estética, sendo assim implicitamente asseverado que não existe qualquer arbitrariedade na banda desenhada. A proposta de McCloud é, sem dúvida, um sólido ponto de partida para se tentar definir esta forma de arte de características tão particulares.

¹ A palavra anglófona “frame” é frequentemente utilizada na língua portuguesa, embora também seja, por vezes, traduzida como quadro ou fotograma, e refere-se a cada uma das imagens fixas de um produto audiovisual. Tal termo é de uso corrente no cinema, mas não na banda desenhada, surgindo aqui associado a ambos os meios apenas como forma de estabelecer um paralelismo que permita compreender as semelhanças e as diferenças entre os dois.

Para além desta perspetiva, uma das mais disseminadas e atualmente aceites significações para a banda desenhada é a de que esta se trata de uma criação artística de natureza binária, ou seja, constituída por uma narrativa ficcional (literária) e ilustrada (pictórica), podendo assim receber igualmente a designação de literatura desenhada (Boutin, 2008, p. 50). Embora se trate de uma definição algo genérica, não é menos verdade que ela traz luz sobre as duas componentes básicas em que está assente a banda desenhada, ou seja, o texto e a imagem. É também nesse princípio que se baseia aquela que é a definição apontada por Jordi Vives, que já alude a alguns elementos mais específicos ao afirmar que uma banda desenhada é “uma narração gráfica onde se utilizam quadros desenhados, chamados vinhetas, acompanhados normalmente por balões (filacteras) com texto no seu interior.” (Vives, 1991, p. 8).

Por sua vez, relativamente ao termo anglófono “comics”, Mario Saraceni refere que este se trata de um rótulo enganador em determinadas situações, uma vez que a sua raiz etimológica ligada à noção de comédia não parece permitir que tal conceito englobe obras de banda desenhada que são tudo menos cómicas, como *Maus*² de Art Spiegelman, que aborda os horrores do Holocausto nazi (vd. figura 2, p. 229), ou *Palestine* de Joe Sacco, que retrata o calvário do povo palestiniano. As próprias histórias de super-heróis estão, na sua grande maioria, desprovidas de qualquer conteúdo humorístico, o que contribui para reforçar a ideia de que “comics” é, portanto, uma palavra semanticamente transfigurada. No entanto, historicamente, verifica-se que as primeiras tiras britânicas e americanas de banda desenhada possuíam, efetivamente, uma natureza cómica (vd. figura 3, p. 230), sendo então denominadas de “comics” (ou

² Neste seu romance gráfico de 1972, Art Spiegelman retrata a experiência do seu pai enquanto judeu polaco sobrevivente do Holocausto. Ao longo da história, os judeus são representados como ratos e os alemães nazis como gatos. A obra tornou-se na primeira do seu género a ser galardoada com um Prémio Pulitzer, o que aconteceu em 1992 (Gaumer, 2010, p. 579).

até de “funnies” na América), um termo que se manteve mesmo após o surgimento de novos gêneros narrativos dentro desta manifestação artística (Saraceni, 2003, p. 4).

Para se tentar contornar esta questão, foi adotada, no final dos anos 70³, a expressão “graphic novels” (romances gráficos) com vista a tomar o lugar de “comic books” (“livros cômicos”⁴), mas na prática essa substituição nunca chegou a acontecer e, assim, a nova expressão tornou-se apenas em mais um sinónimo, tendo relevância meramente comercial (Saraceni, 2003, p. 4). Este autor afirma que as mais importantes características da banda desenhada são, por um lado, a utilização de palavras e de imagens e, por outro, a ocorrência de textos organizados em unidades sequenciais e graficamente separadas umas das outras. Ainda assim, o uso conjunto de palavras e de imagens só por si não se constitui como uma particularidade exclusiva da banda desenhada; todavia, a especificidade da interação entre os elementos de natureza linguística e pictórica e também a organização sequencial das vinhetas são sim duas características que se assumem como marcadamente definidoras desta forma de arte (Saraceni, 2003, p. 5).

Uma outra proposta de definição é a descrita pelo autor e crítico brasileiro Edgard Guimarães, que enfatiza a questão do estímulo visual suscitado no público-alvo como característica essencial da banda desenhada, colocando-a dentro de uma categoria mais abrangente que ele denomina de arte visual (Guimarães, 1999, p. 4). Para este autor, a banda desenhada “é a forma de expressão artística que tenta representar um movimento

³ Doravante ao longo da presente dissertação, excetuando as ocasiões em que for especificado o contrário, todas as ocorrências de décadas sem referência explícita ao século em que se inserem são relativas ao século XX.

⁴ A expressão “livros cômicos” é simplesmente uma tradução literal de “comic books” que foi aqui efetuada com o propósito único de enfatizar a vertente cômica característica da fase mais inicial da existência destes livros de banda desenhada de origem americana. Fora deste contexto pontual e bastante específico, essa expressão portuguesa não existe enquanto definidora do conceito particular aqui abordado, embora ela possa ser utilizada como terminologia geral para designar qualquer livro (de banda desenhada ou não) de teor humorístico.

através do registro de imagens estáticas” (Guimarães, 1999, p. 6), podendo nela incluir-se uma vasta gama de situações mais particulares, sem marginalizar quaisquer períodos históricos, suportes físicos, materiais utilizados ou recursos tecnológicos:

(...) é História em Quadrinhos toda produção humana, ao longo de toda sua História, que tenha tentado narrar um evento através do registro de imagens, não importando se esta tentativa foi feita numa parede de caverna há milhares de anos, numa tapeçaria, ou mesmo numa única tela pintada. Não se restringe, nesta caracterização, o tipo de superfície empregado, o material usado para o registro, nem o grau de tecnologia disponível. Engloba manifestações na área da Pintura, Fotografia, principalmente a fotonovela, do Desenho de Humor como a charge, o cartum, e sob certos aspectos, a caricatura, e até algumas manifestações da Escrita, como as primeiras formas de ideografia, quando o nível de abstração era baixo e ainda não havia uma correspondência entre símbolos escritos e os sons das palavras. (Guimarães, 1999, p. 6).

Nesta ampla definição encontra-se a terminologia “história em quadrinhos” como uma das várias designações que a banda desenhada pode ter, embora tal denominação seja de uso mais corrente no Brasil, onde também surge frequentemente a forma abreviada “HQ” (Sá, 2010, p. 112). Por outro lado, em Portugal era inicialmente comum a utilização da similar expressão “história aos quadrinhos” até a mesma vir a ser progressivamente suplantada pela atual e mais popular designação de “banda desenhada”, a qual é um galicismo introduzido em 1966 por Vasco Granja a partir da mera tradução fonética da expressão francesa “bande dessinée” (Sá, 2010, p. 19). É daqui que, posteriormente, provém a sigla “BD”, tratando-se ela mesma de um outro termo possível para se designar, tanto em português como em francês, esta forma de arte. Ainda a respeito da já referida expressão “história aos quadrinhos”, o *Dicionário Universal da Banda Desenhada* define-a como sendo “uma sequência narrativa desenhada, contando uma história (com princípio, meio e fim) e impressa em publicações próprias ou inserida em jornais mais genéricos.” (Sá, 2010, p. 111).

Existem, contudo, opiniões sobre a banda desenhada que enfatizam outros aspetos relevantes da sua definição. É o caso do ponto de vista apresentado por Douglas Wolk, que recusa rotular a banda desenhada como um género e opta por considerá-la como um meio. Na sua perspetiva, géneros são tipos de histórias como as de super-heróis, de terror, de romance, de ficção científica ou de crime, cada um deles tendo códigos e fórmulas particulares, enquanto meios se constituem como formas de expressão onde se incluem, entre outros, a ficção em prosa, a escultura e o audiovisual (Wolk, 2007, p. 11). Este autor vai ainda mais longe ao discordar com a perspetiva de Will Eisner, o qual descreve a banda desenhada como uma forma literária (Eisner, 1985, p. 8). Segundo Wolk, existem, efetivamente, várias semelhanças entre a literatura e a banda desenhada, mas esta última possui características muito particulares que lhe permitem afirmar-se como independente da primeira:

[Comics] bear a strong resemblance to literature – they use words, they’re printed in books, they have narrative content – but they’re no more a literary form than movies or opera are literary forms. Scripts for comics are arguably a literary form in exactly the same way that film and theater scripts are literary forms, but a script is not the same thing as the finished work of art. (...) Comics are not prose. Comics are not movies. They are not a text-driven medium with added pictures; they’re not the visual equivalent of prose narrative or a static version of a film. They are their own thing: a medium with its own devices, its own innovators, its own clichés, its own genres and traps and liberties. (Wolk, 2007, p. 14).

Por seu lado, os autores e académicos francófonos foram os responsáveis pela atribuição à banda desenhada do título de “nona arte”, tendo-se, para isso, inspirado no manifesto *Réflexions sur le septième art* (1923), do escritor e crítico franco-italiano Ricciotto Canudo, segundo o qual a sétima arte é o cinema e as primeiras seis artes são a arquitetura, a música, a dança, a escultura, a pintura e a poesia. Já o lugar de oitava arte parece ser disputado entre a fotografia, a televisão, a culinária e até mesmo o fogo de artifício, de acordo com a perspetiva de cada autor, o que deixa transparecer que esta

numeração ordenada é relativamente arbitrária. Contudo, atribuir um número específico à banda desenhada é vantajoso, pois isso enfatiza a necessidade da utilização de um vocabulário particular na hora de discutir e avaliar esta arte (Wolk, 2007, pp. 14-15).

Importa ainda esclarecer que as designações possíveis para a banda desenhada não se restringem àquelas que anteriormente foram mencionadas, uma vez que a lista terminológica é bastante vasta: “Banda desenhada (BD, B.D. ou bd), histórias aos quadrinhos, histórias em quadrinhos, quadrinhos, bonecos, ilustrados, *historietas, funnies, comics, cartoon, bande dessinée, fumetti, graphic novel, graphic literature?* A questão do nome nunca é inocente.” (Zink, 1999, p. 11).

Todas as denominações supracitadas são igualmente válidas para designar a banda desenhada. Porém, algumas delas tornaram-se obsoletas, outras sofreram uma alteração semântica ao longo dos tempos, umas são de carácter mais específico enquanto outras são de natureza mais genérica, e há ainda algumas de uso internacional mais disseminado, por oposição a outras cuja utilização está mais limitada a certas línguas-culturas. Assim se compreende a considerável dificuldade em definir a banda desenhada, visto que os problemas surgem logo na escolha do seu nome. Tal aparente indefinição resulta do seu estatuto de ambiguidade e também das variadas alterações pelas quais ela tem passado, o que origina uma nébula de incerteza no momento de determinar se, num dado contexto, uma referência a qualquer um dos termos anteriormente enumerados diz respeito à forma, ao conteúdo, ao meio, ao género ou até a uma história específica (Zink, 1999, p. 15).

Por seu turno, o autor e cartunista suíço Rodolphe Töpffer, considerado pela maioria dos académicos (Bernière, 2017) como o “pai da banda desenhada moderna” (Zink, 1999, pp. 9-10), escreveu no prefácio de uma reedição de 1837 da sua obra *Histoire de M. Jabot* (originalmente publicada em 1833) aquela que ainda é vista por

muitos (Zink, 1999, p. 18) como a mais fidedigna e mais precisa definição desta manifestação artística (vd. figura 4, p. 230). Em poucas linhas, Töpffer não só afirma que tanto a imagem (desenhos) como o texto desempenham uma importância fundamental na constituição da banda desenhada, visto que qualquer um desses dois elementos perderá o seu sentido perante a eventual ausência do outro, como também refere que esta forma de arte apresenta um conjunto de características próprias que fazem dela um fenómeno literário independente e, por isso, digno de ser estudado como tal:

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. (Bernière, 2017).

Há igualmente outros aspetos fundamentais da banda desenhada que não devem ser desconsiderados, conforme refere o historiador, investigador e sociólogo Antonio Martín, para quem a banda desenhada “[es] una historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que representan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador” (Martín, 2003, p. 79), mas tal definição só poderá estar completa se for também tido em conta o facto de ela ser um meio de comunicação. Por consequência, emergem igualmente as questões relacionadas com a publicação da banda desenhada, como os sistemas de reprodução, os mecanismos industriais, os editores e a própria economia, sendo todos eles fatores que condicionam o meio, pois, para Martín, a banda desenhada só pode ser reconhecida como uma realidade social se forem considerados os aspetos industriais e económicos que estão na base da sua própria existência pública (p. 79).

Conforme se poderá facilmente depreender, a lista de potenciais definições para a banda desenhada não se esgota nas propostas que foram anteriormente apresentadas, pois muitas outras poderiam ser aqui igualmente referidas. Porém, aquilo que se verificou foi que todas elas iriam ser maioritariamente coincidentes umas com as outras no que diz respeito aos pontos essenciais da definição, sendo algumas das propostas mais genéricas e outras mais detalhadas, na medida em que certos elementos típicos da banda desenhada são destacados por alguns autores mas preteridos por outros.

Com o propósito de se encerrar esta secção com o que se considera ser a melhor proposta de definição possível para a banda desenhada, afigura-se relevante apresentar aquela que é defendida por David M. Kunzle, professor de História da Arte na Universidade da Califórnia. Para ele, as tiras de banda desenhada são uma série de imagens adjacentes, quase sempre dispostas na horizontal, cujo propósito é o de serem lidas como uma narrativa ou como uma sequência cronológica. As histórias por elas retratadas são maioritariamente originais e podem conter palavras (seja dentro ou perto de cada imagem) ou dispensá-las por completo. Se tais palavras exercerem um domínio funcional sobre as imagens, então estas passam a ser simples ilustrações que acompanham um texto. A banda desenhada é sobretudo um meio de comunicação social e as suas histórias são difundidas através de revistas, jornais e livros. Kunzle refere também que a definição desta forma artística não pode passar apenas pela inclusão de texto escrito em balões dentro de cada imagem, uma vez que essa visão limitativa da banda desenhada estaria a marginalizar indevidamente a grande maioria das tiras que foram desenhadas antes do século XX e também muitas das que foram concebidas posteriormente. Com vista a auxiliar em tal definição, mais tarde vieram ainda a ser criados, conforme já foi dito anteriormente, os termos “arte sequencial” e “romance

gráfico”, os quais são considerados como sinónimos mas abordam a questão de modos distintos (Kunzle, 2017).

Em linhas muito gerais, a banda desenhada é então essa arte sequencial de que Will Eisner fala e os críticos académicos parecem todos convergir na ideia de que ela é formada por imagens individuais que dão contexto umas às outras e, assim, fortalecem a narrativa das histórias que contam. Adicionalmente, existem vários elementos linguísticos, tipográficos e pictográficos que contribuem ativamente para a construção do sentido da banda desenhada e que são, por isso, merecedores de uma análise aprofundada, tendo em conta a sua incontornável importância no decorrer da atividade tradutória deste tipo de histórias (Kaindl, 2010, p. 36), tal como se verá no subcapítulo seguinte.

I.2 - Tipologia e estrutura

Apesar de todas as tentativas de uniformização da sua nomenclatura, não existe uma terminologia universal para a banda desenhada, sendo que o termo inglês “comics” parece ter sido aquele que melhor se disseminou, a ponto de ter atravessado as fronteiras anglófonas para vir a ser adotado, de modo inalterado, noutros países como sinónimo possível de banda desenhada, entre os quais se encontra também Portugal (Zink, 1999, pp. 12-13). Tal como já foi referido (*vd. supra*, pp. 18-19), nos seus primórdios etimológicos, “comics” era um termo associado ao humor e à comédia, uma vez que a grande maioria dos textos de banda desenhada norte-americana publicados até aos anos 30 era de carácter humorístico, pois eles tinham o propósito de divertir os leitores e aliviá-los das notícias de teor mais sério que compunham as outras páginas dos jornais da época (Zink, 1999, p. 12). Sobre essa questão, os autores Jeet Heer e Kent Worcester acrescentam:

(...) the term “comics” is itself filled with ambiguity. (...) The term suggests a humorous intent that is inconsistent with the actual content of many, perhaps most, comic strips, comic books, and graphic novels. Comics scholars have consequently devised a variety of labels, from graphic narrative, graphic storytelling, the ninth art, and *bande dessinée*, to capture their target. (Heer & Worcester, 2009, p. XIII).

Desprovido da sua significação literal e original (Zink, 1999, p. 12), o termo “comics” é agora frequentemente considerado como sinónimo de “cartoon”, termo este que, por sua vez, foi aportuguesado sob as formas de “cartune” ou “cartum” (Sá, 2010, p. 33). No entanto, para Rui Zink, o “cartoon” deve ser visto não como equivalente da banda desenhada mas sim como uma subcategoria dela, pois, apesar de ambos terem inicialmente surgido na imprensa diária, a banda desenhada conquistou a sua

independência em espaços próprios (revistas e livros a ela exclusivamente dedicados), enquanto o “cartoon” se mantém intimamente ligado à imprensa, a qual lhe confere o seu sucesso e a sua razão de existir. Por outro lado, embora partilhando os mesmos meios, cada um deles possui as suas próprias intenções e funções, visto que o “cartoon” serve-se da anedota para satirizar situações concretas da realidade, frequentemente de índole política e social (*vd.* figura 5, p. 231), e assim se tem mantido desde Rafael Bordalo Pinheiro até aos dias de hoje, mas a banda desenhada enveredou por outros caminhos e, como tal, alargou os seus horizontes criativos (Zink, 1999, p. 13).

Convém igualmente distinguir o “cartoon” da caricatura, a qual inicialmente denominava “qualquer representação burlesca de pessoas ou acontecimentos com o fim de os ridicularizar” (Sá, 2010, p. 31). A partir de meados do século XIX, a noção de caricatura passou também a abranger os desenhos de natureza humorística e satírica como o “cartoon” e as histórias aos quadrinhos, mas ambos estes géneros ganharam a sua autonomia lexical já durante o século XX. Assim sendo, a caricatura (*vd.* figura 6, p. 231) pode definir-se atualmente como o “retrato isolado e deformado de um indivíduo, ampliando os seus tiques e traços peculiares” (Sá, 2010, p. 31) e, no seguimento daquilo que já foi anteriormente referido, o “cartoon” consiste numa “cena satírica, política ou humorística, completa e autossuficiente, quase sempre desenhada num só quadro, muitas vezes acompanhada de uma legenda” (Sá, 2010, p. 31).

Através do recurso aos termos “quadro” e “legenda”, esta última definição de “cartoon” alude a alguns dos elementos que fazem também parte da linguagem da banda desenhada, embora com designações por vezes distintas. Partindo da teorização de Rui Zink, pode dizer-se que existem quatro elementos fundamentais de natureza morfossintática que compõem a banda desenhada: o balão, a vinheta, a figura e a onomatopeia (Zink, 1999, p. 23). Por seu lado, Carlos Angoloti destaca também, para

além dos elementos já citados, os gestos, os signos cinéticos e as estruturas de montagem (Angoloti, 1990, p. 29). A esta vasta lista o *Dicionário Universal da Banda Desenhada* acrescenta ainda a prancha (Sá, 2010, p. 160), a tira (p. 189), o cartucho (p. 33) e os signos icónicos (p. 175).

O balão é, com certeza, o traço mais distintivo da banda desenhada, sendo “uma moldura dentro da qual é inscrito o discurso directo de uma personagem, que é frequentemente verbal, mas que também pode ser icónico” (Zink, 1999, p. 23). Este elemento pode apresentar-se sob as mais diversas formas (*vd.* figura 7, p. 232), mas os balões arredondados são os mais frequentes, o que esclarece a escolha do seu nome. Para além disso, é comum o balão possuir uma “cauda” virada para o lado da personagem que está a produzir o discurso. Porém, apesar de ser característico da banda desenhada, o balão não é estritamente indispensável, uma vez que várias obras contemporâneas não o contemplam nas suas vinhetas e nem por isso deixam de ser bandas desenhadas (Zink, 1999, pp. 23-24). Terá sido nos antigos “cartoons” do século XVIII que o balão, na sua forma moderna, surgiu, tendo o seu uso sido alargado à banda desenhada e, mais tarde, também aos primeiros desenhos animados (Sá, 2010, p. 19).

A escolha do formato dos balões nunca é inocente, havendo certos autores, como o cartunista belga Hergé, que os desenham invariavelmente da mesma maneira, enquanto outros optam por ir alterando as suas formas consoante a natureza da ação que se está a desenvolver. Por exemplo, um balão em forma de nuvem indica normalmente um monólogo interior ou um pensamento; já um balão em forma de raio traduz um grito, um insulto, uma manifestação de ira ou ainda uma voz emitida através de um rádio ou de um altifalante (Angoloti, 1990, p. 40). Em alternativa ao texto, os balões podem conter no seu interior metáforas visuais sob a forma de imagens, como uma lâmpada a simbolizar uma grande ideia, estrelas a simbolizar dor ou uma caveira a

simbolizar a morte, entre inúmeras outras possibilidades (*vd.* figura 8, p. 232). Para além disso, a organização dos balões dentro de cada vinheta não é feita de forma aleatória e sim seguindo uma sequência lógica, de acordo com a ordem pela qual as personagens vão falando. Sendo geralmente colocados na parte superior das vinhetas, os balões devem seguir uma ordem que seja coincidente com o sentido convencional de leitura: de cima para baixo e, no caso da banda desenhada ocidental, da esquerda para a direita (Angoloti, 1990, pp. 40-41).

Relativamente à vinheta, esta pode receber também a designação de quadrado, quadradinho ou quadrinho e define-se, de forma simples, como a moldura de um determinado momento da ação (Zink, 1999, p. 24). Enquanto unidades mínimas estruturais e espaciotemporais da banda desenhada, as vinhetas podem ser concebidas sempre com o mesmo tamanho e a mesma forma, mantendo-se regulares, ou então podem apresentar dimensões e formatos bem diferentes entre si, como se cada uma delas fosse um “mundo” à parte. Há ainda alguns cartunistas que optam por nem sequer desenhar os limites exatos das vinhetas, deixando que o desenho defina as suas próprias margens (*vd.* figura 9, p. 233). As vinhetas podem ser estritamente contíguas, sem qualquer espaço entre elas, ou podem estar separadas por um interstício, geralmente de cor branca (Angoloti, 1990, p. 29), que, de uma certa forma, “contém” tudo aquilo que não é explicitamente dito nem mostrado na banda desenhada, “obrigando” assim o leitor a recorrer à sua imaginação para reconstruir o fluxo narrativo com os elementos que estão ausentes nas vinhetas (McCloud, 1993, pp. 66-68). Essa zona intersticial pode chamar-se de elipse e constitui, por assim dizer, uma espécie de vinheta invisível e imaginária em que ocorre uma infinita multiplicidade de cenários (*vd.* figura 10, p. 234), cada um dos quais sendo projetado pela mente de um leitor específico de acordo com a vinheta anterior e a vinheta seguinte, ambas explícitas e reais (Zink, 1999, p. 27).

O conceito de figura refere-se ao protagonista da história, o qual pode ser individual ou coletivo e está regularmente envolvido na ação, seja de forma ativa ou passiva. Nas palavras de Rui Zink (1999, p. 25), sendo “arte sequencial (...), a BD requer que algum elemento estabeleça a continuidade ao longo das vinhetas. (...) O protagonista é geralmente uma figura animada à qual são atribuídas características humanas. Quanto mais centrada num herói for a narrativa, maior número de vezes ele tenderá a aparecer.” Enquanto noutras artes, como o cinema e o teatro, as personagens são dotadas de movimento, na banda desenhada elas permanecem imóveis e, em cada vinheta que surgem, executam um determinado gesto que, apesar de congelado no tempo e no espaço, condensa em si uma diversidade de movimentos subliminares. Pode, por isso, dizer-se que é a imaginação do leitor que dá vida e, conseqüentemente, movimento às personagens fixas de uma banda desenhada (Zink, 1999, p. 25). Relativamente a esses gestos, os mais relevantes e elucidativos são os faciais, uma vez que ligeiras alterações nas linhas do rosto das personagens permitem representar sentimentos e estados de ânimo facilmente identificáveis. Os elementos gráficos que melhor distinguem entre si os gestos faciais são os traços da boca, das sobrancelhas e dos olhos (*vd.* figura 11, p. 234), havendo ainda alguns estereótipos que, salvo casos de subversão propositada por parte do autor, identificam uma personagem bela como bondosa e uma personagem feia como maléfica (Angoloti, 1990, p. 36).

Por seu lado, a tira consiste num alinhamento de vinhetas que seguem uma certa continuidade narrativa, apresentando-se sob uma orientação maioritariamente horizontal. A terminologia mais específica “tira diária”, literalmente traduzida da expressão inglesa “daily strip”, é usada em referência às histórias diariamente publicadas em jornais, como é o caso dos “cartoons” (Sá, 2010, p. 189). Já a prancha não é mais do que a própria página de uma banda desenhada (Sá, 2010, p. 160),

podendo haver histórias curtas que ocupam apenas uma única prancha (vd. figura 12, p. 235). Rui Zink dá o exemplo das revistas *Tintin* e *Pilote* do universo franco-belga, nas quais as histórias eram publicadas continuamente em duas páginas por cada número. Tal como acontece em *Les Dingodossiers*, cuja tradução é o grande alvo da presente dissertação, cada história era uma unidade que consistia num pequeno episódio de duas páginas e a sua natureza era normalmente autónoma, mas havia outras obras em que, por vezes, a última vinheta introduzia algum elemento cuja resolução ficava suspensa até à semana seguinte, o que fidelizava os leitores ao despertar-lhes a curiosidade sobre o desvendar do mistério (Zink, 1999, pp. 29-30). Este autor prefere, porém, o uso do termo “página” em vez de “prancha”, afirmando que este último coloca injustamente maior ênfase no lado gráfico da banda desenhada, tendo em conta que uma obra de BD é sempre um texto, independentemente de ter ou não palavras (Zink, 1999, p. 30).

Carlos Angoloti fala nas estruturas de montagem de uma banda desenhada para referir as formas possíveis de uma narrativa fluir ao longo das páginas que compõem a história. Mais concretamente, o autor em questão estabelece uma distinção entre duas categorias de estrutura narrativa:

Puede darse una estructura de tipo lineal, en la que la narración fluya con un orden temporal sin vueltas atrás y en una sola dirección. Cada cosa ocurre detrás de la anterior.

Y también puede optarse por un tipo de estructura en paralelo en la que dos o más narraciones confluyen o tienen sus puntos en común, dando así una visión general que es la que conforma la historia. Habrá casos en los que una de esas historias se muestre como la línea principal y las otras como ramas laterales que ayudan a comprender determinados aspectos, y habrá, en otras ocasiones, en que dos narraciones paralelas confluyan al final para darnos el resultado de la historia. (Angoloti, 1990, p. 42).

Portanto, a narrativa poderá ser mais simples e linear ou mais complexa e irregular, desdobrando-se neste último caso em duas ou mais narrativas que divergem no espaço (ações simultâneas mas que ocorrem em diferentes locais e com diferentes intervenientes) ou no tempo (ações que podem passar-se no mesmo local e com os mesmos intervenientes mas ocorridas no passado ou no futuro), mas que possuem um denominador comum que as fará convergir de forma natural a certo ponto da história. Existem ainda as legendas, que o *Dicionário Universal da Banda Desenhada* prefere chamar de didascálias, as quais compõem o texto adicional explicativo que acompanha as vinhetas e que pode estar ou dentro ou fora delas, sendo até nalguns casos a única fonte textual existente quando as bandas desenhadas carecem de balões (Sá, 2010, p. 55). Pode então dizer-se que as legendas funcionam como a voz do narrador que vai fornecendo informações que, apesar de pertinentes, são alheias ao diálogo estabelecido entre as personagens da história (vd. figura 13, p. 235). Convém ainda não confundir as legendas com o cartucho (vd. figura 14, p. 236), outro elemento estrutural das bandas desenhadas, o qual pode ser definido como uma “coluna de texto compacto, intercalado entre as vinhetas de uma banda desenhada ou apenso a elas.” (Sá, 2010, p. 33).

De acordo com o professor e escritor Agustín Fernández Paz, são três os formatos de publicação de banda desenhada existentes na atualidade: os cadernos, as revistas e os álbuns. Quanto aos primeiros, são equivalentes aos “comic books” americanos (vd. figura 15, p. 236) e são publicados periodicamente, apresentando personagens fixas e tendo como principal público-alvo uma faixa etária infantojuvenil. Num período mais inicial da sua existência, estes cadernos eram maioritariamente compostos por histórias de humor (com a Disney a ocupar um lugar de grande destaque nesse género) e de aventuras (onde os super-heróis americanos exerciam uma influência dominante). A década de 80 viu surgir um novo elemento dentro desta categoria: o mangá (ou manga),

que, oriundo do Japão, passou a partilhar com as histórias americanas de super-heróis o sucesso junto do público (Paz, 2003, p. 73).

Por seu lado, as revistas apresentam-se num formato maior do que o dos cadernos. Mais caras e com uma periodicidade mensal de publicação, são orientadas para um público juvenil e adulto. Uma das características particulares destas revistas é o facto de serem compostas por diferentes histórias de banda desenhada, várias delas de natureza seriada, o que implica que tais histórias vão sendo desenvolvidas ao longo dos vários números da revista em que são publicadas. Finalmente, os álbuns têm quase sempre um único autor (ou conjunto de autores que trabalham em parceria) e são compostos por uma história completa ou então por um agregado de várias histórias com algum elemento em comum. O formato de maiores dimensões, a capa dura e as páginas impressas em papel de melhor qualidade são particularidades dos álbuns que os fazem assemelhar-se aos livros ditos “normais” (vd. figura 16, p. 236). É neles que se reúnem as obras de vários dos mais aclamados autores de banda desenhada de sempre, como Will Eisner, Hergé e Hugo Pratt, entre outros (Paz, 2003, p. 73). *Les Dingodossiers*, de Marcel Gotlib e René Goscinny, foram também publicados sob o formato de álbuns.

No que diz respeito às capas das publicações de banda desenhada, estas são de natureza variável, pois existem as capas brochadas, vulgarmente chamadas de capas moles, e as capas cartonadas, correntemente designadas de capas duras (Sá, 2010, p. 27). Enquanto os álbuns, conforme já foi indicado, são maiores e estão constituídos por capas cartonadas e páginas em papel de alta qualidade, verifica-se, por oposição, que os “comic books” de origem norte-americana têm tamanho médio, capas brochadas e páginas impressas em papel de baixa qualidade (Sá, 2010, p. 36). O facto de serem quase sempre publicados a cores é uma das características que distinguem os “comic books” dos mangás japoneses, os quais são geralmente impressos a preto e branco.

Também o sentido de leitura típico das obras de banda desenhada orientais está invertido, uma vez que os mangás lêem-se de trás para a frente e da direita para a esquerda (Sá, 2010, p. 138). Os livros de mangá possuem habitualmente a designação de “tankōbon” (que, literalmente, significa “livro independente”) e, comparativamente com os “comic books”, têm um formato menor mas um número de páginas maior (cerca de duzentas), para além de serem impressos em papel de qualidade superior e publicados de forma não-periódica. Cada “tankōbon” é um dos vários volumes que pertencem a uma determinada coleção e que vão contando uma mesma história (vd. figura 17, p. 237), sendo cada volume composto por um número regular de capítulos da dita história (Gravett, 2006).

Tal como se verá de forma mais aprofundada no subcapítulo seguinte, a banda desenhada tem experimentado distintos níveis de desenvolvimento em termos históricos e geográficos, sendo atualmente publicada em todos os continentes. Praticamente todos os países têm a sua própria indústria de banda desenhada, mas esta não é vista da mesma forma em cada um deles. Por exemplo, ela é encarada como uma forma de entretenimento juvenil na Grã-Bretanha e em Singapura, como uma ilustre forma de expressão (a nona arte) na França e como uma parte integral da cultura e da sociedade no Japão. A banda desenhada divide-se em duas categorias de acordo com a sua função primária, podendo então servir para fins de entretenimento ou de educação (Zanettin, 2008, p. 5).

No que diz respeito aos géneros narrativos mais comuns nas bandas desenhadas de entretenimento, podem ser identificados sobretudo três: as comédias, as tragédias e os épicos. Este último caso acaba por ser aquele que abrange um maior número de subgéneros (cada um dos quais tendo um nível próprio de sucesso em cada época e em cada país), como as histórias de crime e detetives, de terror, de ficção científica, de

amor, de guerra, de desporto, de aventuras em cenários exóticos ou históricos e de erotismo, bem como os romances gráficos de teor mais sério. Por outro lado, as bandas desenhadas com função educativa (vd. figura 18, p. 237) pretendem, entre outros objetivos, instruir os seus leitores em áreas como a história, a religião e a política, apelar à prática de certos tipos de comportamentos e à adesão a determinados valores morais, ensinar línguas estrangeiras e ainda ajudar na compreensão de manuais técnicos (Zanettin, 2008, p. 6).

A própria execução das histórias de banda desenhada é um aspeto que tem os seus preceitos e que requer os seus cuidados, nomeadamente na elaboração dos desenhos que as compõem, na conceção dos seus enredos narrativos e também na idealização dos traços de personalidade das suas personagens. No seu manual de ensinamentos sobre como criar uma banda desenhada intitulado *L'apprenti mangaka: l'art du manga*⁵, a dupla de autores japoneses Akira Toriyama e Akira Sakuma estabelece um guia, dividido em variadas etapas, de como conceber a história perfeita. Segundo eles, na banda desenhada importa que as personagens possuam configurações físicas que as tornem distintivas e apelativas, que tenham estaturas coerentes entre as várias vinhetas, que tenham não apenas virtudes mas também defeitos a nível de personalidade para criarem empatia com os leitores, que apresentem traços verosímeis em relação ao seu género sexual e à sua idade e ainda que utilizem certas particularidades discursivas (como bordões ou vícios de linguagem) que sejam facilmente identificáveis pelo público.

Para além disso, também é essencial que os desenhos transmitam as noções de movimento e de perspetiva, que se faça uma cuidada planificação prévia do género e do

⁵ Obra original escrita em japonês e intitulada de *Hetappi Manga Kenkyūjo* (cuja tradução literal em português será algo como *Laboratórios Desastrados de Mangá*). A sua primeira publicação teve lugar em 1985 pela editora Shueisha.

enredo da história (sobretudo quando há um número fixo e relativamente reduzido de páginas a ocupar), que sejam utilizados os materiais mais adequados (tipos específicos de caneta, de lápis e de papel) tanto no esboço como já no produto final, que o esquema de organização das vinhetas em cada página seja criativo mas não ambíguo (*vd.* figura 19, p. 238) e ainda que os cenários de fundo estejam bem definidos e devidamente enquadrados com a história e com as personagens (Sakuma & Toriyama, 1997, pp. 6-53). Todos os aspetos destacados por estes dois autores japoneses vão ao encontro da metodologia proposta por Jordi Vives para a criação de uma banda desenhada. Contudo, este autor realça também a importância da manutenção de um bom ritmo narrativo, que ele define como sendo “o que faz com que a história (...) seja linear, sem desvios temáticos capazes de afastar o leitor do fio principal de tal modo que lhe obstrua a compreensão da história” (Vives, 1991, p. 13).

Outros elementos abordados por Vives são os planos (que, ao marcarem o nível de aproximação ou de afastamento do conteúdo de uma vinheta, podem ir desde o primeiríssimo plano, passando pelo primeiro plano, pelo plano americano, pelo plano médio e pelo plano geral, até ao plano panorâmico, por ordem crescente de afastamento), o enquadramento (o qual, através de um movimento giratório em volta da figura representada na vinheta, confere uma noção de variedade e de movimento a cada cena), o ângulo visual (que permite perspetivar a vinheta de forma tridimensional, dando profundidade e volume aos elementos que a compõem e conferindo a perceção de grandeza ou de pequenez de acordo com o ponto a partir do qual se observa a figura [*vd.* figura 20, p. 238]), a composição (que, de acordo com a disposição dos elementos na vinheta, pode ser simétrica ou assimétrica), a letragem (que, também chamada de legendagem ou de balonagem, obriga a que se siga certas regras na escrita dos textos, como o recurso a letras sempre maiúsculas e sem patilhas, a coerência na entrelinha que

separa as palavras entre si e as impede de tocar nos limites dos balões, a distribuição uniforme do espaço em branco dentro dos balões através da centralização do texto e o destaque, se necessário, de certas palavras através do uso de formatações específicas, quer sejam letras escritas a negrito, sublinhadas ou só com limite mas sem preenchimento) e o título (que deve ser apelativo e escrito com uma grafia atrativa, podendo ou não estar acompanhado de um desenho alegórico da história) (Vives, 1991, pp. 27-45).

Existem alguns elementos já mencionados que serão abordados posteriormente, tais como as onomatopeias, as interjeições, os signos cinéticos e os signos icónicos, entre outros. Seguidamente, considera-se relevante fazer uma viagem ao longo da história, com particular destaque para o final do século XIX e para todo o século XX, na tentativa de compreender-se como esta forma de arte de características tão únicas se originou e foi evoluindo no tempo e no espaço.

I.3 - História e evolução

Os primórdios da banda desenhada remontam aos registos mais primitivos da Pré-História, uma era em que o ser humano se servia de desenhos rupestres para assim representar o mundo à sua volta (*vd.* figura 21, p. 239). Desde então, passando pelos hieróglifos egípcios, pelas tapeçarias medievais, pelos manuscritos ameríndios, pela Coluna de Trajano, pelas pinturas da Grécia Antiga e pelos pergaminhos japoneses (McCloud, 1993, pp. 10-15), aquilo a que hoje chamamos de banda desenhada passou por um contínuo processo evolutivo ao longo dos séculos:

We think of comics as very modern texts, but it is possible to see connections between them and the communication systems of early civilisations. For example, the Egyptians used combinations of images and hieroglyphics, while narratives composed of sequences of pictures were common in other ancient cultures. (Saraceni, 2003, p. 1).

Porém, terá sido graças ao surgimento da imprensa que a banda desenhada viu nascer a sua publicação em revistas e jornais, o que lhe permitiu ganhar notoriedade ao longo do século XIX. Assim, esta manifestação artística, que inicialmente era apenas um meio de diversão para os mais ricos e poderosos, passou a poder estar ao alcance de toda a gente, independentemente da sua classe social (McCloud, 1993, pp. 15-16). Tal como já foi dito anteriormente, a banda desenhada, conforme é hoje conhecida, fez as suas primeiras aparições em jornais de alta tiragem, nomeadamente em suplementos extraíveis que eram publicados aos domingos, tendo então recebido o nome de “Sunday funnies” ou simplesmente “comics” devido à sua natureza humorística.

Na Inglaterra, a personagem Ally Sloper (*vd.* figura 22, p. 239), que deu origem à obra homónima de 1884, tornou-se no primeiro protagonista recorrente em tiras de

banda desenhada, enquanto a revista britânica de 1890 *Comic Cuts* é sobejamente considerada a primeira publicação regular de banda desenhada em todo o mundo (Saraceni, 2003, p. 1). Nos Estados Unidos da América, por seu turno, as pioneiras tiras de *The Yellow Kid* foram, a partir de 1894, publicadas aos domingos no jornal *New York World*, tornando-se numa das primeiras bandas desenhadas a serem impressas a cores e a conterem balões de diálogo dentro das suas vinhetas (vd. figura 23, p. 240), para além de terem constituído a primeira evidência de que uma personagem de banda desenhada poderia ser comercialmente rentável (Zanettin, 2008, p. 1).

Ao fim de poucos anos, o sucesso dos “funnies” dominicais abriu caminho para o surgimento de tiras diárias de banda desenhada a preto e branco. Entre os cartunistas americanos pioneiros encontram-se, entre outros, Winsor McCay, autor de *Little Nemo in Slumberland* (1905), e George Herriman, criador de *Krazy Kat* (1913) (vd. figura 24, p. 240), os quais deixaram um legado que permitiu a evolução progressiva da banda desenhada dentro de um crescente número de tradições culturais, embora muitas vezes através da importação de obras de origem estrangeira traduzidas (Zanettin, 2008, p. 1). O aumento da popularidade das tiras de banda desenhada que saíam nos jornais levou a que, no início dos anos 30, algumas editoras aproveitassem o momento para compilarem essas histórias em formato de livros, sendo daí que surgiu a terminologia “comic books”. Foi nessa altura que, a par do sucesso desses livros, algumas personagens bastante conhecidas pelo público ganharam vida também na banda desenhada, como são os casos de Tarzan (em 1929), Mickey Mouse (em 1930) e Dick Tracy (em 1931).

Em 1935 nasceu a antologia americana *New Fun Comics*, a primeira série de livros de banda desenhada a conter somente material original em vez de reimpressões de tiras previamente publicadas em jornais. Aproximadamente na mesma altura, a Walt

Disney Company lançou a *Mickey Mouse Magazine* (Saraceni, 2003, p. 2), a qual viria a ser a sua primeira revista de banda desenhada vendida em quiosques e cuja publicação ocorreu desde 1935 até 1940 (vd. figura 25, p. 241), dando posteriormente origem ao “comic book” intitulado *Walt Disney’s Comics and Stories* (Gaumer, 2010, p. 595). Foi aí que diversas personagens famosas do Universo Disney nasceram e se desenvolveram ao longo das décadas seguintes pelas mãos do ilustrador Carl Barks (vd. figura 26, p. 241), como é o caso de Donald Duck, de Uncle Scrooge e dos Beagle Boys⁶, entre outras (Gaumer, 2010, p. 55).

Também a publicação *King Comics*, durante o seu curto período de existência (1966-1967), apresentou nas suas páginas, histórias de algumas personagens que pertencem ao imaginário coletivo dos leitores de banda desenhada, desde *Flash Gordon* até *Mandrake the Magician*, passando por *Popeye the Sailor*. No final da década de 30, três dos mais populares super-heróis americanos deram-se a conhecer ao mundo através das suas respetivas séries de “comic books”: *The Phantom (Ace Comics)*, *Superman (Action Comics)* e *Batman (Detective Comics)*. O sucesso alcançado por estes super-heróis, que combatiam as forças do Mal vestidos com fatos característicos que ocultavam as suas verdadeiras identidades, levou ao nascimento de muitos outros durante o mesmo período de tempo (Saraceni, 2003, p. 2). Iniciava-se então a chamada Época de Ouro da banda desenhada, durante a qual esta arte atingiu o seu expoente máximo nos Estados Unidos da América e em vários outros países, com as histórias de super-heróis a ocuparem maior destaque. De acordo com o *Dicionário Universal da Banda Desenhada*, a expressão “Época de Ouro” refere-se especificamente ao “período abarcando o cume da arte quadriculada”, sendo então uma “época dourada iniciada com

⁶ Em Portugal, estas personagens da Walt Disney são conhecidas pelos nomes adaptados de Pato Donald, Tio Patinhas e Irmãos Metralha, respetivamente.

a criação de Superman (vd. figura 27, p. 242), em 1938, e que muitos consideram ter terminado com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945” (Sá, 2010, p. 64).

Contudo, após vários anos de extrema popularidade, que alguns autores afirmam ter durado até à década de 50, as tiras e os livros de banda desenhada sofreram um declínio tanto qualitativo como quantitativo, derivado da realidade social e política de então. Com efeito, o término da Segunda Guerra Mundial fez desvanecer o interesse nas histórias de ação e de super-heróis que, de certa forma, estabeleciam um paralelismo com esse findado período histórico de intensa atividade bélica (vd. figura 28, p. 242), sendo então a atenção dos leitores transferida para as bandas desenhadas de crime, de romance, de terror e de aventuras exóticas protagonizadas por heroínas escassamente vestidas (Zanettin, 2008, p. 2).

Com os temas do crime e da violência a ganharem maior destaque nas obras de banda desenhada, várias campanhas foram organizadas contra esta arte nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, tendo por base a alegada influência negativa que tais histórias exerciam no público mais jovem e resultando em censura editorial durante os anos 50 (Saraceni, 2003, p. 2). Nascia assim, em 1954, a “Comics Code Authority” (vd. figura 29, p. 243), que, em alternativa aos regulamentos governamentais, instaurou o seu próprio código de ética (Sá, 2010, pp. 42-44).

Embora essa situação tenha constituído um duro golpe para o mercado da banda desenhada, ela abriu também caminho para que esta arte se reinventasse e alargasse os seus horizontes. Foi durante essa altura conturbada que o cartunista americano Charles M. Schulz criou *Peanuts* (Gaumer, 2010, p. 655), uma das mais (re)conhecidas tiras de banda desenhada de sempre (vd. figura 30, p. 243) e cujas personagens eram crianças que, através das suas interações sociais, aludiam a temas complexos de natureza filosófica, psicológica e sociológica (Kunzle, 2017). A primeira metade dos anos 60

assinalou o renascimento das histórias de super-heróis norte-americanas, ficando esse período conhecido como a Época de Prata, altura em que os *Fantastic Four* (1961) e *Spider-Man* (1962), pertencentes ao chamado Universo Marvel, formaram uma segunda geração de super-heróis e se juntaram aos da primeira geração, composta nomeadamente por aqueles que integram o Universo DC, tal como os supracitados *Superman* e *Batman* (Zanettin, 2008, p. 3).

Foi igualmente durante esta década que surgiram os “underground comix”, um fenómeno de contracultura que se caracterizou pela publicação semiclandestina de revistas de banda desenhada cujos conteúdos eram a violência e a sexualidade, ou seja, revistas orientadas para um público adulto, visto que a censura vigente continuava a não autorizar publicações oficiais dessa natureza, de forma a evitar que elas chegassem às mãos dos leitores pré-adolescentes (Sá, 2010, p. 193). Os “comix” tornaram-se num sucesso crescente durante os anos 60 e 70, sendo também no final desta última década, mais concretamente em 1978, que Will Eisner publicou *A Contract with God*, uma obra que popularizou a terminologia de “romance gráfico” e que reforçou a ideia de que a banda desenhada já não se destinava exclusivamente ao público infantojuvenil (Saraceni, 2003, p. 3).

A viragem intelectual que a banda desenhada experimentou nos Estados Unidos da América através da obra *Peanuts* teve ramificações noutros países, nomeadamente nos do continente europeu, onde esta arte começou a atrair a atenção de investigadores do mundo académico. *Corto Maltese* (vd. figura 31, p. 244), do autor italiano Hugo Pratt, foi um dos expoentes máximos desse grande reconhecimento, tratando-se de uma obra de banda desenhada à qual é atribuído um alto valor artístico (Saraceni, 2003, p. 3). A legislação controladora do conteúdo publicado nas bandas desenhadas fez-se também sentir nos países europeus, os quais reagiram à considerável quebra no fluxo dos

produtos de origem americana através da aposta na publicação de obras criadas por autores nacionais. Desta forma, as revistas e os livros de banda desenhada de origem europeia passaram a incluir não somente as obras americanas traduzidas, mas também as da autoria de cartunistas europeus, cujas histórias continham, para além de temas importados da América, outros temas originais e inovadores (Zanettin, 2008, p. 3). Foi deste modo que, com o passar do tempo, determinados países europeus conheceram uma notoriedade crescente no que diz respeito à produção de bandas desenhadas:

In France, Belgium and Italy, which were perhaps the European countries where comics reached the widest readership as well as cultural recognition, comic books and magazines contained stories whose content and treatment of themes were not confined to child or adolescent imagery. In Italy in the 1960s, for instance, pocketbooks whose contents were crime, horror and explicit pornography became popular publications, joining classical adventure comic books, especially of the Western genre, on news-stands. Original comics, especially those in French, were also translated into other European languages, rivalling American ones. (Zanettin, 2008, p. 3).

Historicamente, pode dizer-se que as primeiras tiras de banda desenhada europeias a serem inteiramente desenvolvidas ao estilo americano, com particular destaque para o uso de balões, foram as de *Zig et Puce*, do autor Alain Saint-Ogan. Esta obra de origem francesa teve início em 1925, mas foi apenas em 1934 que a França viu nascer as suas primeiras tiras de banda desenhada com uma frequência diária de publicação. Importa igualmente realçar o facto de que o mercado francês, tal como o italiano e o britânico, se encontrava completamente saturado pelas importações e imitações americanas durante os anos 30 e 40 (Kunzle, 2017). A obra britânica *Pop*, criada em 1921 por John Millar Watt, foi publicada sob a forma das primeiras tiras diárias orientadas para adultos no Reino Unido. Mais tarde, em 1957, Reginald Smythe deu vida a *Andy Capp* (vd. figura 32, p. 244), uma banda desenhada que satirizava a classe operária, tendo mesmo surgido posteriormente num reputado jornal diário da União Soviética. *Pop* e *Andy Capp* foram

dois dos escassos exemplos de tiras de banda desenhada de origem europeia a serem alvo de exportação para os Estados Unidos da América. Pouco a pouco, foi-se verificando uma crescente tendência para o surgimento de tiras de banda desenhada de cariz satírico e político, as quais floresceram em revistas exclusivamente dedicadas a essas temáticas, como é o caso da *Private Eye*, fundada em 1961 (Kunzle, 2017).

Uma das mais populares bandas desenhadas europeias do século XX foi, sem qualquer margem para dúvidas, *Les Aventures de Tintin*, criada pelo cartunista belga Hergé e publicada originalmente em francês a partir de 1929 (vd. figura 33, p. 245). Tendo as suas histórias constituído o modelo do estilo de desenho que viria a ser conhecido como “ligne claire” (linha clara), a personagem Tintin apresenta-se com uma personalidade que o aproxima muito de um escuteiro, em grande contraste moral com o ganancioso capitalista Uncle Scrooge (Tio Patinhas), do cartunista americano Carl Barks, ainda que ambas estas personagens de banda desenhada partilhem o gosto pelas aventuras em locais exóticos. O enorme sucesso de Tintin só foi rivalizado por *Astérix* (vd. figura 34, p. 245), de René Goscinny e Albert Uderzo, uma obra do universo franco-belga publicada a partir de 1959, repleta de trocadilhos sofisticados e de anacronismos humorísticos e cujo protagonista homónimo é um guerreiro da antiga Gália (Kunzle, 2017).

Les Aventures de Tintin constituíram a obra-prima de Hergé e rapidamente revolucionaram o panorama franco-belga, tornando-se numa das bandas desenhadas mais influentes do século XX e impressionando todos os escalões sociais da época, desde os leitores mais jovens até aos outros autores da nona arte. O sucesso alcançado por Tintin e seus amigos influenciou, portanto, vários criadores de banda desenhada, levando-os a conceber personagens de características similares para, durante os anos seguintes, protagonizarem as suas próprias obras (Gaumer, 2010, p. CC 18). A ascensão

da nona arte fez posteriormente nascer *Spirou* em 1938 (pela editora Dupuis) e *Tintin* em 1946 (pela editora Lombard), dois jornais belgas de banda desenhada de publicação semanal que irão competir entre si pela preferência do público durante cerca de duas décadas e meia. Essa disputa era bastante firme e aguerrida, mas, ainda assim, estava assente numa espécie de acordo informal, que previa que cada autor tivesse os seus trabalhos publicados em regime de exclusividade por apenas um dos jornais. Isto acabou por fazer com que, ao longo dos anos, vários autores transitassem de um jornal para o outro, o que resultou num declínio temporário do *Spirou* no final da década de 60, situação que foi agravada pela publicação de bem-sucedidas bandas desenhadas realistas por parte do seu rival *Tintin* e que, desta forma, obrigou a que o *Spirou* se reinventasse no início dos anos 70 (Gaumer, 2010, pp. CC 18-CC 20).

Do outro lado da fronteira, a França deu a conhecer ao mundo dois outros jornais semanários de banda desenhada que vieram a constituir-se como pilares fundamentais na história europeia da nona arte: *Vaillant*, em 1945, e *Pilote*, em 1959. Juntamente com os seus congéneres belgas *Spirou* e *Tintin* (que, respetivamente, começaram a ser difundidos no território francês a partir de 1945 e de 1948), estes dois jornais franceses marcaram uma época de grande vivacidade para a banda desenhada franco-belga, a qual durou até ao início dos anos 70. Este período clássico da nona arte foi também caracterizado pelo bem-sucedido ressurgimento, após perto de oito anos de interregno, do *Journal de Mickey* em 1952, o qual se distinguia das quatro populares publicações franco-belgas supracitadas por conter histórias protagonizadas pelas personagens da Walt Disney (de origem americana) mas criadas por autores de nacionalidade francesa e belga (Gaumer, 2010, pp. CC 58-CC 59).

O nascimento de *Astérix* logo no primeiro número da *Pilote* terá dado um contributo decisivo para que esta revista viesse a simbolizar a renovação da banda

desenhada francesa e também a tornar-se na publicação periódica preferida do público infantojuvenil. As caricatas histórias da corajosa dupla de heróis gauleses Astérix e Obélix retratavam as peripécias vividas por ambos no cumprimento da sua missão de arruinar os planos dos invasores romanos, contra os quais eles lutavam com a ajuda de uma poção mágica preparada pelo druida da sua aldeia (Gaumer, 2010, pp. 35-36). O fenómeno retumbante protagonizado por *Astérix* fez-se rapidamente sentir em todos os setores da sociedade francesa, alastrando-se também aos países estrangeiros:

L'humour du tandem fonctionne de fait sur plusieurs niveaux, touchant à la fois l'amateur avide d'action, qui cherche un divertissement simple et rapide, mais aussi le lecteur plus attentif, qui y trouve matière à réflexion. En quelques mots, *Astérix* est accessible à tous, petits ou grands, pauvres ou riches ; cette facilité à toucher un large public est à l'origine d'un véritable phénomène de société. (...) Au premier abord, on pourrait penser que ce succès résulte essentiellement du fait que l'univers décrit nous est familier, le lecteur français s'identifiant facilement à ces Gaulois ripailleurs et bagarreurs ; ce serait pourtant aller vite en besogne et il est intéressant de noter que la série se révèle un excellent produit d'exportation, atteignant dans certains pays des chiffres étonnants (...). (Gaumer, 2010, p. 36).

Ao longo desta era prolífica da banda desenhada franco-belga, que abarcou os anos 50 e 60, diversas outras séries foram nascendo e amadurecendo, as quais posteriormente conquistaram uma considerável popularidade à escala mundial. Entre elas encontram-se *Blake et Mortimer* (de Edgar P. Jacobs), *Spirou et Fantasio* (de Rob-Vel), *Gaston Lagaffe* (de André Franquin), *Les Schtroumpfs* (de Peyo) e *Lucky Luke* (de Morris) (Gaumer, 2010, pp. 91, 356, 538, 758-759, 800).

Do outro lado do Atlântico, o americano Stan Lee tornou-se uma figura de destaque no universo da banda desenhada enquanto autor e editor. Durante as décadas de 50, 60 e 70, ele alcançou um lugar de topo na editora Marvel Comics, levando-a ao primeiro lugar no que diz respeito à venda de “comic books”. Em 1961, Stan Lee decide ir ainda mais longe na sua criatividade ao renovar os super-heróis, humanizando-os e

tornando-os mais realistas e substanciais. Da sua parceria com diversos outros artistas nascem, ao longo de vários anos, *Spider-Man*, os *X-Men*, *Iron Man*, *Thor*, *Hulk*, *Silver Surfer* e os *Fantastic Four* (vd. figura 35, p. 246), entre muitos outros super-heróis (Gaumer, 2010, p. 514), os quais constituíram o expoente máximo da já mencionada Época de Prata da banda desenhada.

Por seu turno, o Oriente viu também nascer o seu próprio tipo de banda desenhada, chamado de mangá ou “manga” no Japão, “manhua” na China e “manhwa” na Coreia do Sul (Sá, 2010, p. 138). Sendo derivado de uma muito antiga arte japonesa, o mangá teve o seu estilo característico desenvolvido no final do século XIX, mas foi apenas em meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, que ele ganhou uma identidade própria e alcançou uma imensa popularidade. Este fenómeno foi possibilitado graças ao talento criativo do desenhista nipónico Osamu Tezuka, que em 1947 criou *Shin Takarajima (A Nova Ilha do Tesouro)*, uma obra de mangá onde este autor deixou claras as influências das animações da Walt Disney que moldaram o estilo de desenho por ele adotado ao longo da sua carreira (Sá, 2010, p. 137). Tezuka desempenhou um papel de tal maneira importante nesta indústria que acabou por ficar conhecido como o “deus do mangá” (Kunzle, 2017), título que foi justificado através da posterior publicação de obras de renome como *Janguru Taitei (Kimba the White Lion)*, de 1950, e *Tetsuwan Atomu (Astro Boy)*, de 1951 (Gaumer, 2010, pp. 37, 835).

O trabalho de Osamu Tezuka inspirou mais tarde outros autores japoneses, como Akira Toriyama (Padula, 2014, p. 39), criador do mangá *Dragon Ball* (vd. figura 36, p. 246), de 1984, que se tornou num autêntico êxito não apenas no Japão, mas em todo o mundo (Gaumer, 2010, p. 273). Por sua vez, a marca deixada por *Dragon Ball* teve repercussões nas igualmente populares obras de mangá *One Piece* (1997), *Naruto* (1999) e *Bleach* (2001) (Padula, 2014, p. 82). No entanto, foi *Akira*, de Ōtomo

Katsuhiro, que, durante a sua publicação entre 1982 e 1990, fez desabrochar definitivamente o interesse internacional pelo mangá japonês (Sá, 2010, p. 137). Embora inicialmente o mangá tenha sido alvo de críticas negativas, o seu estatuto social no Japão acabou por atingir um nível tão exacerbado que a própria morte de Osamu Tezuka em 1989 foi motivo de grande consternação em todo o país (Kunzle, 2017). Esta banda desenhada japonesa estava originalmente voltada para um público juvenil masculino, mas o seu foco tornou-se progressivamente mais vasto e abrangente até alcançar leitores do sexo feminino e leitores pertencentes a diversas outras faixas etárias (Sá, 2010, p. 138). A própria interseção entre os vários tipos de leitores é também muito mais proeminente no Japão do que no Ocidente, uma vez que, no seu país de origem, o mangá concebido a pensar em crianças de dez anos é igualmente lido por empresários, enquanto o mangá que é criado para raparigas também é consumido por homens mais velhos (Kunzle, 2017).

Apesar de a banda desenhada se ter notabilizado sobretudo através dos “comics” nos Estados Unidos da América, das “bandes dessinées” na Europa franco-belga e dos “mangas” no Japão, ao longo dos anos esta arte foi-se desenvolvendo também no seio de muitas outras realidades culturais, como a África, a América do Sul, a Austrália, o Canadá, a China e vários países europeus, entre os quais se encontra Portugal (Gaumer, 2010, p. CC 1). A década de 40 é normalmente vista como a Época de Ouro da banda desenhada no nosso país, sendo assinalada por meio de revistas como *O Mosquito*, *O Papagaio* e *Diabrete*, entre outras (Sá, 2010, p. 65). A data que é habitualmente atribuída ao aparecimento da banda desenhada em Portugal é o ano de 1850, sendo Rafael Bordalo Pinheiro considerado o seu autor pioneiro ou, no mínimo, o mais significativo. Com efeito, este caricaturista desenvolveu um trabalho notável nesta área, impulsionando-a grandemente através dos seus ilustres trabalhos e atingindo um nível

qualitativo até então nunca visto, cujo máximo expoente foi indubitavelmente a criação da personagem Zé Povinho (vd. figura 37, p. 247), que rapidamente adquiriu um simbolismo representativo do povo português, nomeadamente da sua classe operária e economicamente menos abastada (Zink, 1999, pp. 77-78).

Terá sido no número 18 da *Revista Popular*, publicado em 1850, que surgiu a banda desenhada intitulada *Aventuras Sentimentais e Dramáticas do Senhor Simplício Baptista*, vista como sendo a primeira a ganhar vida em Portugal, ainda que se tratasse da tradução de um original francês (*Aventures Sentimentales et Dramatiques de Mr Verdreau*) editado alguns meses antes nesse mesmo ano. Mais tarde, em 1870, Bordalo Pinheiro publica o seu primeiro álbum de caricaturas, de seu título *Calcanhar de Aquiles*, e também a sua primeira banda desenhada, *Os Fossadores do Patriotismo*, que, em duas páginas, se integrava na revista *A Berlinda* (Zink, 1999, pp. 78-79). Importa, porém, salientar que nessa altura os limites daquilo que se considera como banda desenhada não estavam ainda bem definidos na consciência dos vários artistas que a produziam:

A capacidade de execução e publicação de Bordalo Pinheiro é impressionante. Alguns dos seus trabalhos não poderão ser considerados, *strictu sensu*, BD. De notar que estamos a recorrer a conceitos inexistentes na época, e que os próprios autores não distinguiam entre uma e outra forma de evocar/narrar/comentar um acontecimento da actualidade política ou dos costumes. Somos nós, leitores e críticos no último quartel do século XX, quem vai tentar distinguir, na obra de Bordalo Pinheiro, Nogueira da Silva e outros, o que *é* e *não é* narração figurativa. (Zink, 1999, p. 79).

1872 é o ano da publicação do primeiro álbum de banda desenhada de Rafael Bordalo Pinheiro, intitulado *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro Sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa* e protagonizado por D. Pedro II do Brasil (Zink, 1999, p. 79). Mesmo após a sua morte, Bordalo Pinheiro continuou por muitos anos a influenciar os “cartoons” e as bandas desenhadas de outros autores graças

à riquíssima herança artística por ele deixada nesta área. O final do século XIX foi também marcado pela importação de algumas bandas desenhadas estrangeiras, publicadas em revistas portuguesas. É o caso de *The Katzenjammer Kids*, da autoria do cartunista Rudolph Dirks, cujas tiras cómicas surgiram originalmente em 1897, tendo aparecido em Portugal apenas dois anos depois (Zink, 1999, pp. 80-81). Já durante o século XX, a dupla composta pelos travessos Quim e Manecas (vd. figura 38, p. 247) foi criada por Stuart Carvalhais em 1915, sendo eles herdeiros diretos do conceito idealizado pelo alemão Wilhelm Busch na sua obra de 1865 *Max und Moritz*, tornando-se, após o Zé Povinho, nos primeiros heróis oriundos da banda desenhada portuguesa (Zink, 1999, p. 82). A ascensão do Estado Novo a partir de 1926 instaurou a censura editorial, o que forçou os autores a descontinuarem as suas histórias de banda desenhada cuja base era a sátira política (Zink, 1999, p. 81).

As décadas de 30 e 40 marcaram o grande desenvolvimento da banda desenhada infantojuvenil em Portugal através do nascimento de diversas publicações periódicas de sucesso, as quais exploraram o caminho já anteriormente aberto pela revista *ABCzinho* (Zink, 1999, p. 83). A muito reduzida importação de revistas americanas no final dos anos 30 devido à guerra fez com que a revista portuguesa *O Mosquito* (vd. figura 39, p. 248), criada em 1936, não tivesse nenhuma concorrente à sua altura, sendo assim catapultada para um êxito ímpar e retumbante no nosso país. Por outro lado, a revista *O Papagaio* (vd. figura 40, p. 248), que nascera um ano antes, começou na mesma altura a incluir uma versão traduzida de *Les Aventures de Tintin* a cores (Gaumer, 2010, pp. CC 86-CC 87), o que fez de Portugal um dos primeiros países, fora do mundo francófono, a conhecer a obra-prima de Hergé (Zink, 1999, p. 84).

A época compreendida entre o início dos anos 60 e meados dos anos 70 representou um acentuado declínio da banda desenhada portuguesa, apesar das tímidas

tentativas das revistas *Foguetão*, *O Pardal*, *Zorro* e *Pisca-Pisca* de singrarem no mercado nacional. Esta crise foi ligeiramente atenuada pela publicação de versões portuguesas das revistas *Tintin* em 1968 e *Spirou* em 1971 (Gaumer, 2010, p. CC 87), tratando-se da “conquista de Portugal pela BD franco-belga, então no seu apogeu de prestígio e qualidade.” (Zink, 1999, p. 93). A revista *Tintin* portuguesa incluía histórias originalmente publicadas na sua homónima franco-belga e também na revista *Pilote*, sendo por muitos considerada uma das melhores revistas de origem europeia. Essa revista estava ligada à atividade de Vasco Granja, um vulto incontornável na história da banda desenhada portuguesa, cujo debate académico ele tanto promoveu em Portugal e também no estrangeiro (Zink, 1999, pp. 93-95).

A Revolução dos Cravos de 1974 pôs termo a um longo período ditatorial no nosso país, o que se refletiu em todos os setores de atividade, entre eles o cultural. Assim sendo, a banda desenhada foi ressurgindo pouco a pouco em Portugal ao longo dos anos que se seguiram. Em 1975, a revista *Visão* apresentou um projeto pioneiro que juntava autores de banda desenhada portuguesa com material praticamente todo de origem lusa. Na verdade, esta foi a primeira revista do nosso país onde a banda desenhada era devidamente valorizada de acordo com todo o seu potencial artístico, e não apenas encarada como um mero produto lúdico para fins de entretenimento de crianças e de adolescentes (Zink, 1999, p. 96). Foram publicados no total doze números da *Visão*, que terminou em 1976, ano em que surgiu também a revista de banda desenhada intitulada de *Fungagá da Bicharada*, a qual reunia os principais autores dessa época e era baseada num programa televisivo infantil com o mesmo nome. Paralelamente, dá-se o nascimento do Clube Português de Banda Desenhada, que

originou um “fanzine”⁷ em 1977 e variadas exposições temáticas. Por sua vez, o jornal *A Capital* apresenta, a partir de 1979, uma rubrica semanal de estudo sobre a banda desenhada intitulada *Especial Quadrinhos* e, pouco depois, começam a surgir análises semelhantes desta forma de arte noutros jornais (Gaumer, 2010, p. CC 88).

Mais de uma década depois, em 1990, a revista *Lx Comics* ganha vida, sendo a primeira totalmente dedicada à banda desenhada de origem portuguesa desde a extinção da sua congénere *Visão* em 1976. Embora tenha desaparecido ao fim de apenas quatro números, a *Lx Comics* desempenhou um papel importante no panorama português no que diz respeito à banda desenhada, desde logo pelo facto de o seu próprio título aludir ao termo anglófono “comics”, o que denota uma certa tendência de retorno ao padrão norte-americano em detrimento do franco-belga, que até então tinha sido dominante no nosso país (Zink, 1999, p. 99). Já durante o século XXI, em termos de banda desenhada lançada em Portugal destacam-se a revista *Banzai* (publicada entre 2010 e 2015, foi a primeira revista de banda desenhada portuguesa concebida segundo o estilo do mangá japonês⁸), o jornal *Jankenpon* (criado em 2015, trata-se do primeiro jornal de banda desenhada feito por autores portugueses⁹) e as publicações periódicas das histórias da Marvel Comics (*Homem-Aranha* e *Os Vingadores*) a partir de 2017¹⁰ e da Walt Disney (*Rato Mickey*, *Tio Patinhas* e *Pato Donald*) a partir de 2018¹¹, ambos os casos pela editora Goody.

⁷ De acordo com o *Dicionário Universal da Banda Desenhada*, o termo “fanzine” resulta de uma aglutinação anglo-saxónica entre “fan” (fã/admirador) e “magazine” (revista), referindo-se a “qualquer publicação amadora mais ou menos especializada num aspecto particular da cultura popular, realizada geralmente com poucos meios por apaixonados altruístas.” (Sá, 2010, p. 81).

⁸ Em: <https://www.centralcomics.com/banzai-0/> (data de acesso: 5 de abril de 2020).

⁹ Em: <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/jankenpon-o-primeiro-jornal-de-banda-desenhada-de-autores-portugueses> (data de acesso: 5 de abril de 2020).

¹⁰ Em: <https://bandasdesenhadas.com/2017/07/24/goody-passa-publicar-marvel-portugal/> (data de acesso: 5 de abril de 2020).

¹¹ Em: <https://osrascunhos.com/2018/05/31/novidade-as-bd-disney-voltaram/> (data de acesso: 5 de abril de 2020).

Em suma, a banda desenhada evoluiu bastante ao longo dos últimos duzentos anos, passando por diversas fases desde os seus primórdios até à sua forma atual. Embora a realidade cultural não seja a mesma no tempo e no espaço, o que muitas vezes tem colocado obstáculos aos criadores e aos editores de banda desenhada, a nona arte está presente em praticamente todos os países, tanto através de obras de autores nativos como por meio de obras importadas e traduzidas. Afigura-se assim relevante abordar, no próximo capítulo do presente estudo, a sua tradução, tarefa que apresenta dificuldades de natureza vária.

Capítulo II - A Tradução de Banda Desenhada

II.1 - Teoria(s) da Tradução

A teoria da tradução deu os seus primeiros passos no Ocidente durante a Antiguidade Clássica, através de influentes personalidades do mundo romano como Horácio, Cícero, Quintiliano e São Jerónimo. Contudo, apesar da sua notoriedade, a teorização da tradução apresentava-se ainda como bastante vaga e dispersa, uma vez que recorria a meras considerações não-sistematizadas e situadas sobretudo no campo da Retórica (Ghanooni, 2012, p. 77). Mais concretamente, Horácio e Cícero estabeleceram dois tipos de tradução bem distintos entre si: a tradução “palavra-por-palavra” (também chamada de tradução escravizada ou literal) e a tradução “sentido-por-sentido” (que é igualmente denominada de tradução figura-por-figura ou livre). De acordo com estes dois pensadores romanos, “traduzir equivalia a interpretar o texto original de maneira a produzir uma versão sentido-por-sentido, tendo em vista a responsabilidade com o leitor-alvo.” (Machado, 2010, p. 132). Para Quintiliano, as paráfrases e as traduções de grego para latim deveriam ter como objetivo a análise de textos, a melhoria da oratória, o desenvolvimento da imaginação e a exercitação estilística, o que confere à tradução uma função instrumental e pedagógica com vista a aperfeiçoar as habilidades de leitura e de interpretação (Machado, 2008, p. 217). Por seu lado, São Jerónimo, tradutor da Bíblia para o latim, também recusa a abordagem “palavra-por-palavra”, visto que a demasiada proximidade à forma do texto original acaba por “mascarar” o seu sentido, o que resulta na criação de uma tradução absurda (Ghanooni, 2012, p. 77).

Mais tarde, durante o século XVII, surgem teorias da tradução como a proposta por John Dryden, teoria essa que enuncia uma tricotomia de tipos de tradução: a

metáfrase, a paráfrase e a imitação. Dryden rejeita tanto a metáfrase (ou seja, a tradução “palavra-por-palavra”) como a imitação, argumentando que a primeira carece de fluência e dificulta a leitura enquanto a segunda adapta o texto original de maneira a servir as ambições literárias do próprio tradutor. Por outro lado, Dryden favorece a paráfrase (que ele chama também de “tradução com latitude”), a qual se ocupa da restituição do sentido do texto (Ghanooni, 2012, p. 77). No início do século XIX, surge no seio do Romantismo a discussão entre a traduzibilidade e a intraduzibilidade. É nessa altura que o filósofo e tradutor alemão Friedrich Schleiermacher escreve *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (em português: *Sobre os diferentes métodos de traduzir*), um documento no qual ele afirma que a questão essencial da tradução consiste em aproximar o autor do texto de partida e o leitor do texto de chegada (Ghanooni, 2012, p. 77). Nomeadamente, este teórico alemão explica:

(...) por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranqüilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente.¹² (Schleiermacher, 2007, p. 242).

De entre ambos os métodos tradutórios propostos, Schleiermacher tem preferência pelo primeiro, segundo o qual o tradutor tem o dever de produzir o texto de chegada de forma a causar no seu leitor o mesmo exato efeito que é causado num leitor do texto original. Por outras palavras, a fidelidade ao autor do texto de partida é chamada de

¹² Tradução de Celso Braidão. O texto originalmente escrito em alemão por Schleiermacher remonta a 24 de junho de 1813, por ocasião de uma conferência por ele dada na Academia Real de Ciências de Berlim.

estrangeirização (ou alienação), enquanto a proximidade ao leitor do texto de chegada é designada por domesticação (ou naturalização) (Ghanooni, 2012, p. 77). Contudo, essa incompatibilidade absoluta entre ambos os processos de tradução que Schleiermacher defende não é universalmente aceite, uma vez que pode afirmar-se que, na prática, é impossível uma abordagem que seja unicamente “estrangeirizante” ou exclusivamente domesticadora, pois será apenas de um ponderado equilíbrio entre ambos os extremos que resultará o texto traduzido:

Na verdade, a própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. (...) Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução totalmente estrangeirizante; talvez o que mais se aproxime de tal coisa seja o projeto fictício do Pierre Menard de Borges, de reescrever o *Quixote* em espanhol, conservando o texto original palavra por palavra. Na prática, ao contrário do que afirma Schleiermacher, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre a adaptação pura e simples e a reescritura menardiana, ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro. (Britto, 2010, p. 136).

Não menos importante de referir é o surgimento dos Estudos Pós-Coloniais, que emergiram como uma área de âmbito académico alguns anos antes dos próprios Estudos de Tradução (Trivedi, 2019, p. 581). Ao analisar-se os efeitos derivados do colonialismo tanto nos países colonizadores quanto nos países colonizados, é possível estudar-se as sequelas deixadas sobretudo nestes últimos. Esta colonização fez-se sentir em diversas vertentes, como é o caso da política, da filosofia, das artes, da literatura e da língua. Naquilo que diz respeito à língua em concreto, verificou-se um processo de apagamento das línguas nativas e de consequente hegemonia da língua do país colonizador enquanto padrão utilizado para medir possibilidades de ascensão social, resultando num poderoso instrumento de controlo cultural (Agra, 2007, p. 11).

Tendo em conta que a atividade da tradução envolve sempre duas ou mais línguas diferentes, o estudo do colonialismo ganha uma nova dimensão e relevância quando as línguas envolvidas são a do colonizador e a do colonizado. Nessas situações, o tradutor deverá, ao ler a obra original, tomar nota das diversas visões sobre o mundo que estiverem presentes, as quais estão assentes em variados preconceitos. Será, portanto, expectável que o tradutor encontre palavras e expressões específicas que veiculam certos conceitos ao serviço do colonizador, sendo essas mesmas palavras e expressões “criadas pela própria comunidade descrita na obra, a partir de idéias ou concepções que lhes foram periodicamente passadas (...) pelo próprio colonizador, pelos antepassados, pela escola etc.” (Agra, 2007, p. 12).

De forma a desempenhar com o máximo sucesso possível a sua tarefa, o tradutor deve estar consciente da extrema importância que tem a intersecção entre os aspetos de natureza linguística e os de natureza cultural, pois só de um ponderado cruzamento entre ambos é que poderá nascer uma tradução viável. Digno de destaque é igualmente o facto de a atividade tradutória pós-colonial nem sempre estar revestida de inocência, uma vez que, seja de uma forma mais deliberada ou mais inconsciente, há sempre o risco de o autor/tradutor, no decorrer do seu trabalho, interpretar a cultura a ser traduzida como pertencendo a um patamar hierarquicamente inferior àquele em que, no seu parecer, se insere a cultura para a qual ele está a traduzir (Agra, 2007, p. 13). Portanto, é através da tradução que um determinado ponto de vista ganha vida e notoriedade numa qualquer cultura de destino, mas isso não garante necessariamente que a cultura de origem seja devidamente traduzida, respeitada e valorizada, uma vez que pode não ser alcançada a desejável impermeabilidade a certos preconceitos inerentes (Agra, 2007, p. 14).

Com efeito, a importância da cultura para o processo tradutório é essencial e incontornável, visto que uma tradução feita tendo apenas como base uma abordagem linguística irá apresentar diversas fragilidades a nível de sentido, o que poderá acabar por comprometer a sua compreensão perante os leitores. Em tais casos, o texto final traduzido poderá parecer artificial por não apresentar uma construção apropriada ao nível sintático, semântico e pragmático, deixando transparecer em demasia que se trata efetivamente de uma tradução (Cordonnier, 2002, pp. 38-39). Consequentemente, uma extrema colagem aos aspetos da língua acaba por desvalorizar e ignorar a riqueza das particularidades discursivas e culturais, inibindo assim quaisquer potencialidades do trabalho de reescrita que caracteriza a atividade tradutória:

(...) la traduction n'est pas seulement une opération linguistique, mais qu'elle est tout entière prise dans un ensemble d'interrelations sociales et culturelles, d'abord au sein de sa propre culture, et ensuite entre les cultures étrangères en présence. Les paramètres culturels sont à même de jouer par conséquent un grand rôle dans la traduction en général (...) (Cordonnier, 2002, p. 39).

No que diz respeito às características que devem definir um tradutor, o teórico americano Lawrence Venuti aborda com bastante notoriedade na sua obra a questão da (in)visibilidade do tradutor. Em *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, este ensaísta afirma que um texto traduzido será considerado aceitável por grande parte dos editores, revisores e leitores quando apresenta fluência na sua leitura e quando a ausência de determinados traços linguísticos e estilísticos o faz parecer transparente, dando a aparência de que o texto em causa reflete a personalidade e as intenções do autor original e também o sentido essencial do texto de partida, que é o mesmo que dizer que a tradução parecerá ser não mais uma tradução mas sim o próprio texto original. Essa ilusão de transparência é resultante de um discurso fluente e do esforço do tradutor em assegurar uma legibilidade acessível, o que é conseguido através da adesão

ao uso corrente da língua, da manutenção de uma sintaxe contínua e da fixação de um sentido bem definido (Venuti, 1995, p. 1). Em conclusão, segundo este ensaísta: “The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.” (Venuti, 1995, pp. 1-2).

Por outro lado, Antoine Berman, tradutor e teórico francês, afirma que traduzir pode ser um ato através do qual se procura comunicar com os leitores do texto de chegada, dando-lhes a conhecer obras estrangeiras das quais, por total ou parcial desconhecimento sobre a língua de origem, não poderiam desfrutar de nenhuma outra forma. Este seria, portanto, o derradeiro propósito da tradução, ou seja, aquele que fundamenta e justifica a necessidade da sua existência. Porém, ao ter no seu horizonte o público, o tradutor pode acabar por tornar contraproducente esse ato comunicativo que estabelece com os leitores, visto que corre o risco de passar uma mensagem demasiado vaga (“podada”) que se dissolve devido à tentativa de chegar ao maior número possível de leitores (Berman, 1985, pp. 84-85). Portanto, ao tentar atingir essa massificação, uniformizando ao extremo o seu trabalho para assim “agradar a todos”, o tradutor não estará a ter em linha de conta a grande heterogeneidade do público, composto por leitores que diferem bastante entre si a nível de valores, de interesses, de motivações, de erudição, de faixa etária, de género sexual, de etnia e de ideologia política ou religiosa. Deste modo, o foco específico num determinado tipo de público-alvo poderá ser um caminho viável a seguir por parte do tradutor, que, tendo em consideração o grupo de leitores para os quais está a criar a sua tradução, irá escolher certos padrões de linguagem e de construção sintática para tornar o seu texto mais acessível e apelativo àqueles a quem se destina. Berman refere ainda:

(...) des deux pôles (pour simplifier) de la communication, la communication de quelque chose et la communication à quelqu'un, c'est le second, toujours, qui

l'emporte. Cela signifie qu'il y a un *déséquilibre* inhérent à la communication, qui fait qu'elle est régie *a priori* par le récepteur, ou l'image que l'on s'en fait. (...) Le traducteur qui traduit *pour* le public est amené à trahir l'original, à lui préférer son public, qu'il ne trahit d'ailleurs pas moins, puisqu'il lui présente une œuvre 'arrangée'. (Berman, 1985, p. 85).

Esta questão insere-se dentro da problemática da ética na tradução, com a qual se relacionam termos como "fidelidade" e "exatidão". Tais palavras referem-se, de um modo geral, à atitude do ser humano relativamente a si próprio, aos restantes membros da sociedade e ao mundo que o rodeia, mas elas também podem ser associadas, em termos mais específicos, aos textos que estão em jogo na tradução. Assim, para Berman (1985, p. 87): "Dans son domaine, le traducteur est possédé de l'esprit de fidélité et d'exatitude. C'est là sa passion, et c'est une passion éthique, non pas littéraire ou esthétique."

A disciplina dos Estudos de Tradução é relativamente recente, tendo em conta que o estudo sistematizado da tradução só começou a dar os seus primeiros passos muito depois da atividade tradutória se ter tornado numa prática corrente e disseminada. Isto acontece porque a tradução era vista como uma parte intrínseca do processo de ensino de línguas estrangeiras, razão pela qual ela raramente havia sido estudada por si própria ou considerada como uma disciplina independente (Bassnett, 2002, p. 12). Durante um período de tempo consideravelmente longo, pode dizer-se que a tradução era uma atividade encarada como secundária e um processo visto como não criativo, mas sim mecânico que estava, alegadamente, dentro das competências de um qualquer indivíduo que tivesse um conhecimento acima da média sobre uma língua estrangeira (Bassnett, 2002, p. 13). No entanto, tal como já foi referido, a abordagem linguística da atividade tradutória, apesar de importante, é insuficiente, uma vez que traduzir é mais do que transferir de uma língua para outra o significado contido num dado grupo de signos

linguísticos com base apenas numa utilização competente de dicionários e de gramáticas. Tal perspetiva da tradução sob o ponto de vista da Semiótica é, naturalmente, indispensável ao trabalho do tradutor, mas traduzir envolve também a consideração de vários outros critérios extralinguísticos (Bassnett, 2002, p. 22).

É importante ter em conta que a língua e a cultura evoluíram lado a lado ao longo da história, estando intrinsecamente dependentes uma da outra e não sendo, por isso, possível separá-las. As línguas não se limitam a descrever os factos, as ideias e os eventos que demonstram um conhecimento coletivo do mundo por parte dos povos que as falam, pois elas refletem também as suas atitudes, as suas crenças e as suas perspetivas sobre o mundo, ou seja, as línguas representam realidades culturais (Wang, 2014, p. 2423). O linguista e tradutor americano Eugene Nida, um dos fundadores da disciplina moderna dos Estudos de Tradução, desenvolveu o sistema teórico da equivalência dinâmica e da equivalência formal como abordagens tradutórias. Assim sendo, enquanto a equivalência dinâmica sacrifica, sempre que for necessário, a literalidade em prol da transmissão do sentido expressado no texto de origem (a ênfase é dada à leitura), a equivalência formal preocupa-se em fazer uma tradução “palavra-por-palavra” do modo mais literal possível (a ênfase é dada à fidelidade):

Some 20th-century linguists have termed the two types of equivalence ‘formal’ and ‘dynamic’: formal equivalence is defined as correspondence between linguistic units, *independent of any idea of content* (...); dynamic equivalence is defined as the closest natural equivalent to the source-language message. (Kasparek, 1983, p. 85).

Sendo uma componente essencial da cultura, a língua é, ao mesmo tempo, por ela influenciada e moldada, podendo então dizer-se que a língua carrega, reflete, dissemina e desenvolve a cultura. Por ser apenas através da língua que a cultura passa de geração em geração, é apropriado classificar a língua como o veículo transmissor da cultura e

esta como o solo fértil a partir do qual a primeira se forma e se desenvolve (Wang, 2014, p. 2424). A importância das questões culturais nos Estudos de Tradução é, portanto, um fator absolutamente incontornável e que deve sempre ser considerado ao máximo pelo tradutor, visto que o desconhecimento total ou parcial do contexto cultural em que a obra traduzida se insere é, logo à partida, uma limitação à tradução: “For a truly successful translation, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function.” (Nida, 2002, p. 82).

Tendo em conta as diferentes formas possíveis de traduzir um determinado texto de partida, e sem esquecer ainda que, para além de toda a teoria inerente ao processo tradutório, cada tradutor possui os seus próprios conhecimentos, as suas próprias sensibilidades e as suas próprias vivências (fatores que acabam por influenciar, por vezes até de forma inconsciente, a abordagem que ele faz ao texto a ser trabalhado), cada tradução acaba por não ser mais do que apenas uma possível proposta entre inúmeras outras. Assim sendo, qualquer tradução (mas sobretudo a literária) consiste numa interpretação alternativa de um texto e não deve ter como meta diminuir, desconsiderar ou suplantiar outras propostas distintas, visto não haver traduções perfeitas:

Étant donné que l'équivalence parfaite entre deux langues-cultures n'existe pas, il va de soi qu'aucune traduction ne pourra jamais se considérer comme définitive. Toute traduction est une interprétation possible du texte-source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l'on puisse avoir une pluralité de traductions (Monti, 2011, p. 23).

Em *Translation Studies* (2002, p. 23), Susan Bassnett apresenta a perspetiva defendida pelo linguista russo Roman Jakobson a respeito das diferentes tipologias

tradutórias. Mais concretamente, Jakobson divide a tradução em três categorias bastante distintas e, de acordo com o seu ensaio intitulado *On Linguistic Aspects of Translation* (Jakobson, 1959, p. 233), rotula-as da seguinte forma:

1. Tradução intralinguística ou reformulação, que consiste na interpretação de signos verbais através de outros signos da mesma língua;
2. Tradução interlinguística ou tradução propriamente dita, que se relaciona com a interpretação de signos verbais através de signos de uma outra língua;
3. Tradução intersemiótica ou transmutação, que diz respeito à interpretação de signos verbais através de signos pertencentes a sistemas não-verbais.

Portanto, segundo o modelo proposto por Jakobson, a tradução envolve sempre a interpretação de signos verbais (nomeadamente, das línguas naturais) através de outros signos cuja natureza pode ser verbal ou não-verbal. No que diz respeito à exemplificação da tradução intersemiótica, esta não parece ter em grande consideração o caso específico da banda desenhada, apesar de, indiretamente, a descrever como um tipo de linguagem não-verbal. A transmutação de Jakobson manifesta-se por meio da tradução da linguagem verbal em linguagens visuais (artes plásticas, arquitetura, pintura, escultura e fotografia), em linguagens auditivas (a música e os cânticos), em linguagens cinéticas (a pantomima e a dança) e em linguagens multimédia (o cinema e a ópera). Cabe ainda dizer que todas as linguagens utilizadas pela banda desenhada podem ser traduzidas dentro de sistemas semióticos e/ou entre eles, podendo acrescentar-se que, de acordo com uma abordagem semiótica, a tradução desta arte sequencial e pictórica envolve diferentes camadas de atividades interpretativas (Zanettin, 2008, pp. 10, 12).

Na sequência do progressivo amadurecimento dos Estudos de Tradução, tornou-se mais evidente que os textos literários eram, na sua raiz, compostos não tanto de língua, mas sobretudo de cultura. Pouco a pouco, os itens que causavam especiais dificuldades tradutórias, muitas vezes ao ponto de serem até mesmo considerados intraduzíveis, começaram a ser encarados como sendo específicos de uma determinada cultura e, no seguimento disso, também a língua em si passou a ser vista como específica de uma cultura à qual ela pertencia ou da qual ela se originava (Trivedi, 2019, p. 582). Consequentemente, a abordagem cultural passou a ter, no mínimo, um peso igual ao da perspectiva linguística/semiótica no decorrer do ato tradutório:

Assim, numa quebra de paradigma, a tradução de um texto literário tornou-se uma transação não entre duas línguas, ou um ato que soasse algo mecânico de ‘substituição’ linguística, (...) mas na verdade uma negociação mais complexa entre duas culturas. A unidade de tradução não era mais uma palavra ou uma sentença [frase] ou um parágrafo, ou uma página ou mesmo um texto, mas de fato toda a língua e cultura em que aquele texto estava constituído. (Trivedi, 2019, p. 583).

A ocasional ameaça da intraduzibilidade pode também, por vezes, surgir tanto do lado da linguística como do lado da cultura. Com efeito, o linguista e foneticista escocês John Cunnison Catford defende que a intraduzibilidade é um fenómeno que recai sobre ambas essas vertentes. De acordo com a teoria por ele proposta, os textos e os itens da língua de partida são apenas mais ou menos traduzíveis e não absolutamente traduzíveis nem absolutamente intraduzíveis, estando a viabilidade de uma equivalência tradutória dependente da eventual permutabilidade entre os textos da língua de partida e da língua de chegada numa situação idêntica (Catford, 1965, p. 93). Em outros termos, a tradução falha e a intraduzibilidade ocorre sempre que se tornar impossível construir aspetos funcionalmente relevantes da situação no sentido contextual da língua de chegada, sendo então esses casos problemáticos distribuídos entre duas categorias diferentes: a

das dificuldades tradutórias de índole linguística e a das dificuldades tradutórias de índole cultural (Catford, 1965, p. 94). Mais especificamente, Catford define ambos estes tipos de intraduzibilidade do seguinte modo:

In *linguistic untranslatability* the functionally relevant features include some which are in fact formal features of the *language* of the SL text. If the TL has no formally corresponding feature, the text, or the item, is (relatively) untranslatable. Linguistic untranslatability occurs typically in cases where an *ambiguity* peculiar to the SL text is a functionally relevant feature – e.g. in SL puns. (Catford, 1965, p. 94).

What appears to be a quite different problem arises, however, when a situational feature, functionally relevant for the SL text, is completely *absent* from the culture of which the TL is a part. This may lead to what we have called *cultural untranslatability*. This type of untranslatability is usually less ‘absolute’ than linguistic untranslatability. (Catford, 1965, p. 99).

A respeito da questão da intraduzibilidade, Peter Newmark considera ser absurda a decisão de rotular como intraduzível uma palavra pertencente a uma determinada língua de partida quando o seu significado não puder ser decodificado de forma literal e precisa através de uma palavra da língua de chegada. Na sua opinião, tal situação poderá ser contornada por meio de uma análise componencial da palavra em questão através de quatro ou cinco outras palavras, o que deverá preferencialmente ser efetuado numa nota de rodapé e não no corpo do texto. Newmark esclarece essa sua perspectiva ao afirmar que a tarefa do tradutor não consiste em copiar aquilo que é dito, mas sim em colocar-se a si próprio na mesma direção do sentido do texto original com vista a poder então transportar esse sentido para o novo texto (Newmark, 1988, p. 79).

Tendo em conta a inexistência de uma correspondência exata de um para um entre quaisquer que sejam as línguas envolvidas na atividade tradutória (por mais próximas ou mais afastadas que tais línguas estejam a nível gramatical, lexical, sintático ou semântico), o conceito de uma tradução que seja correta, ideal ou perfeita é

completamente irrealista e fantasioso. Ainda assim, esse facto não impede a possibilidade de se criar traduções que sejam bastante satisfatórias e consistentes, mas, na verdade, um bom tradutor deverá ser autocrítico e, por isso, nunca deverá estar completamente satisfeito com a tradução por si produzida. Afinal, o tradutor vive numa busca constante por alargar o seu conhecimento linguístico e cultural e por aperfeiçoar o modo como ele se exprime, o que significa que, geralmente, a sua tradução é passível de vir a ser melhorada (Newmark, 1988, p. 6). Para este ensaísta, é a partir dos problemas suscitados durante o exercício da atividade tradutória que a(s) Teoria(s) da Tradução ganha(m) forma, força e propósito, podendo então ser resumida(s) do seguinte modo:

What translation theory does is, first, to identify and define a translation problem (no problem - no translation theory!); second, to indicate all the factors that have to be taken into account in solving the problem; third, to list all the possible translation procedures; finally, to recommend the most suitable translation procedure, plus the appropriate translation. (Newmark, 1988, p. 9).

Com o intuito de resolver tais problemas tradutórios, muitos têm sido os autores a propor as suas próprias metodologias, havendo entre todas elas várias convergências e também divergências. Uma das mais (re)conhecidas e aceites taxonomias é aquela que é proposta pelos já mencionados teóricos franceses Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, cuja obra *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* ocupa uma posição de destaque entre os estudos de âmbito académico desenvolvidos na área da Teoria da Tradução (Guerra, 2012, p. 6). Numa abordagem inicial, os métodos tradutórios poderão até parecer ser bastante numerosos, mas esta dupla de autores propõe a sua condensação em apenas sete, cada um deles correspondendo a um nível de complexidade distinto. Na prática, cada um desses procedimentos pode ser aplicado ou de forma isolada ou de forma conjunta, isto é, ou sozinho ou associado a outro(s) procedimento(s).

Os sete procedimentos tradutórios em causa podem então ser agrupados dentro de duas categorias distintas: a tradução direta e a tradução oblíqua. De modo a justificar as principais diferenças existentes entre essas categorias, Vinay e Darbelnet afirmam:

En effet, il peut arriver que le message LD se laisse parfaitement transposer dans le message LA, parce qu'il repose soit sur des catégories parallèles (parallélisme structural), soit sur des conceptions parallèles (parallélisme métalinguistique). Mais il se peut aussi que le traducteur constate dans la langue LA des trous ou 'lacunes' (...), qu'il faudra combler par des moyens équivalents (...), l'impression globale devant être la même pour les deux messages. Il se peut aussi que par suite de divergences d'ordre structural ou métalinguistique certains effets stylistiques ne se laissent pas transposer en LA sans un bouleversement plus ou moins grand de l'agencement ou même du lexique. On comprend donc qu'il faille, dans le deuxième cas, avoir recours à des procédés beaucoup plus détournés, qui à première vue peuvent surprendre, mais dont il est possible de suivre le déroulement pour en contrôler rigoureusement l'équivalence : ce sont là des procédés de traduction oblique. (Darbelnet & Vinay, 1972, pp. 46-47).

Por ordem crescente de complexidade, esses sete métodos são o empréstimo (p. 47), o calque ou decalque (pp. 47-48), a tradução literal (pp. 48-50), a transposição (p. 50), a modulação (p. 51), a equivalência (p. 52) e a adaptação (pp. 52-54), dos quais os três primeiros pertencem à tradução direta, enquanto os quatro últimos se inserem na tradução oblíqua (*vd.* tabela 1, p. 254). Tendo em conta a especificidade de cada um destes sete procedimentos tradutórios, pode dizer-se que o empréstimo e a tradução literal são as duas modalidades de tradução que guardam uma maior proximidade entre o segmento original e o segmento traduzido, enquanto a adaptação se encontra precisamente no extremo oposto da escala, sendo considerada como o limite absoluto da tradução. Por outro lado, Peter Newmark fornece, em *A Textbook of Translation* (1988, pp. 81-93), a sua própria vasta lista de procedimentos tradutórios, alguns deles coincidentes com os que são propostos por Vinay e Darbelnet. Digna de destaque é também a atenção que Newmark dá à tradução literal, dedicando-lhe um capítulo inteiro

do seu livro (pp. 68-80) e defendendo-a como sendo o método tradutório mais importante de todos:

I believe literal translation to be the basic translation procedure, both in communicative and semantic translation, in that translation starts from there. However, above the word level, literal translation becomes increasingly difficult. When there is any kind of translation problem, literal translation is normally (not always) out of the question. (Newmark, 1988, p. 70).

Como o próprio autor refere, a tradução literal, apesar da sua importância, acaba por se tornar frequentemente inviável acima do nível das palavras, sendo então a partir daí que os vários outros procedimentos tradutórios começarão a ser equacionados na tentativa de resolver os problemas que vão surgindo. No oitavo capítulo da sua obra, Newmark reafirma, com maiores ou menores variações, o ponto de vista de Vinay e de Darbelnet relativamente aos métodos por eles propostos, embora utilizando nomes alternativos para alguns deles, como “transferência” para o empréstimo, “tradução direta” para o (de)calque e “troca” para a transposição. Adicionalmente a esses procedimentos tradutórios, Newmark (1988) sugere outros, entre os quais se encontram a naturalização (p. 82), a equivalência cultural (pp. 82-83), a equivalência funcional (p. 83), a equivalência descritiva (pp. 83-84), a sinonímia (p. 84), a compensação (p. 90), a redução (p. 90) e a expansão (p. 90) (*vd.* tabela 2, p. 255).

Para além destes procedimentos tradutórios, Peter Newmark enumera outros que se afiguram mais ou menos coincidentes, transversais e, portanto, redundantes. No final do capítulo que dedica à metodologia da tradução, Newmark refere também a (por vezes essencial) adição de notas tradutórias, as quais são compostas por informação de natureza cultural, técnica ou linguística. Tais informações adicionais são introduzidas pelo tradutor tendo em vista o público-alvo do texto por ele traduzido e podem ser inseridas no corpo do próprio texto ou então adicionadas como notas de rodapé no final

da página, no final do capítulo ou ainda no final do próprio livro, podendo neste último caso ser substituídas por um glossário (Newmark, 1988, pp. 91-92). A escolha do local de inserção das notas tradutórias não é uma questão irrelevante, pois qualquer um dos locais a considerar para a introdução de tais notas terá vantagens e desvantagens. Isto significa, então, que tal decisão deverá ser cuidadosa e ponderada em função do tipo de texto a ser traduzido, do tipo de leitor recetor desse mesmo texto e ainda, no caso dos livros, das exigências editoriais, visto que as próprias editoras também têm uma palavra a dizer sobre essa questão, até mesmo porque várias delas dificultam a tarefa do tradutor ao não permitirem sequer a introdução de notas de rodapé nas obras por elas publicadas.

No nono capítulo de *A Textbook of Translation*, Newmark aprofunda a questão da importância da cultura na tradução, definindo a cultura como “the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression.” (Newmark, 1988, p. 94). Por exemplo, palavras como “viver”, “morrer”, “estrela”, “nadar”, “espelho” e “mesa” são, de acordo com Peter Newmark, universais e, por isso, não costumam causar dificuldades tradutórias. Porém, as palavras “vichyssoise”, “cannelloni”, “cricket”, “sushi”, “joik” e “fado” são todas marcadamente culturais, o que significa que com elas surgirão problemas de tradução quando não existir uma interseção cultural entre as duas línguas em contacto. Baseando-se na obra de Eugene Nida, Newmark propõe a organização das palavras culturais em cinco categorias: a da ecologia (botânica, zoologia, anemologia e orografia), a da cultura material (gastronomia, vestuário, habitações, localidades e transportes), a da cultura social (trabalho e lazer), a do conjunto formado por organizações, costumes, atividades, procedimentos e conceitos (política, administração, religião e arte) e ainda a dos gestos e hábitos (Newmark, 1988, p. 95).

A par da questão cultural, também o contexto se assume como um aspeto a ter em consideração na atividade tradutória. Normalmente, o contexto tem um papel menor na tradução de palavras mais específicas ou técnicas, enquanto as mais comuns podem ser traduzidas literalmente (de um para um) nos casos em que se verifica uma sobreposição entre as culturas em contacto (Newmark, 1988, p. 70). No entanto, muitas são as palavras cujos sentidos são determinados a partir do contexto em que elas surgem, como é o caso das chamadas colocações ou frasemas, em que uma mesma palavra se pode associar a várias outras de modo a representar um sentido distinto em cada uma dessas combinações. Por exemplo, o termo francês “maison” possui, genericamente, o significado de “casa” em português, mas uma tal literalidade torna-se inviável quando esse termo se combina com outros, tal como acontece nos casos de “maison centrale” (prisão), “maison de retraite” (lar de idosos) ou “maison close” (bordel). Existem igualmente casos em que o sentido de uma dada palavra não pode ser decodificado de imediato no local exato em que ela ocorre, mas sim apenas através de uma referência a outra frase ou até mesmo a outro parágrafo adjacente (Newmark, 1988, p. 34).

A questão contextual da tradução pode também ser vista de uma outra perspectiva, pois há autores que defendem que o contexto é formado por cinco fatores diferentes cuja relevância deve ser considerada para o entendimento do texto-fonte (texto de partida) e para a produção do texto-alvo (texto de chegada). Partindo da definição mais genérica possível de contexto enquanto conjunto das condições interrelacionadas em que algo existe ou ocorre, é possível identificar os seus aspetos mais significativos no âmbito da atividade tradutória: o co-texto, o rela-texto, o crono-texto, o bi-texto e o não-texto. Em primeiro lugar, o co-texto é todo o texto que, podendo ir para além da própria frase em análise, rodeia um outro texto, pois uma frase ou oração é normalmente compreendida à luz do texto que a circunda. Seguidamente, o rela-texto é composto pelos documentos

monolíngues que estão relacionados com o texto original e que são relevantes para a sua compreensão, bem como para a produção do texto traduzido. Por seu lado, o bi-texto é constituído pelos documentos bilíngues colocados lado a lado, ou seja, os textos e as suas traduções. Quanto ao crono-texto, este define-se através do contraste entre a versão atual e todas as versões anteriores e posteriores do texto-fonte considerado. Finalmente, o não-texto inclui todas as variáveis de natureza não-linguística, nomeadamente as informações sobre o escritor do texto original, sobre a situação em que o próprio se encontrava quando o escreveu e até sobre os eventos culturais envolventes que podem ajudar a clarificar as intenções desse autor (Foster & Melby, 2010, pp. 3-5).

Importa ainda esclarecer que todas as considerações efetuadas neste subcapítulo, relativamente à atividade tradutória e às suas especificidades, se aplicam também à banda desenhada, apesar de aqui elas terem sido apresentadas de uma forma mais generalizada. Porém, verifica-se que a banda desenhada está, por sua vez, repleta de características de ordem linguística bastante particulares e únicas, as quais são, por isso, merecedoras de um devido destaque na secção seguinte desta dissertação.

II.2 - Aspectos linguísticos da Banda Desenhada

Um dos fenómenos linguísticos mais característicos das bandas desenhadas é a abundante existência de onomatopeias e de interjeições, as quais, por diversas vezes, sofrem o efeito de aliteraões com vista a enfatizá-las, ou seja, com o objetivo de intensificar o propósito da sua ocorrência em determinadas situações. Esta questão é uma das mais problemáticas de ser analisada, uma vez que tanto as onomatopeias como as interjeições, enquanto representantes dos mais diversos tipos de sons e de estados emocionais, podem ser apresentadas através de um número virtualmente infinito de palavras, as quais, apesar de designarem exatamente as mesmas situações, variam bastante de língua para língua (*vd.* figura 41, p. 249). Por vezes, também dentro de uma mesma língua podem surgir variantes diferentes de uma determinada onomatopeia ou interjeição, o que comprova o seu estatuto enquanto representações abstratas e subjetivas do mundo à nossa volta. É por esse motivo que o levantamento das onomatopeias e das interjeições, sobretudo quando feito ao comparar duas línguas distintas, consiste numa tarefa árdua e a sua análise não é menos problemática.

Segundo o *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 1992, p. 1041), uma interjeição consiste num termo gramatical que designa uma palavra invariável que pode ser utilizada isoladamente ou introduzida no discurso para traduzir, de forma vívida, uma emoção, uma sensação ou ainda uma chamada de atenção. Nestes termos, e ao contrário da exclamação, a palavra “interjeição” acaba então por designar mais a forma gramatical do que o próprio conteúdo expressivo.

Os aspetos que indicam o valor da interjeição são a entoação e o contexto. Portanto, enquanto na linguagem oral a entoação é suficiente para se compreender o

valor de um “Ah!” ou de um “Oh!”, num texto escrito a interjeição assinala uma expressão exclamativa que se interpreta de acordo com o contexto, pois certas interjeições, como as mencionadas “Ah!” e “Oh!”, não possuem qualquer valor permanente. Assim sendo, quando elas aparecem isoladas num texto escrito, o seu autor deve providenciar indicações para o valor que tais interjeições devem assumir numa determinada situação, uma vez que um “Oh!” pode indicar estupefação, surpresa (tanto positiva quanto negativa) ou até mesmo desilusão. Por outro lado, se forem fornecidas algumas palavras de contexto, um “Ah!” pode adquirir o valor de aprovação, de reprovação (o oposto da anterior), de satisfação ou ainda de interrogação, entre outros. Normalmente, a interjeição não tem outro valor para além de assinalar que a frase é exclamativa, tendo precisamente este seu valor dinâmico uma maior importância do que o seu próprio sentido, uma vez que determinadas interjeições são utilizadas com valores que não têm qualquer relação com o seu conteúdo semântico. Por exemplo, a interjeição francesa “Bon!” pode, por um lado, assinalar a aprovação de algo e, por outro, indicar o desapontamento ou a resignação perante uma situação desagradável (Arrivé, Blanche-Benveniste, Chevalier, & Peytard, 1997, p. 434).

Sendo gestos sonoros que permitem reagir a situações de maneira a comunicar emoções ou até a marcar a própria existência, as interjeições podem ser compostas por uma única palavra ou então por um conjunto de palavras que formam uma expressão, dividindo-se em duas categorias distintas: as simples e as complexas (ou elaboradas). No que diz respeito às interjeições simples, estas encontram-se reduzidas a uma onomatopeia ou palavra-ruído, isto é, uma palavra que imita um som (como por exemplo “Boum!”¹³, que representa o som de uma explosão), ou ainda a uma palavra-grito, que é indicadora de sentimentos e de emoções (como é o caso das já referidas

¹³ A onomatopeia francesa “Boum!” equivale à semelhante onomatopeia portuguesa “Bum!”.

interjeições “Ah!” e “Oh!”). Quanto às interjeições complexas, estas formam-se a partir de palavras comuns, como nomes, adjetivos e verbos, que se podem utilizar como interjeições (exemplos: “Merde!” ou “Mince!”, que são ambas indicadoras, embora em registos diferentes, de sentimentos de cólera, de irritação, de frustração, de lamentação, de decepção ou de surpresa, podendo também ser usada como sinónima delas, mas num registo menos grosseiro, a interjeição “Hélas!”¹⁴). Em termos gerais, pode afirmar-se que as interjeições são como marcadores, uma vez que servem justamente para marcar a reação imediata de alguém que se expressa face a um incidente, a um evento ou a uma circunstância, tal como são os casos de “Aïe!” (sentimento de dor) e de “Youpi!”¹⁵ (alegria, triunfo ou satisfação)¹⁶.

Uma outra interjeição francesa de uso bastante frequente na banda desenhada (e não só) é “Zut!”, a qual, de acordo com cada contexto em que surge, pode indicar sentimentos de desilusão, derrota, descontentamento, recusa, aborrecimento, impaciência, irritação, desprezo e indiferença (Dubois, 1999, p. 2045). A própria interjeição “Zut!”¹⁷ resulta de uma crase entre as interjeições “Zest” (que designa prontidão, rapidez ou ligeireza) e “Flûte” (que indica decepção), acrescentando também o *Dictionnaire historique de la langue française* que a terminação “-ut” pode derivar de uma atenuação de “foutre” e que tal interjeição pode servir, numa linguagem menos grosseira, como um eufemismo para “Merde!” (Rey, 1992, p. 2304). Para além disso, pode também dizer-se que as interjeições permitem expressar numa só palavra uma frase inteira. Por exemplo, se alguém entalar os dedos, é normal proferir um grito de dor

¹⁴ As interjeições francesas “Hélas!”, “Mince!” e “Merde!” posicionam-se num grau crescente de indelicadeza e de descortesia, podendo estabelecer-se, respetivamente, entre elas e as interjeições portuguesas “Caramba!”, “Porra!” e “Merda!” uma equivalência semântica.

¹⁵ As interjeições de origem francesa “Aïe!” e “Youpi!” são equivalentes, respetivamente, às semelhantes interjeições portuguesas “Ai!” e “Iupi!”.

¹⁶ Em: [https://www.infopedia.pt/\\$interjeicao](https://www.infopedia.pt/$interjeicao) (data de acesso: 7 de janeiro de 2020).

¹⁷ A interjeição francesa “Zut!” equivale, em português, à interjeição “Bolas!” ou à locução interjetiva “Ora bolas!”.

como “Aïe!” ou “Ouille!”¹⁸, indicando, através dessas palavras, que se magoou. Por outro lado, se uma pessoa comeu algo de que não gostou nada, ela poderá expressar-se através de “Beurk!”¹⁹, querendo assim dizer que a comida estava péssima. A questão dos níveis de língua é também bastante pertinente, uma vez que, para uma mesma situação, há várias interjeições possíveis, que variam de acordo com o nível de língua em evidência.

Segundo a *Grammaire française - Le bon usage*, os níveis de língua correspondem ao conhecimento que os locutores têm da sua língua, com base na sua maior ou menor instrução literária, escolar e académica. Portanto, podem distinguir-se o nível intelectual, o nível intermédio e o nível popular (este último caso refere-se à maneira de falar própria das pessoas com poucos estudos e também das crianças). A mesma gramática refere a questão dos registos de língua, os quais variam de acordo com as circunstâncias da comunicação, visto que um mesmo indivíduo pode utilizar diversos registos consoante a situação em que se encontra ou consoante as características do seu alocutário (como a faixa etária, o escalão social ou o nível de instrução). Assim sendo, o registo pode ser mais familiar e informal ou mais cuidado e formal. Existem ainda flutuações de registo de acordo com as épocas e com as regiões, tal como também se verificam variações consoante a atividade profissional exercida (Grevisse, 1993, pp. 17-19).

O uso das interjeições também se associa a fenómenos de moda, isto porque uma determinada interjeição pode ser transversal a várias épocas enquanto outra pode estar confinada a uma época específica durante a qual ela é muito utilizada, mas após a qual

¹⁸ A interjeição francesa “Ouille!” equivale à interjeição portuguesa “Ui!”.

¹⁹ A interjeição francesa “Beurk!” equivale à interjeição portuguesa “Puh!”, ainda que na nossa língua seja cada vez mais frequente a utilização do termo interjetivo “Yuck!”, o qual é importado diretamente a partir da língua inglesa.

cai em desuso e deixa de fazer parte da linguagem corrente. Tais interjeições fora de moda acabam, mais tarde, por poder ganhar um novo estatuto, uma vez que a sua utilização passa a conter uma carga irónica e sarcástica, podendo essas interjeições estar associadas a palavras originais, raras e sofisticadas. Por sua vez, tendo em conta o carácter dinâmico de uma língua, novas interjeições poderão vir a surgir, muitas delas oriundas de outras línguas. Veja-se o caso de “Cool!”, um anglicismo que entrou na língua francesa e que aí se tornou sinónimo de “Super!”, “Génial!”, “Formidable!” e “Chouette!”²⁰, sendo todas estas interjeições indicadoras de satisfação.

As interjeições nasceram na linguagem oral, estando o seu uso muito marcado por essa origem. Por exemplo, na literatura é comum encontrar interjeições nos diálogos, nas peças de teatro, nas comédias, nas tragédias e em quaisquer outras obras destinadas a serem recitadas ou interpretadas na oralidade. Mais recentemente, durante o século XX, o desenvolvimento da banda desenhada permitiu a multiplicação das palavras-ruído ou onomatopeias, que, tendo nascido nos balões existentes nas vinhetas, imitam sons dos mais diversos tipos²¹, como é o caso de “Vroum!” (motor em aceleração), “Bang!” (tiros), “Clap!” (aplausos), “Guili-guili!” (cócegas), “Bzzz!” (insetos), “Sniff!” (fungar devido a choro), “Smack!” (beijo) e “Gloups!” (deglutição)²².

A palavra “onomatopeia” designa ativamente a formação de palavras que imitam sons ou ruídos e, por metonímia, também representa a própria palavra formada através desse método (Rey, 1992, p. 1369). Assim como as interjeições, as onomatopeias também podem constituir uma frase através de uma única palavra, havendo ainda a

²⁰ As interjeições francesas “Cool!”, “Super!”, “Génial!”, “Formidable!” e “Chouette!” podem traduzir-se para a língua portuguesa através das interjeições “Fixe!”, “Altamente!”, “Genial!”, “Formidável!” e “Baril!”, que são também usadas alternadamente entre si com o mesmo sentido.

²¹ Em: [https://www.infopedia.pt/\\$onomatopeia](https://www.infopedia.pt/$onomatopeia) (data de acesso: 8 de janeiro de 2020).

²² As onomatopeias francesas “Vroum!”, “Bang!”, “Clap!”, “Guili-guili!”, “Bzzz!”, “Sniff!”, “Smack!” e “Gloups!” são equivalentes, respetivamente, às onomatopeias portuguesas “Vrum!”, “Pam!”, “Clap!”, “Cutchi-cutchi!”, “Bzzz!”, “Snif!”, “Chuac!” e “Glup!”.

possibilidade de serem nominalizadas (tal como o “Tic-tac!” produzido pelo relógio e o “Glouglou!”²³ emitido ou por um peru ou por um líquido a ser vertido de uma garrafa). Há igualmente situações em que as onomatopeias podem ser usadas como advérbios, enquanto outras dão origem a verbos (como é o caso de “ronronner”²⁴, que é o ruído emitido pelos gatos ou por outros felinos em situações de contentamento). Para além das onomatopeias propriamente ditas, existem também as palavras expressivas, as quais já não representam sons, mas sim movimentos ou até mesmo formas (é esse o caso do termo “zig-zag”²⁵, o qual se refere concretamente a um trajeto ou um traçado que envolve bruscas e frequentes mudanças de direção) (Grevisse, 1993, p. 259).

Existem, portanto, dois métodos de criação de onomatopeias: a descrição de sons, que usa a derivação de classes de palavras convencionais com um sentido onomatopaico (tal como *suspiro* ou *solução*), e a imitação de sons, que, com base nas qualidades sonoras das vogais e das consoantes, forma novas palavras artificiais e onomatopaicas adequadas a cada situação (como são os casos de “piu-piu” para o piar dos pássaros e de “dlim-dlão” para o tocar dos sinos). A tradução ou não das onomatopeias dependerá de critérios como os ajustes, o género e o público-alvo, podendo as estratégias tradutórias variar entre o empréstimo direto (com a possibilidade de uma adaptação grafémica ou fonológica), a tradução literal, a mudança de categoria lexical e até mesmo a própria invenção de novas onomatopeias (Kaindl, 2010, p. 39).

A hegemonia da banda desenhada franco-belga durante o século XX fez-se sentir em várias vertentes, uma das quais terá sido a própria reinvenção da onomatopeia graças

²³ As onomatopeias francesas “Tic-tac!” e “Glouglou!” são equivalentes, respetivamente, às semelhantes onomatopeias portuguesas “Tique-taque!” e “Gluglu!”.

²⁴ Em português, o verbo francês “ronronner” encontra o seu equivalente em “ronronar”.

²⁵ Em português, o nome francês “zig-zag” encontra o seu equivalente em “ziguezague”.

ao precioso contributo de André Franquin, autor de personagens notáveis como Gaston Lagaffe, Marsupilami e a dupla Spirou e Fantasio:

Une autre créativité de Franquin est le renouvellement de l’onomatopée. Traditionnellement pour contourner la censure, les auteurs de bande dessinée utilisait des injures purement graphiques, un nuage noir traversé d’un éclair, une tête de mort, un singe ou un cochon. Franquin lui invente le juron-onomatopée (...)²⁶.

Embora não haja certezas absolutas sobre quais as onomatopeias que a banda desenhada inventou ou popularizou, elas constituem-se como a mais proeminente particularidade linguística que esta forma de arte deu a conhecer ao mundo (Zink, 1999, p. 26). Efetivamente, o professor e investigador Waldomiro Vergueiro defende que a entrada dos mangás no mercado veio a possibilitar uma proliferação exponencial das onomatopeias, as quais, de facto, abundam na banda desenhada de origem japonesa (Meireles, 2015, p. 7). A influência da língua inglesa nas onomatopeias usadas nas línguas portuguesa, francesa e espanhola é igualmente um facto inegável, sendo “Crash” (colisão acidentada) e “Splash” (mergulho) dois ótimos exemplos disso mesmo. Portanto, a banda desenhada portuguesa utiliza onomatopeias tanto de proveniência local como de origem estrangeira, importando-as principalmente dos Estados Unidos da América, do Brasil e da França (Zink, 1999, p. 26). Isto resulta então no uso simultâneo de onomatopeias aportuguesadas e de outras que preservam a sua grafia original:

A assimilação nem sempre é feita completamente, deixando-se por vezes uma ortografia inexistente no código da língua portuguesa, como é o caso do *sh* (em *crash*, *splash*, *flash*) ou do *wh* (em *wham*, *whum*, *whop*) – coexistindo com versões mais integradas: crás, plás, vlam, vum, uóp). Importante é reter que a onomatopeia é a componente verbal em que é mais nítido um trabalho plástico, de modo a ser visualmente expressiva não só de uma intensidade sonora, mas também das implicações do que a suscitou na interacção entre personagens. (Zink, 1999, p. 26).

²⁶ Em: <https://folle-de-gaston-lagaffe.skyrock.com/2750354934-Franquin-arrete-Spirou-et-Fantasio.html> (data de acesso: 2 de fevereiro de 2020).

Essa plasticidade típica das interjeições e das onomatopeias significa também que, por vezes, uma mesma palavra pode, de acordo com o contexto em que surge, ter sentidos distintos. Por outro lado, a situação inversa também se verifica, ou seja, há casos em que palavras interjetivas ou onomatopaicas que são graficamente muito diferentes acabam por expressar uma mesma realidade:

Do ponto de vista de seu significado, interjeições e onomatopeias apresentam maior flexibilidade na sua utilização do que as palavras convencionais. (...) encontram-se muitas expressões semelhantes com sentidos diversos, como BÓIN! tanto para o ruído da corda do arco após o disparo da flecha como para batida da cabeça contra um objeto duro, ou ainda expressões diversas de sentido semelhante, como BAM! ou BUM! para um tiro de revólver (...). (Meireles, 2015, p. 9).

Enquanto representativas de sentimentos humanos, as interjeições podem ter uma natureza particularmente polissémica, uma vez que, em função da entoação e da duração da vogal, um mero “Ah!” poderá remeter para os conceitos de alegria, surpresa, dúvida, desilusão, questionamento ou desespero. No entanto, a utilização das onomatopeias e das interjeições não pode ser aleatória nem arbitrária, pois um “Chuá!” nunca seria um bom representante de um tiro, assim como um “Bam!” estaria desajustado a representar o som da chuva a cair (Meireles, 2015, p. 9). Porém, a inexistência de um dicionário em língua portuguesa que seja inteiramente dedicado a estes tipos de palavras acaba por dificultar consideravelmente a tarefa do tradutor português, o qual, de forma bastante intuitiva, terá de encontrar ou até criar as interjeições e as onomatopeias que melhor se adequem a cada caso particular. Tal problema não se verifica nas línguas inglesa, alemã e japonesa, uma vez que essas realidades linguísticas já contam com dicionários (tanto monolíngues como bilingues) que abordam esta temática (Meireles, 2015, p. 8).

Importa ainda referir que as onomatopeias e as interjeições se assemelham entre si na medida em que ambas representam ou descrevem um ruído, mas a sua génese e o seu

referente acabam por separá-las umas das outras. Assim, as onomatopeias representam os mais variados sons por meio dos fones de uma língua, sons esses que elas reproduzem e integram na linguagem oral ou escrita, ou seja, as palavras onomatopaicas dizem respeito a sons externos e alheios aos falantes. Sendo oriundas desse ambiente exterior no qual a ação ocorre, as onomatopeias encontram-se majoritariamente fora dos balões e podem aparecer em qualquer local das vinhetas, tendo em conta que simulam sons referentes ao contexto extralinguístico de cada cena e não à comunicação entre as personagens. Em contraste, as interjeições associam-se ao discurso direto e, conforme já anteriormente foi referido, expressam o estado de espírito dos falantes ao representarem os sons por eles emitidos. Pode, portanto, dizer-se que as palavras interjetivas estão ligadas à enunciação, ou seja, a sua função é de natureza comunicativa, sendo por isso que elas estão quase sempre representadas dentro dos balões. Além disso, importa acrescentar que na banda desenhada as interjeições surgem frequentemente bastante perto das personagens a cuja fala elas dizem respeito (Meireles, 2015, pp. 17-18).

Relativamente às questões linguísticas e semióticas da banda desenhada, deve ainda ser dado o devido destaque a dois tipos diferentes de signos (ou sinais): os de natureza cinética e os de natureza icónica. Primeiramente, os signos cinéticos (*vd.* figura 42, p. 249), tal como o próprio nome sugere, são indicadores de movimento, o qual é representado por traços adicionais alongados ou por explosões de choque, entre outros elementos diversos (Sá, 2010, p. 175). Estes signos são normalmente linhas desenhadas paralelamente às figuras que se movem, mas por vezes também podem assemelhar-se a rastros ou vestígios que elas deixam para trás de si ao mexerem-se. Gotas de suor ou pequenas nuvens são dois elementos adicionais que podem acompanhar os signos cinéticos (Angoloti, 1990, p. 39). Por seu turno, os signos icónicos (*vd.* figura 43, p. 250) são figuras complementares sugestivas que estão anexas às imagens com as quais

se relacionam, sendo disso exemplo as estrelas que se observam em volta de uma personagem que sofreu algum tipo de agressão. Rafael Bordalo Pinheiro foi responsável pela criação de vários signos icónicos bastante peculiares, como rouxinóis a sair da boca de uma cantora ou os olhos a saltar da cara de um admirador, entre outros (Sá, 2010, pp. 175, 178).

No seguimento desta exposição dos aspetos linguísticos inerentes à banda desenhada, importa agora clarificar que os mesmos não são independentes dos aspetos de natureza cultural, uma vez que a tradução é um processo que acontece não num *vacuum*, mas sim num *continuum* onde todos os elementos desempenham um papel igualmente importante e se intersectam constantemente. Será, portanto, sobre tais particularidades culturais da banda desenhada que o subcapítulo seguinte se irá debruçar.

II.3 - Aspetos culturais da Banda Desenhada

A banda desenhada constitui um fenómeno que existe na sua forma moderna há praticamente dois séculos, mas a sua legitimidade cultural ainda não foi conquistada por completo. É certo que a sua validação enquanto forma de arte é incontestável, o que é reforçado pelo grande número de autores/cartunistas que, ao longo dos anos e em vários países, deram provas evidentes do seu talento nesta área, mas as entidades legitimadoras, como as universidades, os museus e a comunicação social, continuam a encarar a banda desenhada como sendo infantil, vulgar e insignificante, rebaixando-a ao nível dos seus exemplares mais medíocres e, desta forma, desconsiderando os seus mais ilustres representantes. Não se compreende, portanto, que, dada a riqueza e a diversidade das suas várias manifestações, a banda desenhada continue a ser tão menosprezada e vista por muitos como uma arte menor, o que acaba por comprometer o reconhecimento geral dos seus mais talentosos e exímios criadores (Groensteen, 2009, p. 3).

Efetivamente, um exemplo bastante elucidativo dessa depreciação a nível cultural aconteceu em Portugal em 2018, no decorrer de um espetáculo humorístico do género “roast” em que o alvo dessa “homenagem satírica” foi o comediante Fernando Rocha. Entre os convidados do referido espetáculo encontravam-se o também humorista João Seabra e o professor universitário Rui Zink. Visto que os convidados também se satirizam mutuamente antes de virarem as suas atenções para o principal homenageado, Seabra fez questão de referir, de forma jocosa, que Zink elaborou, em 1997, a sua tese de doutoramento na área da banda desenhada. O léxico e a entoação que caracterizaram o discurso de João Seabra sobre a tese de Rui Zink causaram o riso geral na plateia,

ficando clara a sua intenção de fazer humor à custa da desvalorização da banda desenhada enquanto objeto merecedor de estudo académico.

Tal demérito ficou completo quando Seabra acrescentou, num tom sarcástico, que, se Zink mereceu um doutoramento sobre algo (inferior, segundo Seabra) como a banda desenhada, então também ele próprio era digno de obter igual grau académico por meio de uma tese sobre as revistas da *Playboy*, dado o seu assumido longo “estudo” das mesmas durante muitos anos. As gargalhadas compulsivas do público perante uma tal comparação entre a banda desenhada e revistas eróticas desprovidas de qualquer valioso conteúdo literário demonstraram as grandes dificuldades da primeira em impor-se como uma arte reconhecida e valorizada pelas massas. Ainda que a natureza desse (e de qualquer outro) “roast” seja apenas satírica, razão pela qual esse tipo de espetáculos não deve ser levado demasiado a sério, a ideia geral que permanece é a de que João Seabra considerou, com a evidente cumplicidade da assistência, que a banda desenhada seria um bom tema para se fazer humor de forma fácil e gratuita, tendo logo à partida a certeza de provocar o riso nos seus espetadores, o que certamente não contribui para a elevação mediática desta manifestação artística²⁷.

Desde a sua origem moderna, na década de 30 do século XIX, graças ao trabalho pioneiro do autor, cartunista e caricaturista suíço Rodolphe Töpffer, que então a chamava de histórias em estampas (ou literatura em estampas, de onde nasceu posteriormente o termo “literatura gráfica”), a banda desenhada sofreu duas alterações no seu público-alvo e também no seu formato. O século XIX foi todo ele dominado pela banda desenhada dirigida aos adultos, mas no início do século XX esse foco foi

²⁷ O espetáculo *Roast ao Fernando Rocha* teve lugar nos dias 24 e 25 de abril de 2018 no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. O excerto correspondente ao discurso de João Seabra pode ser visto no YouTube através de: <https://www.youtube.com/watch?v=ifKoVXKHW8g> (data de acesso: 10 de março de 2020). Mais concretamente, a parte em que Seabra se refere à tese de doutoramento de Rui Zink sobre banda desenhada encontra-se entre os minutos 7:53 e 8:40 do referido vídeo.

transferido para a faixa etária infantojuvenil, embora mais tarde, já durante os anos 60, o público mais velho tenha voltado a ser o alvo primário das editoras que publicavam estas histórias. Quanto ao seu formato, a banda desenhada originalmente foi publicada em livros, mais concretamente sob a forma de álbuns, mas nos anos 70 do século XIX ela tornou-se num fenómeno da imprensa e assim permaneceu durante cerca de cem anos, ao longo dos quais apenas as obras mais populares nesse meio foram republicadas em álbuns. Isto significa que muitas das histórias dessa altura ficaram restringidas às tiras de jornais e nunca chegaram a ser editadas como álbuns, o que levou a que um considerável número de artistas talentosos nunca recebesse o devido reconhecimento pelo seu trabalho. O declínio da imprensa ilustrada ao longo da década de 70 ocasionou o desaparecimento de muitas revistas populares, como *Tintin* e *Pilote*, mas potenciou a produção exponencial de álbuns de banda desenhada, o que se tornou novamente num padrão de publicação a partir da década seguinte (Groensteen, 2009, pp. 3-4).

O tardio surgimento do estudo académico sobre a banda desenhada terá também sido, de forma indireta, responsável pelas dificuldades que esta arte tem encontrado na sua tentativa de se afirmar como culturalmente credível e independente. Ainda assim, nos anos mais recentes tem vindo a verificar-se um interesse crescente pela banda desenhada por parte dos educadores, que viram nela um potencial único e digno de ser explorado na via do ensino e da formação curricular:

As a cultural phenomenon and art form, comics (until the 1960s) were surrounded by a quite deafening silence. They simply were not regarded as such; there was a complete absence of critical, archivist, and academic attention. (...) However, when comics turned to a readership of teenagers and children, they began to draw attention from one particular sector of society, the educators. For decades, they held the monopoly of discourse on the subject – a genre suspected of having a great influence on the morality of young people. Because they were the

first to comment on comics, their ideas, of course, pervaded future thought on the matter. (Groensteen, 2009, p. 4).

No entanto, os dois grandes pilares basilares do sucesso alcançado pela banda desenhada continuam a ser as obras *Tintin* e *Astérix*, o que se verifica através do facto de ambas serem utilizadas (quase) invariavelmente como pontos de referência nos estudos académicos e artigos científicos dedicados à tradução desta forma de arte. O foco dessa discussão está normalmente incidido sobre aspetos de natureza linguística, sendo abordadas as particularidades tradutórias de elementos como os trocadilhos, os nomes próprios, as onomatopeias, as citações e as alusões. Para além disso, tais pesquisas académicas elaboram ainda uma análise do uso particular da fala no âmbito da banda desenhada (Zanettin, 2008, p. 20). A extrema popularidade alcançada por *Tintin* e por *Astérix* permitiu que estas duas obras viessem a ser exportadas para o resto do mundo, estando atualmente traduzidas em mais de cinquenta línguas. Essa diversidade tradutória e linguística torna este par de bandas desenhadas num riquíssimo objeto de estudo e numa excelente fonte de material para pesquisas científicas, mas tais vantagens trazem também consigo o reverso da medalha: “However, their ‘overexposure’ in Translation Studies literature may have contributed to creating or consolidating the perception that research on the translation of comics is almost exclusively concerned with humorous language and children’s literature.” (Zanettin, 2008, p. 20).

Contudo, apesar de os Estudos de Tradução na área da banda desenhada parecerem depender demasiado dessas duas obras franco-belgas, o que se verifica é que, na última metade dos anos 60, a banda desenhada começou a atrair uma crescente respeitabilidade académica, no contexto de uma onda de apreço pela cultura popular e juvenil que então surgiu.

Assim, a nona arte foi-se estabelecendo, pouco a pouco, como um importante meio estético e comunicativo que apelava também aos interesses de um público-alvo adulto e mais intelectual. Essa jornada ascendente de validação da banda desenhada, que passou a ser abordada sob uma perspetiva histórica, estética, ideológica, semiológica e filosófica, deveu muito ao valoroso contributo de grandes vultos académicos europeus, como Alain Robbe-Grillet, Umberto Eco, Roland Barthes e Alain Resnais (Kunzle, 2017).

Apesar de ainda se verificar alguma resistência, o estudo da banda desenhada tem vindo a ser cada vez mais comum nas instituições académicas de vários países, tais como a Universidade da Flórida²⁸, nos Estados Unidos da América, e a Universidade de Toronto²⁹, no Canadá. Por seu lado, a West Liberty University (também nos E.U.A.) foi pioneira ao propor aos seus alunos uma licenciatura em Literatura na vertente dos Estudos de Banda Desenhada³⁰, enquanto a Universidade de Dundee (na Escócia) aproveitou o crescente interesse dos britânicos pela banda desenhada para fundar um centro dedicado ao seu estudo: o Scottish Centre for Comics Studies³¹. Surgiram também outros cursos académicos nesta área noutras instituições de ensino superior, como é o caso do bacharelato³² e também do mestrado³³ em Banda Desenhada e Romances Gráficos que a Teesside University (na Inglaterra) oferece, para além do

²⁸ Em: <https://comics.english.ufl.edu/studying-comics/> (data de acesso: 4 de março de 2020).

²⁹ Em: <https://learn.utoronto.ca/programs-courses/courses/2489-creating-comics-graphic-novels> (data de acesso: 4 de março de 2020).

³⁰ Em: <https://westliberty.edu/english/programs/comics-studies/> (data de acesso: 4 de março de 2020).

³¹ Em: <https://scottishcomicstudies.com/> (data de acesso: 4 de março de 2020).

³² Em:

[https://www.tees.ac.uk/undergraduate_courses/The_Arts/BA_\(Hons\)_Comics_and_Graphic_Novels.cfm](https://www.tees.ac.uk/undergraduate_courses/The_Arts/BA_(Hons)_Comics_and_Graphic_Novels.cfm) (data de acesso: 4 de março de 2020).

³³ Em:

https://www.tees.ac.uk/postgraduate_courses/The_Arts/MA_Comics_and_Graphic_Novels.cfm (data de acesso: 4 de março de 2020).

doutoramento lecionado na Universidade de Lancaster (também na Inglaterra) que está igualmente subordinado ao tema dos Estudos de Banda Desenhada³⁴.

A literatura e o desenho são duas das mais respeitadas formas de expressão do ser humano, mas a fusão entre ambas leva alguns autores a considerar que esse resultado misto, a que chamamos de banda desenhada, retira o pior dos dois mundos: os enredos estereotipados na parte da literatura e as caricaturas na parte do desenho. Isto acontece na banda desenhada e também no cinema, vistos como géneros híbridos que vão contra o conceito ideológico de pureza estética que ainda vigora no mundo ocidental. Contudo, tal perspetiva elitista e puritana de artes como a música, a pintura e a poesia tem-nas conduzido a um beco sem saída, uma vez que essa ideologia limita bastante a expansão e a evolução criativa das ditas correntes artísticas. Consequentemente, uma tal linha de pensamento só tem contribuído cada vez mais para acentuar um crescente fosso entre a cultura erudita e a cultura popular (Groensteen, 2009, p. 9), o que não terá beneficiado nenhuma das duas.

Outra das críticas habitualmente feitas à banda desenhada prende-se com a sua suposta carência de ambição narrativa, pois esta arte é considerada por muitos como uma literatura baseada em repetições, de fácil leitura. A banda desenhada tem igualmente vindo a ser assimilada pela dita paraliteratura, que, sendo colocada à margem do cânone literário, inclui as histórias de aventuras, os romances históricos, a fantasia, a ficção-científica, os romances policiais, as histórias eróticas, a literatura de cordel e os textos de blogues, entre outros géneros (Groensteen, 2009, p. 9). Ainda assim, conforme já foi referido, a banda desenhada deve ser vista não como um género,

³⁴ Em: <https://www.independent.co.uk/student/lancaster-university-offers-doctorate-comic-books-a6748651.html> (data de acesso: 4 de março de 2020).

mas sim como um meio autónomo que engloba em si diversos géneros, como vários dos que foram supracitados dentro do campo da paraliteratura (Groensteen, 2009, pp. 9-10).

A incontornável relação da banda desenhada com o humor, a caricatura e a sátira constitui outro aspeto que é encarado de forma negativa por muitos autores. Isto acontece devido a uma tradição herdada da Grécia Antiga, onde o humor era visto como inverso da harmonia e do sublime, sendo incompatível com o conceito de beleza, representando, assim, um género inferior e praticamente ilegítimo. Esta desvalorização do humor baseia-se também no facto de que a caricatura desfigura, tornando feio algo que originalmente pode não o ser, e a sátira não glorifica, mas sim diminui ou desdenha. Uma outra desvantagem que a banda desenhada parece comportar consiste na sua ligação à infância, pois, no momento de categorizar esta manifestação artística, vários autores apenas têm em consideração as histórias concebidas para crianças. Porém, essa trata-se de uma reduzida amostra retirada de um vastíssimo universo, uma vez que, embora as primeiras seis décadas do século XX tenham, de facto, sido prósperas para a imprensa da banda desenhada infantil, as histórias pictóricas do século XIX não eram, de todo, destinadas às crianças, mas sim aos adultos (Groensteen, 2009, pp. 10-11).

Como se pôde constatar, vários são os preconceitos que a banda desenhada tem sofrido por parte de alguns críticos mais elitistas, que não reconhecem nela um estatuto digno de valorização enquanto forma de arte independente e não inferior às restantes manifestações artísticas consideradas mais “puras”. No entanto, este é um ponto de vista vigente apenas em algumas esferas do mundo ocidental, visto que, conforme já referido (*vd. supra*, pp. 34, 48), o Oriente, e sobretudo o Japão, vê na banda desenhada um elemento social importante e transversal a todas as faixas etárias. Estas diferentes formas de tratamento da banda desenhada revelam distintas matrizes culturais, o que influencia conseqüentemente o ato da sua tradução.

Com efeito, as disparidades culturais entre os vários países têm mesmo resultado em censura editorial de algumas bandas desenhadas quando estas são exportadas para outras nações e aí traduzidas nas suas línguas nativas. Na maioria das vezes, essa censura faz-se sentir apenas na parte textual da banda desenhada, mas há também ocasiões em que os próprios desenhos sofrem alterações de modo a obedecerem a certos critérios de exigência editorial. Tal como seria de se esperar, essas modificações gráficas e textuais produzem distintos resultados nas obras traduzidas, umas vezes deixando rastros mínimos que pouco ou nada melindram a mensagem original, mas noutras ocasiões afetando-a de forma bastante mais profunda.

É disso exemplo o caso da personagem Mr. Popo no mangá japonês *Dragon Ball*, a qual, devido à sua aparência física, sofreu alterações quando essa banda desenhada oriental, depois de traduzida, foi publicada nos Estados Unidos da América. Por se tratar de uma personagem de pele negra e lábios espessos que desempenha a função de servo de uma entidade divina, Mr. Popo foi alvo de fortes críticas por estereotipar de forma (por muitos considerada) desonrosa os cidadãos afroamericanos. Ainda que esta personagem fosse oriunda de uma obra dos anos 80 que havia sido criada numa realidade cultural de menor suscetibilidade a tais questões, a editora americana Viz Media cedeu às acusações de racismo e assim, a partir de 2004, começou a modificar digitalmente a imagem de Mr. Popo em todas as vinhetas nas quais ele surgia (*vd.* figura 44, p. 250), uma alteração que passou pela bem visível redução do tamanho dos lábios da personagem em causa (Padula, 2018, pp. 27, 34-35, 38). Semelhante situação ocorreu também, por exemplo, com as bandas desenhadas belgas *Les Aventures de Tintin* e *Les Schtroumpfs* quando elas foram lançadas pela primeira vez nos Estados Unidos da América.

Segundo o site Movie-Censorship.com, o nono álbum de Tintin, intitulado *Le crabe aux pinces d'or*, apresentava originalmente o marinheiro negro Jumbo, que, tal como Mr. Popo em *Dragon Ball*, se caracterizava pelos seus grossos lábios, os quais são um dos estereótipos da polémica “blackface”. Como a editora americana que publicava esta banda desenhada insistia que não podia haver nela quaisquer interações entre brancos e negros (por mais cordiais que fossem esses contactos), Jumbo foi alvo de uma “revisão racial”, ou seja, de uma edição gráfica que lhe mudou por completo a cor da pele, passando assim a ser branco na versão americana (vd. figura 45, p. 251)³⁵. Por seu lado, o primeiro álbum de *Les Schtroumpfs*, de seu nome *Les Schtroumpfs noirs*, contava as peripécias das pequenas criaturas azuis ao serem picadas por uma certa mosca, a qual as deixava com a pele negra e lhes mudava a personalidade de dócil para agressiva. Este volume só chegou aos Estados Unidos da América em 2010 e a editora que o publicou, receando acusações de racismo, recoloriu todos os Estrumpfes pretos, que ganharam, assim, um tom de pele roxo (vd. figura 46, p. 251), sendo o álbum lançado no mercado americano com o novo título de *The Purple Smurfs*³⁶.

Já o mangá japonês *Pokémon* (bastante popularizado nos últimos anos por meio de um jogo de realidade aumentada para dispositivos móveis) sofreu os efeitos da censura editorial americana por motivos distintos. A maior abertura mental da sociedade japonesa face às questões da sexualidade é uma característica evidenciada também nas bandas desenhadas produzidas nesse país, não havendo aí quaisquer significativas contestações de base moral que obriguem à remoção de elementos sexualmente sugestivos. O mesmo não acontece nos Estados Unidos da América, onde as personagens femininas altamente erotizadas dos mangás são frequentemente alvo de

³⁵ Em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=317983> (data de acesso: 22 de março de 2020).

³⁶ Em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=905239> (data de acesso: 22 de março de 2020).

modificações gráficas para eliminar certos aspetos considerados inapropriados para o público infantojuvenil (vd. figura 47, p. 252), tais como curvas corporais excessivamente voluptuosas ou até peças de vestuário demasiado curtas (estas últimas sendo substituídas por roupas longas que cobrem a maioria do corpo)³⁷.

Também o Capitão Haddock, de *Les Aventures de Tintin*, viu a sombra da censura a pairar sobre si na tradução finlandesa, uma vez que os padrões morais da década de 60 (quando a obra de Hergé chegou pela primeira vez à Finlândia) não viam com bons olhos o gosto que a personagem tinha por beber whisky. Por esse motivo, todas as referências a tal bebida alcoólica foram substituídas por alusões a bebidas sem álcool (Doboş, 2015, p. 677). Pode ainda referir-se um outro caso em que as imagens de uma banda desenhada vieram a ser alteradas numa versão traduzida, embora desta vez sem intenções de censura ideológica ou moral, mas sim com vista a uma maior aproximação cultural. Trata-se de uma piada recorrente na banda desenhada americana *Peanuts* em que a personagem Lucy ilude o seu amigo Charlie Brown ao fazê-lo crer que ela segurará numa bola de futebol americano enquanto ele vem de longe a correr para lhe dar um pontapé, embora no último instante ela decida levantar a bola do chão, fazendo assim o rapaz falhar o alvo e cair após uma reviravolta no ar. Na tradução alemã, a bola oval do futebol americano foi substituída por uma bola redonda usada no futebol que se popularizou na Alemanha e no resto do mundo (vd. figura 48, p. 252). Porém, esta estratégia domesticadora acabou por causar alguma estranheza, na medida em que o ato de segurar a bola no chão para outro jogador pontapear é apenas característico do futebol americano, estando completamente ausente das regras do tipo de futebol ao qual os alemães estão tradicionalmente mais habituados (Assis, 2016, pp. 16-17).

³⁷ Em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=4132> (data de acesso: 22 de março de 2020).

A caminhada pelo reconhecimento cultural da banda desenhada tem sido lenta, mas o esforço coletivo de inúmeras personalidades e entidades permitiu que essa jornada nunca ficasse estagnada no tempo. Tal precioso contributo foi dado, sobretudo no final do século XX e também já durante o século XXI, através de eventos como festivais (o Amadora BD, o Festival Internacional de BD de Beja e a Comic Con Portugal³⁸ são três bons exemplos), exposições e salões internacionais, para além de várias publicações literárias como ensaios, dicionários e revistas dedicadas ao estudo da história e da estética da banda desenhada, assim como outras de cariz interdisciplinar, com a missão de analisar esta forma de arte enquanto objeto cultural. Houve também vários museus prestigiados que se associaram a esta causa de promoção da banda desenhada, como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o Museu do Louvre, este último sendo o inequívoco lugar da arte por excelência e representando também o paradigma da “grande cultura”. A par dos notáveis álbuns da tradição franco-belga e das tiras e pranchas publicadas em jornais de edição diária ou semanal, os romances gráficos vieram igualmente a contribuir de maneira decisiva para a criação de uma nova imagem da banda desenhada e, conseqüentemente, para a conquista da sua legitimação cultural (Celotti, 2012, pp. 2-3).

A identidade de cada país relativamente à criação de banda desenhada manifesta-se através de diversos fatores de natureza histórica, cultural, tipográfica e pictográfica, tal como afirma Valerio Rota por meio da sua investigação nesta área de estudo:

Each culture produces different kinds of comics: the size and contents of publications, for historical and practical reasons, vary from nation to nation, accommodating to the tastes and expectations of the different reading public.

³⁸ De acordo com a página oficial do evento no Facebook, a Comic Con Portugal autointitula-se como “o maior festival de Cultura Pop que se realiza no nosso país, albergando diversas áreas, como Cinema & TV, Videojogos, Banda Desenhada & Literatura, Cosplay, Anime, Manga, Música e Youtube” e o seu objetivo principal consiste em “promover a cultura pop”. Em: <https://www.facebook.com/comicconportugal/> (data de acesso: 16 de fevereiro de 2020).

Cultural differences emerge not only in the different way of conceiving comics, in the disposition of pages, strips and panels, and in the way of employing the graphic and narrative techniques available, but also in the preference for black-and-white or colour stories, in their length, in the size of publications, and even in their price and their periodicity. These are all signals of a different attitude and expectation towards this form of art. (Rota, 2004, pp. 1-2).

Conclui-se, assim, que a devida valorização da banda desenhada enquanto veículo transmissor de cultura é uma questão que ainda não está totalmente resolvida nem isenta de alguma polémica em todos os países, mas pouco a pouco as barreiras que costumavam impedi-la de se concretizar têm vindo a ser quebradas para dar lugar a novos horizontes de estudo desta arte sequencial. O passo seguinte consistirá em descodificar os vários obstáculos à tradução da banda desenhada, pois só mesmo um aprofundado conhecimento dessas questões problemáticas irá permitir um resultado tradutório final que seja positivo e satisfatório.

II.4 - Dificuldades tradutórias inerentes à Banda Desenhada

A banda desenhada demonstra um elevado potencial criativo e permite uma enorme versatilidade no que diz respeito à sua narrativa e à sua linguagem, mas a sua tradução assume-se como um processo complexo e merecedor de particular atenção. A decisão do tradutor sobre qual(is) procedimento(s) tradutório(s) deve utilizar para cada situação é limitada pelo facto de que o texto verbal que surge na banda desenhada não pode vir a contradizer o desenho que o acompanha, mas tem sim de preservar a relação já existente entre ambos os códigos na versão original (Rosa, 2016, p. 220). No ato tradutório, a parte imagética da banda desenhada não pode ser menos considerada do que a componente textual, ainda que a tradução propriamente dita recaia, de facto, sobre esta última. Afinal, nas bandas desenhadas o próprio texto constitui uma parte integrante da imagem e deve nela ocupar um espaço determinado. Além disso, até questões de natureza visual, como a forma, o tamanho, a cor e a disposição espacial dos balões, são essenciais para a criação de certos efeitos específicos. As opiniões dos vários autores são díspares relativamente a determinar qual destes dois aspetos, texto e imagem, tem maior importância na banda desenhada, mas o que se conclui é que a sua tradução não é mais pacífica do que a de qualquer outro texto literário (Doboş, 2015, p. 673).

Uma das situações que o tradutor deve sempre ter em consideração no exercício das suas funções passa pela tradução (ou não) dos nomes próprios. Também não parece haver um absoluto consenso entre os autores e os teóricos relativamente a esta questão, mas, ao longo dos tempos, aquilo que se tem verificado é uma tendência de transição de uma fase mais remota (desde os anos 20 até aos anos 70), na qual os nomes próprios eram todos traduzidos por serem considerados uma categoria gramatical como qualquer

outra, para uma fase mais contemporânea (a partir de meados dos anos 70), na qual os nomes próprios passaram a ser alvo de preservação e, por essa razão, muitos deles não são traduzidos, com vista a evitar-se uma provável alteração e conseqüente perda daquele que é o seu sentido original. Para todos os efeitos, os nomes próprios não estão dicionarizados em todas as línguas e, por isso, não fazem parte do conhecimento que os respectivos falantes têm sobre elas, ainda que o facto de tais nomes serem reais ou inventados seja relevante para a tradução (Norouzi & Zarei, 2014, p. 153).

Veja-se, por exemplo, a situação da dupla de detetives Dupond e Dupont da banda desenhada *Les Aventures de Tintin*, os quais tiveram os seus nomes adaptados, aquando da tradução dessa obra de Hergé, para inglês (Thomson e Thompson), alemão (Schultze e Schulze), espanhol (Hernández e Fernández), holandês (Jansen e Janssen) e romeno (Popescu e Popesco), sempre com vista a que os leitores (infantojuvenis, na sua maioria) pertencentes a cada uma dessas realidades linguísticas e culturais se sentissem muito mais envolvidos pela banda desenhada em questão. É importante compreender que as normas de tradução diferem de país para país, havendo alguns que traduzem, outros que adaptam e outros ainda que preservam os nomes das personagens (Doboş, 2015, pp. 677-678). Na tentativa de resolver tal questão, diversas têm sido as soluções adotadas pelos tradutores em relação aos nomes próprios, conforme afirma a teórica alemã Christiane Nord:

‘Proper names are never translated’ seems to be a rule deeply rooted in many people’s minds. Yet looking at translated texts we find that translators do all sorts of things with proper names: non-translation (...), non-translation that leads to a different pronunciation in the target language (...), transcription or transliteration from non-Latin alphabets (...), morphological adaptation to the target language (...), cultural adaptation (...), substitution (...) and so on. It is interesting to note, moreover, that translators do not always use the same techniques with all the proper names of a particular text they are translating. (Nord, 2003, pp. 182-183).

A autora defende também que a grande diferença entre a tradução de nomes fictícios e a de nomes não-fictícios (ou seja, reais) se prende com a quase total inexistência de substituições no segundo caso, com a exceção de situações particulares, como o nome de alguns monarcas, em que se verifica uma substituição de natureza cultural (por exemplo, Juan Carlos I → João Carlos I; Elizabeth II → Isabel II; Louis XVI → Luís XVI). Desta forma, Christiane Nord considera ser evidente que os nomes próprios são traduzíveis se encararmos a tradução como um processo de transferência linguística e cultural. Na busca de nomes para batizar as suas personagens fictícias, os autores podem optar por escolher nomes pré-existentes no seio da sua base cultural, mas têm igualmente ao seu dispor o poder da criatividade, que pode dar origem a nomes inéditos, fantasiosos, absurdos ou descritivos, de acordo com as intenções de cada autor. Como tal, será seguro afirmar que os nomes fictícios são resultantes não de uma total aleatoriedade, mas sim de alguma intenção autoral mais ou menos consciente e definida (Nord, 2003, p. 183). Veja-se, por exemplo, o caso das personagens do universo fictício de *Astérix*, como Panoramix, Idéfix ou Assurancetourix, cujos nomes comportam uma significação específica e propositada, visto que, de uma perspetiva semântica, eles estão baseados em trocadilhos particulares da língua-cultura francesa que, tal como seria de esperar, são de difícil tradução (Doboş, 2015, p. 674).

É precisamente essa intenção do autor ao escolher um determinado nome próprio que causa um considerável problema ao tradutor, pois, tendo em conta as diferenças linguísticas e culturais que separam ambas as línguas em contacto, há sempre o risco de a opção tradutória tomada não ser capaz de transportar de forma intacta o sentido original para o texto de chegada, levando, dessa forma, a que a mensagem do autor se perca total ou parcialmente na tradução. Nord refere que os nomes próprios fictícios podem ser vistos como “marcadores culturais”, visto indicarem de forma implícita qual

a cultura a que uma determinada personagem pertence. É esse o caso do nome “Joséphine”, o qual, ao surgir na literatura alemã e numa história especificamente passada na Alemanha, será associado de forma automática pelos leitores desse país a uma personagem de origem francesa. Apesar de tudo isso, não existem regras absolutas para a tradução de nomes próprios. Na tradução de textos não-fictícios é costume recorrer-se sobretudo a exónimos, ou seja, nomes pelos quais os nomes da língua-fonte são conhecidos na língua-alvo, como sucede em: Moskva (Москва) → Moscovo, București → Bucareste, Athína (Αθήνα) → Atenas, entre muitos outros (Nord, 2003, p. 184). Relativamente ao caso da ficção, aí a situação já se torna mais complicada:

We have assumed that in fictional texts there is no name that has no informative function at all, however subtle it may be. If this information is explicit, as in a descriptive name, it can be translated – although a translation may interfere with the function of culture marker. If the information is implicit, however, or if the marker function has priority over the informative function of the proper name, this aspect will be lost in the translation, unless the translator decides to compensate for the loss by providing the information in the context. (Nord, 2003, p. 185).

Embora cada língua tenha as suas próprias técnicas e convenções relativamente à tradução dos nomes próprios, esta carece de regras rígidas que obriguem o tradutor a optar por um caminho ou por outro. Afinal, o critério mais importante que é considerado na tradução deste tipo de nomes é o de identificar a função deles para o público-alvo. Seja como for, mesmo que o tradutor utilize uma técnica diferente para traduzir cada nome próprio de um determinado texto, o que interessa é assegurar a coerência tradutória ao longo de todo esse texto através da criação de um modelo fixo para cada nome, pois a eventual ausência de uma tal padronização dos nomes próprios iria pôr em risco a devida compreensão por parte dos leitores (Silva, 2016, pp. 160-161).

Por seu lado, a presença de onomatopeias no meio das vinhetas pode dificultar bastante uma eventual edição gráfica que as substitua por formas mais adaptadas a uma determinada língua de chegada, o que tem levado muitos autores não-anglófonos de banda desenhada a optar, logo à partida, pelo uso de onomatopeias inglesas nas suas obras, com vista a internacionalizá-las para, desta maneira, vir a facilitar possíveis futuras traduções das mesmas (Doboş, 2015, p. 674).

A questão do humor é igualmente relevante na tradução, pois ele causa bastantes problemas aos tradutores, ao ponto de ser mesmo considerado um caso paradigmático de intraduzibilidade, a par da tradução de poesia. Essa intraduzibilidade, que pode ser mais absoluta ou mais relativa, está ligada a fatores linguísticos e culturais. De acordo com Jeroen Vandaele (2010, p. 149): “humor occurs when a rule has not been followed, when an expectation is set-up and not confirmed, when the incongruity is resolved in an alternative way”. Portanto, será muito fácil identificar uma tradução de humor falhada quando o efeito desejado não for alcançado, ou seja, se ninguém se rir do humor traduzido. O tradutor terá, então, de entender que, por exemplo, a paródia só é acessível àqueles que estiverem familiarizados com o texto parodiado, enquanto o humor baseado em certos sotaques só atinge o seu objetivo se os leitores conhecerem previamente esses mesmos sotaques (Vandaele, 2010, p. 149).

Em termos gerais, poderá, portanto, afirmar-se que o humor requer sempre um conhecimento implícito, sendo aí que muitas vezes residem as grandes dificuldades da sua tradução. O humor obedece a certas regras culturais, na medida em que distintos grupos de pessoas terão noções diferentes daquilo que pode ou não ser alvo de humor, visto que algo que faz rir um determinado público pode, ao mesmo tempo, ofender uma outra audiência específica (daí a importância da interculturalidade). Esse problema social e cultural pode, por isso, ganhar uma dimensão ética ou política, pois um tradutor

pode ver-se obrigado a traduzir algo que ele próprio considera ser humor culturalmente inadequado, ao mesmo tempo que um certo regime político pode não autorizar legalmente determinados tipos de humor. Por outro lado, alguns investigadores apontam ainda uma vertente linguística da intraduzibilidade do humor, a qual está assente nos problemas que surgem da oposição entre a denotação (sentido literal) e a conotação (sentido figurado), das variações linguísticas, tais como dialetos (típicos de determinadas áreas geográficas), socioletos (próprios de determinadas classes sociais) e idioletos (característicos de certas pessoas na sua individualidade), e ainda da comunicação metalinguística em que a forma linguística se afigura como relevante, o que acontece nos casos dos jogos de palavras e dos trocadilhos (Vandaele, 2010, p. 150).

O investigador belga Dirk Delabastita aborda essa questão tradutória dos jogos de palavras e dos trocadilhos, declarando que estes exploram ao máximo a estrutura intrínseca da língua-fonte de modo a recorrerem a certas características dela para as quais é, muitas vezes, difícil ou até impossível encontrar elementos da língua-alvo que lhes sejam análogos ou equivalentes. A estrutura linguística tem, então, um peso importante na determinação daquilo que é ou não possível a nível da tradução dos jogos de palavras, mas até mesmo o recurso à pragmática e à linguística textual tem os seus limites, não sendo tais disciplinas suficientes para analisar todas as escolhas feitas pelos tradutores no exercício da sua atividade (Delabastita, 2004, p. 600). Os trocadilhos vão então, direta ou indiretamente, buscar o seu típico efeito especial a uma combinação muito particular entre diferenças no sentido e semelhanças na forma. Nos termos da semântica estruturalista, é o mesmo que dizer que dois ou mais isótopos (camadas de coesão textual e semântica) do trocadilho se intersectam (quase) na mesma forma linguística. Quando é criado um contraste entre significados distintos tendo como base a

semelhança formal das partes constituintes, os trocadilhos ganham vida através da paronímia, da homofonia, da homografia ou da homonímia (Delabastita, 2004, p. 601).

No que diz respeito à forma de traduzir um trocadilho, Delabastita sugere várias opções que podem ser usadas em função de cada situação que surge perante o tradutor. A via mais desejável será, naturalmente, a da tradução de um trocadilho por outro, podendo este último ser significativamente distinto do original, de acordo com as bases linguísticas, as construções formais, as estruturas semânticas, os efeitos textuais e os meios contextuais que caracterizam ambos. Não sendo esse cenário possível, poderá então optar-se pela tradução de um trocadilho por um não-trocadilho, o que implica que o trocadilho original possa ser transferido para a língua de chegada por meio de uma expressão que, embora não sendo um trocadilho, consiga preservar ambos os sentidos do jogo de palavras ou, em alternativa, escolha apenas um dos sentidos à custa do sacrifício do outro. Uma terceira opção seria substituir o trocadilho da língua de partida por um mecanismo retórico relacionado, ou seja, o trocadilho daria, então, lugar a repetições, aliteraões, rimas, ambiguidades referenciais, ironias, metáforas poéticas ou paradoxos com o objetivo de recapturar, após a tradução, o seu efeito original. Em quarto lugar, o autor sugere, para casos extremos, uma eventual omissão total do excerto textual que continha o trocadilho original. Como quinto procedimento, Delabastita propõe apenas que, quando tal for possível, o tradutor reproduza, na sua formulação original, o trocadilho do texto-fonte e até mesmo o seu enquadramento imediato, sem fazer propriamente uma tradução. No limite, há sempre a possibilidade de se resolver o problema com recurso a técnicas editoriais, seja através de notas de rodapé explanatórias, seja por meio de uma apresentação “antológica” de soluções diferentes (e supostamente complementares) para a tradução do mesmo trocadilho do texto-fonte (Delabastita, 2004, p. 604). Este autor menciona ainda casos em que o tradutor cria, no

texto-alvo, trocadilhos originais onde não havia nenhum no texto-fonte, mas semelhante opção parece ser bastante inapropriada e desaconselhada, visto que ela revela que o tradutor estaria, dessa forma, a tomar demasiadas liberdades criativas em ocasiões nas quais isso não seria, de todo, necessário nem justificado.

A relação entre o texto e a imagem tem também influência no tipo de trocadilho verbal, pois este, nalguns casos, pode sobrepor-se aos signos não-verbais, que apenas lhe servirão de apoio, mas, noutras circunstâncias, esses mesmos signos poderão desempenhar um papel dominante, deixando o trocadilho dependente deles. Assim sendo, há situações em que a imagem assume uma função secundária, o que significa que aí o trocadilho verbal até poderá ser entendido sem ela e, portanto, a relação texto-imagem será de importância mínima na tradução. Por outro lado, o papel da imagem terá de ser considerado como prioritário no decorrer do ato tradutório sempre que ela for crucial para a compreensão do trocadilho, o que pode então requerer a inserção de notas explicativas escritas pelo tradutor ou, em última análise, a modificação total ou parcial dos elementos que compõem o desenho da vinheta (Kaindl, 2010, p. 39).

Fernando Scheibe, tradutor brasileiro responsável pela tradução para português do álbum *La Bible selon le Chat* (18º volume da coleção de banda desenhada humorística *Le Chat*, da autoria do cartunista belga Philippe Geluck), refere algumas das dificuldades que teve ao lidar com o humor característico dessa obra. Até poder chegar ao produto final, que foi publicado sob o título literal *A Bíblia segundo o Gato*, Scheibe regista um episódio particularmente complicado, do ponto de vista tradutório, que surgiu no seu caminho, nomeadamente devido a um trocadilho linguístico muito peculiar. Numa certa vinheta do álbum original escrito em francês, o herói epónimo Le Chat, no papel de Deus, e o seu amigo carneiro, após horas de indecisão sobre o nome a dar ao primeiro homem da existência, estabelecem um diálogo cujo desfecho é o súbito

surgimento do nome “Adam”, o que acontece depois da ocorrência de um acidental mas caricato mal-entendido comunicativo (vd. figura 49, p. 253).

Perante a impossibilidade de traduzir tal trocadilho sem afetar o humor nem eliminar a referência ao nome “Adam” (o qual é de suma relevância na vinheta em causa), Scheibe contactou o próprio Philippe Geluck e conseguiu que, para a sua tradução em português, o autor lhe redesenhasse essa vinheta de modo a que o trocadilho idealizado pelo tradutor pudesse encaixar na perfeição. Assim, no seguimento das modificações feitas por Geluck, cuja resposta foi “Je vous ‘carmemirandise’ le mouton sans problème!” (em português: “Eu ‘carmemirandizo-lhe’ o carneiro sem problemas!”), o animal ovino ganhou um inédito e exótico chapéu de frutas, em clara homenagem àquela que se tornou na imagem de marca da cantora e atriz luso-brasileira Carmen Miranda (vd. figura 50, p. 253). Tais alterações pictográficas não só vieram facilitar a vida a Fernando Scheibe e permitir, assim, a aplicação do seu trocadilho com o nome “Adão”, como também domesticaram a obra de Philippe Geluck, graças à inclusão estereotípica de um elemento bem famoso da cultura do Brasil (Scheibe, 2016, pp. 323-324).

Ainda assim, “milagres” (para usar a terminologia de Scheibe) como esse são de ocorrência bastante rara, pois, na esmagadora maioria dos casos, o tradutor é obrigado a trabalhar apenas com aquilo que tem à sua disposição, visto que, normalmente, ele apenas exerce o seu poder sobre o material linguístico e não sobre os elementos de natureza pictórica, cuja alteração é até mesmo altamente desaconselhada na maioria das bandas desenhadas contemporâneas (Assis, 2016, p. 17).

Para além disso, o próprio título da obra é outra questão que merece a devida atenção, uma vez que o tradutor tem à sua frente as opções de preservar o título original inalterado (*Batman* → *Batman*), de o traduzir literalmente (*Fantastic Four* → *Quarteto*

Fantástico) ou ainda de o adaptar à realidade da língua-cultura de destino (*Les Schtroumpfs* → *The Smurfs*). Importa dizer que uma tal decisão está maioritariamente dependente de questões editoriais e de comerciabilidade, pois o caminho tradutório seguido será normalmente aquele que tornar o título mais atrativo para o público-alvo. Consoante os casos, o tradutor irá então enveredar ou pela via da adaptação cultural (domesticação) ou pela via da transmissão cultural do original (estrangeirização), tendo ainda a obrigatoriedade de assegurar que a relação lógica entre o título e os desenhos se mantém intacta (Celotti, 2012, p. 5).

Há também todo aquele texto que, estando inserido dentro das vinhetas, não faz parte nem dos balões de diálogo nem das legendas do narrador, mas que nem por isso se torna menos importante no decorrer do processo tradutório. Trata-se das mensagens de natureza verbal exibidas em jornais, revistas, cartas, grafítis, letreiros, cartazes e placas informativas, entre outros meios:

Cet espace verbal et iconique en même temps devient l’endroit le plus critique pour le traducteur. Le plus souvent, les lettres ou les articles de journaux sont appelés à être traduits, mais pour nombre de ces messages la marge interprétative de leur fonction est laissée au choix du traducteur. (Celotti, 2012, pp. 5-6).

Nestes termos, as alternativas tradutórias para essas mensagens verbais passam pela tradução no próprio local (ou seja, dentro do desenho), pela tradução sob a forma de nota num dos limites da vinheta ou até já na elipse (espaço em branco entre as vinhetas), pela transcrição integral (não-tradução), pela adaptação cultural ou, em último caso, pela total eliminação do original (sem que haja uma substituição de qualquer ordem, ficando assim no texto-alvo um espaço vazio onde existia conteúdo linguístico no texto-fonte) (Celotti, 2012, pp. 6-8).

Um outro aspeto tradutório das bandas desenhadas que é digno de destaque é a pré-avaliação, por parte do tradutor, do nível de conhecimentos culturais do público para o qual uma determinada obra mais se dirige. Isto merece especial atenção porque um eventual baixo nível de conhecimento, da parte dos leitores, sobre a cultura de partida irá tornar a leitura confusa e até enfadonha para o público-alvo se o tradutor optar por uma via de maior fidelidade a essa cultura original (Doboş, 2015, p. 679).

Também o sentido de leitura não pode nem deve ser desconsiderado, pois é com base nisso que as sequências dos diálogos e das imagens ganham a sua dimensão temporal. Afinal, como já foi referido, a direção da leitura não é a mesma em todos os países, o que obriga a uma reflexão sempre que a tradução for feita entre realidades culturais bastante distintas entre si, como, por um lado, a Europa e, por outro, o Japão e o mundo árabe (Kaindl, 2010, p. 38).

Dependendo das diferenças entre a cultura-fonte e a cultura-alvo, há a hipótese de ser necessário adicionar um texto narrativo que explicita a quantidade de tempo que, no contexto da história, passa entre duas vinhetas consecutivas. Isto acontece, por exemplo, na tradução de bandas desenhadas americanas para alemão, visto que nos Estados Unidos da América estas histórias contêm frequentemente saltos temporais bastante longos entre vinhetas contíguas sem que isso seja linguisticamente referido, enquanto na Alemanha é muito mais habitual que o tempo flua mais lentamente entre as vinhetas. Quando uma banda desenhada alemã pretende demonstrar um salto no tempo de maiores dimensões, é feita uma referência linguística explícita a essa situação, sendo por isso que, em certas ocasiões, se torna essencial inserir um texto narrativo entre algumas vinhetas das páginas de banda desenhada americana importada pela Alemanha (Kaindl, 2010, p. 38).

É ainda digna de destaque a forma como a tecnologia, também ao serviço dos tradutores, tem permitido uma evolução no modo de traduzir a banda desenhada. Em tempos mais remotos, era habitual o tradutor entregar à editora uma versão impressa em papel do conteúdo verbal traduzido, o qual era posteriormente revisto por um editor da empresa antes de chegar às mãos do letrista. Este raspava então o texto original dos balões com uma lâmina de barbear para removê-lo e, em seguida, escrevia à mão nesses mesmos balões, agora vazios, o texto traduzido para que depois as páginas finalizadas fossem reencaminhadas para a tipografia. A situação atual é, porém, bastante distinta, uma vez que hoje em dia o texto traduzido é enviado para a editora num ficheiro em formato digital e a letragem é concebida com recurso a um programa informático de edição gráfica, que apaga digitalmente o texto original e importa o texto traduzido para a área dos balões no ficheiro gráfico. Adicionalmente, os caracteres manuscritos originais podem também vir a ser digitalizados, com vista a eventuais posteriores reutilizações na tradução de outras bandas desenhadas, enquanto os diálogos podem, em certos casos, ter de ser encurtados para, assim, caberem dentro dos balões. Os avanços tecnológicos têm, desta maneira, facilitado bastante a vida dos tradutores e das editoras, simplificando e minimizando os custos de produção da letragem e de todas as demais adaptações gráficas responsáveis pela manipulação das imagens das bandas desenhadas (Zanettin, 2008, p. 21).

A anatomia da banda desenhada é, tal como já se viu, bastante vasta e altamente relevante no ato da tradução, sendo constituída por diversos elementos que são alvo de inevitáveis modificações aquando da passagem de uma língua-cultura para outra. Tais signos podem ser de natureza tipográfica, pictográfica e linguística e as estratégias para a sua tradução variam desde a preservação total até à eliminação absoluta, passando pela substituição, que é a via pré-definida no caso dos elementos linguísticos (Zanettin,

2008, p. 23). O processo de reescrita que caracteriza qualquer tradução torna-se, portanto, mais problemático quando existem desenhos associados à parte textual, os quais formam até a primeira linha de contacto do leitor com a banda desenhada, pois esta é vista antes de ser lida, ou seja, a sua estética gráfica causa um impacto imediato antes de a sua qualidade textual poder sequer ser avaliada (Rota, 2004, p. 1). A interdependência que une estes dois sistemas semióticos deve ser equilibrada para captar os leitores e o tradutor tem nas suas mãos a missão de tratá-la com o máximo cuidado, sem nunca perder de vista as normas tradutórias que vão variando não apenas no plano geográfico mas também a nível cronológico (Doboş, 2015, p. 678). Se todos estes preceitos forem respeitados na medida adequada, e ainda que o conceito de tradução perfeita seja completamente utópico, será com certeza possível criar na língua de chegada um produto de qualidade que dignifique a obra original, não a substituindo mas complementando-a.

No seguimento de toda esta teorização sobre a banda desenhada e os fatores que caracterizam e condicionam a sua tradução, será agora de grande importância verificar e entender o modo como tais aspetos teóricos se manifestam em concreto na obra franco-belga de cariz humorístico *Les Dingodossiers*, que se apresentará com maior detalhe no capítulo seguinte.

Capítulo III - O caso de *Les Dingodossiers*

III.1 - Características da obra

Partindo do guião escrito por René Goscinny, as histórias de *Les Dingodossiers* foram ganhando vida através dos desenhos expressivos de Marcel Gotlib e, assim, a sua primeira publicação teve lugar no número 292 do semanário francês *Pilote*, a 27 de maio de 1965 (Gaumer, 2010, p. 259). O génio de Gotlib foi reconhecido por Goscinny quando, no início desse mesmo ano, o primeiro enviou algumas vinhetas de banda desenhada, da sua autoria, para a revista *Pilote*. Sendo cofundador e editor da dita revista, Goscinny recebeu o trabalho de Gotlib de braços abertos e juntos decidiram então enveredar pelo projeto humorístico que batizaram como *Les Dingodossiers*, um termo resultante da aglutinação das palavras francesas “dingo” (adjetivo derivado de “dingue” que pode traduzir-se em português como “doido”, “louco”, “maluco”, “tonto”, “tolo” ou “pateta”³⁹) e “dossiers” (nome comum aportuguesado para “dossiês”⁴⁰). A tradução da primeira parte deste título (“Dingo”) está, conforme se pode observar pela vasta lista de possibilidades tradutórias, mais aberta a interpretações do que a segunda (“dossiers”), mas no âmbito da presente dissertação será adotada a opção de título *Os Doidossiês*, por um lado, traduzindo-se o termo francês “Dingo” por aquele que, em português, lhe está graficamente mais próximo (“Doido”, que possui igual número de letras, a primeira das quais é a mesma) e, por outro lado, agregando-se os dois termos através da sobreposição de ambas as sílabas “do”, a primeira delas existente no final da palavra “Doido” e a segunda presente no início da palavra “dossiês”.

³⁹ Não terá sido por acaso que a famosa e desastrada personagem Goofy, criada pelos estúdios de animação da Walt Disney, teve o seu nome adaptado precisamente como Pateta em português e como Dingo em francês.

⁴⁰ Em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/dossie-palavra-portuguesa-atestada/30421> (data de acesso: 15 de novembro de 2019).

Esta amálgama entre “dingo” e “dossiers” não surgiu sem fundamento, uma vez que *Les Dingodossiers* é uma obra que consiste numa sequência de histórias que instruem os seus leitores ao mesmo tempo que os divertem, tendo, portanto, um carácter didático que se funde com o elemento do humor (Gaumer, 2010, p. 259). Cada história é composta normalmente por duas páginas (por vezes mais, embora nunca ultrapassando o limite de seis), a grande maioria das quais está desenhada a preto e branco, ainda que algumas delas sejam coloridas.

As histórias desta obra abordam vários episódios da vida quotidiana de uma forma caricaturada, recorrendo amiúde a diversos estereótipos e clichés que até mesmo os leitores mais desatentos saberão identificar. Entre as situações do dia-a-dia que *Les Dingodossiers* se dedicam a parodiar, podem ser encontradas histórias cómicas sobre, mas não só, a vida familiar e conjugal, a rotina do trabalho, a relação com amigos e vizinhos, as férias dos estrangeiros ou os noticiários televisivos. Aliás, a própria obra vai mais longe ao fazer, em certas ocasiões, uma espécie de autoparódia, servindo-se, para isso, da ironia e do sarcasmo para deixar passar a ideia de que os autores não se levam demasiado a sério, não se inibindo de rirem de si mesmos. Embora as personagens sejam quase sempre anónimas e exclusivas de cada história, existe uma que é relativamente recorrente: Chaprot, um jovem estudante cujo comportamento e desempenho a nível escolar estão ambos longe de serem os ideais.

Passados dois anos e meio de grande criatividade artística resultante da colaboração dos dois autores, *Les Dingodossiers* tiveram, por fim, a sua última publicação a 30 de novembro de 1967, mais concretamente no número 423 da revista semanal *Pilote*. O motivo pelo qual esta obra chegou ao fim deriva do seu abandono voluntário por parte de Goscinny, o qual se encontrava demasiado sobrecarregado devido ao imenso trabalho que tinha a seu cargo, visto ser igualmente autor de histórias

para outras bandas desenhadas contemporâneas de *Les Dingodossiers*, como *Lucky Luke*, *Astérix* e também *Iznogoud* (Gaumer, 2010, p. 259).

Embora Goscinny tenha encorajado Gotlib a continuar sozinho a dar vida a *Les Dingodossiers*, criando as suas próprias histórias para além de as ilustrar, Gotlib decide, por respeito a Goscinny, colocar um ponto final nesse projeto e opta por investir numa nova obra exclusivamente sua intitulada de *Rubrique-à-Brac*, a qual tem início logo em janeiro do ano seguinte (Gaumer, 2010, p. 259). Assim, partilhando várias características com a sua antecessora, esta *Rubrique-à-Brac* seguiu o caminho do legado humorístico deixado por *Les Dingodossiers*, embora com um tom algo distinto e também com algumas inovações por parte de Marcel Gotlib, o qual utilizou, portanto, esta nova obra para dar asas a todo o seu imenso potencial criativo (Gaumer, 2010, p. 742).

Foram três os álbuns de *Les Dingodossiers* a ser publicados pela editora francesa Dargaud: o primeiro volume saiu em 1967, o segundo volume em 1972 e, mais de duas décadas depois, um terceiro volume foi também posto à venda em 1995, sendo este último composto por uma série de histórias que, até essa data, nunca tinham sido publicadas em formato de álbum. Dez anos mais tarde, em 2005, esses três volumes vieram a ser alvo de uma reedição por parte da mesma editora, sendo então todos eles agrupados sob a forma de um compêndio (Gaumer, 2010, p. 259).

René Goscinny, autor da parte textual de *Les Dingodossiers*, foi um editor, escritor e argumentista francês nascido em Paris a 14 de agosto de 1926. Filho de imigrantes de ascendência judaica, o seu pai era originário da Polónia e a sua mãe de uma pequena aldeia da atual Ucrânia. Goscinny mudou-se para a Argentina com a sua família em 1928 e foi em parte criado na cidade de Buenos Aires, onde estudou num colégio francês. Viveu também durante algum tempo, a partir de 1945, nos Estados

Unidos da América, tendo sido aí que, cinco anos depois, veio a conhecer o cartunista belga Morris (pseudónimo de Maurice de Bévère), com quem ele mais tarde colaborou na mundialmente bem-sucedida banda desenhada *Lucky Luke*. Essa parceria iniciou-se em 1955, mantendo-se por um período de mais de vinte anos.

Na mesma altura, René Goscinny abraçou igualmente outros projetos, de entre os quais se destacam principalmente *Le Petit Nicolas* em 1959 (com Jean-Jacques Sempé), *Iznogoud* em 1962 (com Jean Tabary) e *Astérix* em 1959 (com Albert Uderzo), sendo esta última obra de banda desenhada aquela que mais o notabilizou, tendo em conta a extrema popularidade por ela alcançada à escala internacional. Goscinny foi também um dos fundadores e redatores principais da revista semanal *Pilote* e, através das suas obras-primas humorísticas, redefiniu por completo a banda desenhada franco-belga, a qual não seria aquilo que é hoje sem o seu inestimável contributo. O espírito iluminado e altamente intuitivo de René Goscinny fez dele um dos autores franceses mais lidos em todo o mundo e inspirou diversos jovens desenhadores a expressarem todo o seu talento artístico e todo o seu potencial criativo (Gaumer, 2010, pp. 383-385). Vítima de paragem cardíaca no seguimento de uma prova de esforço, René Goscinny morre prematuramente aos 51 anos de idade, no dia 5 de novembro de 1977, enquanto se encontrava em pleno auge da sua extrema popularidade⁴¹.

Marcel Gotlieb, criador das ilustrações de *Les Dingodossiers*, nasceu em Paris a 14 de julho de 1934 e desempenhou, ao longo da sua vida profissional, as tarefas de autor, escritor, desenhador e editor de banda desenhada, tendo mais tarde retirado a letra “e” do seu apelido e passando, assim, a adotar o nome artístico de Gotlib. Os seus pais eram judeus húngaros e sofreram na pele o horror do antissemitismo, visto que o pai de Gotlib foi deportado e executado no campo de concentração nazi de Buchenwald e o

⁴¹ Em: [https://www.infopedia.pt/\\$rene-goscinny](https://www.infopedia.pt/$rene-goscinny) (data de acesso: 12 de dezembro de 2019).

próprio Gotlib foi obrigado a esconder-se numa quinta durante o resto da Segunda Guerra Mundial. Em 1947 ele começa a viver num orfanato onde permanece durante três anos. Mais tarde, enquanto trabalha como auxiliar de farmácia, Gotlib segue o curso de desenho publicitário. A sua carreira enquanto ilustrador arranca verdadeiramente no ano de 1959. Durante a década de 70, será cofundador de duas populares revistas de banda desenhada: *L'Écho des Savanes* (1972) e *Fluide Glacial* (1975).

A obra de Marcel Gotlib provou ser muito impactante naquela que foi a viragem da banda desenhada francesa, a qual deixou para trás o seu estigma de entretenimento infantil e passou a apelar a um público adulto. Entre os seus mais notáveis trabalhos encontram-se *Gai-Luron* (1967), *Rubrique-à-Brac* (1968) e ainda *Superdupont* (1972), este último desenvolvido em parceria com Jacques Lob. Após a sua saída, em 1972, da revista *Pilote*, onde a certa altura ele começara a sentir o seu potencial criativo sufocado, Gotlib foi dando vida a várias obras de natureza mais provocante, com recurso a obscenidades para retratar certos temas de índole sexual, sendo disso exemplo *Rhâa Lovely*, *Rha-Gnagna* e *Pervers Pépère*. Pode, portanto, dizer-se que Marcel Gotlib foi, pouco a pouco, impondo as suas próprias regras narrativas e gráficas, sendo pioneiro na criação de uma banda desenhada livre e descomplexada (Gaumer, 2010, pp. 385-386). A sua morte aos 82 anos, no dia 4 de dezembro de 2016, foi descrita pela equipa editorial da Dargaud como “a primeira vez em que ele não nos faz rir”⁴².

Conforme se pôde constatar, o currículo destes dois autores de banda desenhada é notável em termos quantitativos e qualitativos, tendo ambos sido pilares fundamentais na definição e consequente consolidação desta nona arte, não apenas no seio do panorama editorial franco-belga, mas também no resto da Europa e restantes

⁴² Em: <https://www.dargaud.com/actualites/marcel-gotlib-nous-quittes-photo> (data de acesso: 10 de abril de 2020).

continentes. Parece ainda ser evidente o facto de que *Les Dingodossiers* não constituíram uma das obras de maior renome de nenhum destes dois criadores, tendo a sua expressividade sido algo modesta no mundo franco-belga. Não se conhece também qualquer eventual tradução desta banda desenhada para outra língua, o que apenas ajuda a reforçar a ideia de se tratar de uma obra que, já no seu tempo, foi absolutamente ofuscada por outras que vieram a tornar-se em rápidos fenómenos mediáticos, cuja popularidade permanece, em alguns casos, intacta. É precisamente essa quase total anonimidade de *Les Dingodossiers*, pelo menos aos olhos dos leitores contemporâneos de banda desenhada, que torna aliciante o trabalho de tentar trazer esta obra para um lugar de maior destaque e visibilidade, sendo a sua tradução para outra língua (a portuguesa, neste caso) um bom método de tornar isso possível.

III.2 - Contextualização histórica e cultural da obra

Les Dingodossiers viram a luz do dia numa altura em que os Estados Unidos da América viviam a Época de Prata da banda desenhada, que os investigadores delimitam como sendo o período entre 1956 e 1969 que corresponde à reformulação moderna dos super-heróis, para a qual o exímio trabalho de Stan Lee, na Marvel Comics, terá sido absolutamente decisivo (Gaumer, 2010, p. CC 44). Ainda que tal definição de épocas específicas seja variável de acordo com o país, o género e até mesmo o indivíduo (Sá, 2010, p. 64), é inegável que a banda desenhada franco-belga se encontrava também no seu período áureo durante essas duas décadas. Embora pareça que *Les Dingodossiers* são, em certa medida, encarados como um dos “elos mais fracos” da criação de Goscinny, visto que foi precisamente dessa obra que, na hora de fazer sacrifícios, ele decidiu abdicar, é inegável que há nas suas histórias elementos merecedores de destaque e de análise.

Desde logo, a primeira das dez histórias abordadas, intitulada *Les grands enfants*, considera o hipotético cenário de os adultos se comportarem como as crianças, o que se traduz em atitudes infantis que influenciam a sua rotina quotidiana e que resultam em expectáveis peripécias cómicas. Assim, tais ações tipicamente pueris passam por reagir de forma obstinada e dramática perante alguma contrariedade, por tomar atitudes socialmente inaceitáveis num adulto e por utilizar expressões verbais características do discurso das crianças. Por seu lado, a segunda história, *La division perdue*, centra-se no mundo do futebol, mais concretamente no dia-a-dia dos clubes amadores e nos jogos entre eles disputados, durante os quais as regras deste desporto são habitualmente subvertidas e raramente respeitadas. No meio de tal anarquia futebolística, várias são as

situações caricatas ocorridas em campo, como a intervenção de espetadores e até de animais nos jogos, a revelação da extrema inexperiência dos jogadores envolvidos e os inflamados desacatos entre todos os participantes. Na terceira história, de seu nome *La rentrée des profs*, é o meio escolar que está em destaque, nomeadamente o período do regresso às aulas após as férias. Segundo esta história, o comportamento dos professores é, no início do novo ano letivo, influenciado pela rotina das férias de Verão recentemente terminadas, pois, nas suas aulas, os docentes adotam, de forma ocasional e inadvertida, certas práticas típicas desse período de lazer, conforme se pode verificar sobretudo pela contaminação do seu discurso oral. A quarta história, *Le vrai langage des animaux*, diz respeito a tudo aquilo que os animais hipoteticamente pensam e diriam ao ser humano se tivessem a capacidade de falar a nossa linguagem. Assim, na visão dos autores, seria de prever que os animais criticassem, reprovassem e rejeitassem a maioria das atitudes dos seres humanos aquando das interações entre ambos, o que chegaria mesmo ao ponto de os animais repudiarem qualquer contacto connosco. No que diz respeito à quinta e última história selecionada do primeiro volume, *Le doublage*, é explorada, sob o ponto de vista humorístico, a atividade da dobragem de filmes, que, inevitavelmente, se intersecta com a tradução. As dificuldades inerentes à dobragem que os autores apresentam no decorrer desta história prendem-se com as óbvias diferenças entre as línguas envolvidas, nomeadamente as disparidades na dimensão das palavras e das frases que designam uma mesma situação nas duas línguas. Também as mensagens escritas (por exemplo, em muros e em jornais) que não podem ser alteradas, as caricatas discrepâncias entre a voz dos dobradores e o seu aspeto físico e ainda a aparente grande fluência de um ator numa dada língua na sua voz dobrada por oposição à sua reduzida fluência real nessa mesma língua constituem aspetos abordados com humor ao longo da história em causa.

Relativamente à sexta história, intitulada *Allons au restaurant* e proveniente do segundo volume, o tema abordado é o das interações entre os clientes e os empregados dos restaurantes ou apenas dos clientes entre si. Assim, com uma vastidão de referências gastronómicas pelo meio, as conversas entre as personagens incluem alguns conflitos familiares, a considerável desilusão de certos clientes perante os pratos que lhes são servidos, a inesperada honestidade de determinados empregados ao avisarem os clientes sobre a má qualidade da comida e a forma como certas palavras e expressões utilizadas pelos empregados podem ser mal-interpretadas pelos clientes com resultados caricatos. A sétima história, *Exemples de volonté*, ilustra várias situações em que as personagens resistem a realizar determinadas ações tentadoras, ou seja, ela expõe comportamentos que, nas mesmas circunstâncias, qualquer outra pessoa teria o hábito de adotar, na maioria das vezes de modo inconsciente. Como tal, entre outros casos, as personagens não cedem a dar um pontapé num objeto encontrado no passeio, a fazer desenhos com o dedo num vidro embaciado, a absorver ruidosamente com uma palhinha o resto do líquido contido num copo ou a dar voltas adicionais dentro de uma porta giratória. No que diz respeito à oitava história, deu seu nome *Méchantes choses*, são apresentados diversos objetos que, de algum modo particular, colocam dificuldades ao ser humano no momento da sua utilização, como se eles tivessem consciência e, por isso, agissem deliberadamente na tentativa de causar problemas aos seus utilizadores. Entre tais obstáculos encontram-se a chave da lata de conservas que se parte ao tentar abri-la, a rolha da garrafa de champanhe que é projetada velozmente e atinge alguém ou ainda o papel que se cola ao rebuçado de caramelo amolecido. Quanto à nona história, *Moments de gloire*, esta aborda casos em que um jovem aluno goza de bastante popularidade no meio escolar graças a certas situações que, embora muitas vezes triviais, impressionam os seus colegas e professores. Veja-se, a título de exemplo, as situações em que o aluno

tem gesso numa perna, usa um relógio novo, se barbeia pela primeira vez ou abre uma janela encravada quando mais ninguém o consegue fazer. Finalmente, a décima e última história abordada, *Drôles de panneaux*, retrata o tema da sinalização de trânsito e, mais concretamente, contém algumas placas inventadas e outras reais, todas elas analisadas com base em propósitos humorísticos. Isto verifica-se, por exemplo, no sinal que alerta para o perigo da proximidade de um aeródromo, o que leva os automobilistas a munir-se de artilharia para abaterem os aviões. O mesmo acontece relativamente aos sinais que são mal-interpretados pelos condutores, como os que indicam queda de pedras, alcatrão fresco, risco de gelo e formação de buracos.

Torna-se, portanto, evidente que as histórias acima referidas contêm uma grande diversidade de elementos relevantes para uma análise linguística e cultural detalhada, o que atesta que a riqueza literária e artística de *Les Dingodossiers* permite-lhes serem uma obra digna de estudo enquanto produto do seu tempo. Afinal, por ser uma banda desenhada nascida em pleno apogeu da nona arte franco-belga, esta obra apresenta especificidades que retratam a realidade sociocultural dessa época fértil em criatividade e que, assim, estimulam uma reflexão aprofundada sobre a mesma. Embora não se tenham vindo a afirmar como uma das obras mais representativas deste período ou dos seus autores, *Les Dingodossiers* demonstram, ainda assim, o enorme talento de René Goscinny e de Marcel Gotlib, que desta forma abordaram diversas situações quotidianas da sua época sob uma perspetiva humorística e, muitas vezes, sarcástica. Face a estas considerações, segue-se a proposta de tradução para português de dez histórias desta banda desenhada francesa, a qual será posteriormente complementada pela respetiva análise dos seus aspetos tradutórios mais significativos.

III.3 - Processo de tradução

O presente subcapítulo destina-se a apresentar a proposta de tradução em português das dez histórias selecionadas da banda desenhada francófona *Les Dingodossiers*. Para esse efeito, cada história estará inserida numa tabela própria composta por duas colunas distintas: a da esquerda contém a versão original em francês (diretamente transcrita com base nos álbuns de banda desenhada em questão) e a da direita inclui a proposta tradutória propriamente dita. Esta decisão de apresentação foi tomada com vista a facilitar a leitura e a permitir um confronto mais célere entre ambos os textos, o que foi ainda complementado pelo cuidado de inserir o conteúdo de cada balão (ou de qualquer outro elemento composto por texto) numa célula específica da tabela, de modo a evitar um desnivelamento do texto à medida que a tradução vai sendo efetuada e para assegurar uma constante correspondência lado a lado entre o texto original e a sua tradução.

Por fim, importa igualmente esclarecer que serão devidamente destacadas a negrito todas as passagens textuais cuja tradução mereceu algum tipo particular de reflexão, destaque esse que será efetuado em ambos os textos. Tendo em conta que esses excertos do texto são numerosos e serão analisados ao longo do subcapítulo seguinte (agrupados, sempre que possível, de acordo com o tema a que dizem respeito), tornou-se necessário atribuir a cada um deles um número específico (tanto no texto francês quanto no texto português), com o intuito de melhor organizar a tarefa e de fazer corresponder as passagens textuais traduzidas à respetiva análise de cada uma delas. Adicionalmente, para uma correta contextualização e devida comparação com as vinhetas originais, considera-se ser de crucial importância consultar as páginas das dez

histórias de *Les Dingodossiers* que serão alvo de tradução, as quais foram remetidas para a secção de anexos da presente dissertação (vd. anexos, pp. 258-277).

Conforme foi referido no subcapítulo anterior, as dez histórias selecionadas no âmbito deste estudo são: *Les grands enfants*, *La division perdue*, *La rentrée des profs*, *Le vrai langage des animaux* e *Le doublage* no primeiro volume e *Allons au restaurant*, *Exemples de volonté*, *Méchantes choses*, *Moments de gloire* e *Drôles de panneaux* no segundo volume. A escolha destas dez histórias (cujas páginas a que pertencem se encontram devidamente identificadas no início da apresentação da proposta de tradução de cada uma delas) prende-se com o facto de as mesmas apresentarem inúmeros elementos considerados relevantes do ponto de vista tradutório, uma vez que elas abordam temas diversos com recurso a uma linguagem muito particular. É certo que a genial criatividade de Goscinny e Gotlib faz de qualquer história de *Les Dingodossiers* um caso especial e igualmente digno de estudo, mas, na inevitabilidade de, no âmbito desta dissertação, se ter de escolher apenas uma reduzida amostra desse vasto universo, aquilo que se procurou fazer foi selecionar dez histórias cujos elementos constituintes fossem mais representativos do que se pretende analisar. Tais aspetos relevantes passam pela linguagem infantil, pela linguagem animal, pela gíria desportiva, pela gíria estudantil, pela linguagem semiótica dos sinais da estrada, pelas referências culturais, pelas referências geográficas, pelas referências temporais, pelas referências gastronómicas, pelo processo tradutório da dobragem de filmes, pelas onomatopeias, pelas interjeições, pelos nomes próprios, pelas expressões idiomáticas e também pela própria linguagem do humor, por vezes repleta de trocadilhos, de sarcasmo e de ironia.

1ª história

Les grands enfants

(Goscinny & Gotlib, 1967, pp. 18-19)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Les grands enfants	As crianças grandes
On vous l'a souvent dit: il paraît qu'il n'y a plus d'enfants. C'est regrettable, parce que nous, nous les aimons bien, les enfants. Par conséquent, s'il n'y a plus d'enfants, il faudra songer à les remplacer, et nous avons essayé d'imaginer ce qui se passerait si les adultes se conduisaient dans la vie comme des enfants. D'après nos enquêteurs, ça serait chouette comme tout ¹ ... Imaginons donc...	Já vos dissemos muitas vezes: parece que já não há crianças. É lamentável, porque nós, na verdade, até gostamos de crianças. Consequentemente, se já não há crianças, há que pensar em substituí-las, e nós tentámos imaginar o que aconteceria se, na vida, os adultos se comportassem como crianças. Segundo os nossos investigadores, isso seria mesmo muito fixe ¹ ... Imaginemos então...
...Les conseils d'administration...	...Os conselhos de administração...
Messieurs, nous allons désigner le président de la sous-commission...	Senhores, vamos designar o presidente da subcomissão...
POUF POUF ² ...	PUF PUF ² ...
♪ Am, stram, gram, pic et pic et colegram ³ ... ♪	♪ Pim, pam, pum, cada bala mata um ³ ... ♪
Vous avez compris? ⁴ Bon! Alors maintenant, voyons comment ça se passerait à la fin du mois, quand ils toucheraient leur salaire...	Perceberam? ⁴ Pronto! Então agora vejamos o que aconteceria no fim do mês, quando recebessem o salário...
<i>Caisse</i>	<i>Caixa</i>
Bisque, bisque, rage! ⁵ Moi j'gagne plus que toi-eu.. ♪	Nha-nha-nha-nha-nha-nha! ⁵ Eu ganho mais que tu... ♪
Boh! ⁶ Moi j'ai un costume neuf, alors, tra la la! ⁷ ♪	Pff! ⁶ Eu tenho um fato novo, ora, trá-lá-lá! ⁷ ♪
Chez le contrôleur des contributions ⁸ ...	Na Repartição das Finanças ⁸ ...
...et par conséquent, monsieur, je me vois dans l'obligation de vous imposer une amende de 10% sur votre ⁹e por isso, senhor, vejo-me na obrigação de lhe impor uma coima de 10% sobre ⁹ ...
BOUAAHHH ¹⁰	BUÁÁÁ ¹⁰
... La sortie des bureaux ¹¹ À saída do escritório ¹¹ ...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
<i>Charlier est un capteur</i> ¹²	<i>A Aninhas é uma queixinhas</i> ¹²
BANQUE GOTLIB & Co ¹³	BANCO GOTLIB & Cia. ¹³
...Le voyage dans le métro...	...A viagem no metro...
...Dans l'autobus, avec un copain...	...No autocarro, com um amigo...
...Dans le train...	...No comboio...
BRLLRLLRLL ¹⁴	BRLLRLLRLL ¹⁴
<i>Magasin</i>	<i>Loja</i>
...Posant pour l'immortalité...	...Posando para a imortalidade...
Eh bien, M. le Président, quoi.. Un zoli sourire ¹⁵ !	Então, Sr. Presidente?! Vá lá... Um xorrijinho ¹⁵ !
Guili, guili! ¹⁶ Faites risette!.. Oh le beau zoziau ¹⁷ !..	Cutchi, cutchi! ¹⁶ Dê uma risada!... Olhe o paxarinho ¹⁷ !...
...Ou, pour reprendre de vieux amis ¹⁸ , en recevant des clients importants...	...Ou, para repreender velhos amigos ¹⁸ , ao receber clientes importantes...
...Donc, ces engrais chimiques...	...Portanto, estes adubos químicos...
Permettez? ¹⁹ ..	Dá-me licença? ¹⁹ ...
DRRIING!! DRRIING! ²⁰	DRRIING!! DRRIING! ²⁰
Ah ben non, alors! Ah ben non alors! S'il y a encore ²¹ du ragoût à midi, eh ben moi, je quitterai la maison, et je ne reviendrai plus jamais, et on me regrettera drôlement ²² , c'est vrai, quoi, à la fin, sans blague ²³ !..	Ah, então não! Ah, então não! Se ainda houver ²¹ guisado ao almoço, pois eu, eu saio de casa, e nunca mais volto, e vão sentir mesmo muito a minha falta ²² , é mesmo verdade, pois é, não estou a brincar ²³ !...
...Ce qui nous conduit, tout naturellement aux repas d'affaires...	...O que, muito naturalmente, nos leva às refeições de negócios...
Tssk! ²⁴ Le service est d'une lenteur ²⁵ !	Tssc! ²⁴ O serviço é tão lento ²⁵ !
Maître d'hôtel ²⁶ ! Voyons! ²⁷	Sr. Gerente ²⁶ ! Então?! ²⁷
C'est que j'ai d'autres rendez-vous, moi!	É que eu tenho outras reuniões!
Il faudrait faire ²⁸ quelque chose!	É preciso fazer ²⁸ alguma coisa!
À manger! À manger! À manger! ²⁹	Comida! Comida! Comida! ²⁹
...Les malades, enfin...	...Os doentes, bem...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Allons! Il faut le prendre, ce médicament! Vous êtes un grand garçon ³⁰ de 53 ans, maintenant!	Vá lá! Tem de tomar este remédio! Você agora já é um rapagão ³⁰ de 53 anos!
Si vous êtes sage ³¹ et vous prenez le médicament, vous aurez un joli cadeau!..	Se você tiver juizinho ³¹ e tomar o remédio, terá um belo presente!...
Une quatre cent qua..... ³²	Um Bê Eme Dâb..... ³²
GOULLP! ³³	GLUUP! ³³
Mais, de toutes façons, vous le savez, il n'y a pas d'âge pour lire Pilote ³⁴ !	Mas, de qualquer forma, como sabem, não há idade para ler a Pilote ³⁴ !
Maman! Papa a pris <i>Pilote</i> , et il s'est enfermé dans l'armoire!	Mamã! O papá pegou na <i>Pilote</i> e fechou-se no armário!
C'est chaque fois la même chose!	É sempre a mesma coisa!
Pi...ott ³⁵ !	Pi...ô ³⁵ !
Georges ³⁶ ! Ouvre cette armoire! J'ai besoin d'y prendre quelque chose!	Jorge ³⁶ ! Abre esse armário! Preciso de ir aí buscar uma coisa!
Ah oui, ah oui! J'te connais! Tu veux me prendre mon <i>Pilote</i> !	Pois, pois! Eu conheço-te! Queres é tirar-me a minha <i>Pilote</i> !

2ª história

La division perdue

(Goscinny & Gotlib, 1967, pp. 22-23)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
La division perdue ³⁷	A liga dos últimos ³⁷
Grâce à la télévision, tout le monde sait comment se déroule un match entre équipes de première ou deuxième division. Mais les choses se passent très différemment quand les parties de foot sont jouées par des amateurs enthousiastes et inexpérimentés, sur des terrains de fortune. Nos enquêteurs sont allés assister à un match de division perdue, et ils nous ont rapporté ces quelques notes que nous vous soumettons...	Graças à televisão, toda a gente sabe como decorre um jogo entre equipas de primeira ou segunda liga, mas as coisas passam-se de forma muito diferente quando as partidas de futebol são jogadas por amadores entusiastas e inexperientes, em terrenos fortuitos. Os nossos investigadores foram assistir a um jogo da liga dos últimos e trouxeram-nos algumas notas que vos apresentamos...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
La tenue	O equipamento
Les uniformes sont assez fantaisistes, et les joueurs alignés ont l'air de poser ³⁸ pour un de ces jeux: «Deux personnages seulement sont vêtus d'une façon identique. Lesquels?...»	Os uniformes são bastante fantasiosos e os jogadores alinhados parecem estar a posar ³⁸ para um destes jogos: “Apenas duas personagens estão vestidas de forma idêntica. Quais são?...”
Un seul joueur, en général, a une tenue complète. ³⁹ C'est souvent lui le propriétaire du ballon. C'est souvent lui le fils du propriétaire du terrain. C'est souvent lui le capitaine de l'équipe. (Le photographe, c'est le papa du capitaine de l'équipe.)	Geralmente, há só um jogador que tem um equipamento completo. ³⁹ É normalmente ele o dono da bola. É normalmente ele o filho do dono do terreno. É normalmente ele o capitão da equipa. (O fotógrafo é o papá do capitão da equipa.)
CLIC ⁴⁰	CLIC ⁴⁰
L'arbitre	O árbitro
Pour jouer ce rôle difficile, on fait souvent appel à ⁴¹ une personnalité ayant de l'autorité; un professeur par exemple. Aussi, les sanctions débordent parfois le cadre du jeu proprement dit.	Para desempenhar este difícil papel, recorre-se normalmente a ⁴¹ uma personalidade detentora de autoridade; um professor, por exemplo. Assim, as sanções ultrapassam por vezes o âmbito do jogo propriamente dito.
Chaprot ⁴² ! Vous aurez ⁴³ zéro en Géographie!	Carlinhos ⁴² ! Vais ter ⁴³ zero a Geografia!
Le public	O público
Des liens familiaux unissent la plupart des spectateurs à la plupart des joueurs, ce qui complique la tâche de l'arbitre. (Il est à remarquer que les spectateurs jouent aussi le rôle de remplaçants et vont parfois prêter main forte ⁴⁴ à leur équipe préférée.)	Laços familiares unem a maioria dos espetadores à maioria dos jogadores, o que complica a tarefa do árbitro. (É de referir que os espetadores desempenham também o papel de suplentes e vão por vezes dar uma mãozinha ⁴⁴ à sua equipa preferida.)
Si vous mettez un zéro à mon fils, je mets une contravention à votre voiture! ⁴⁵	Se der um zero ao meu filho, eu multo o seu carro! ⁴⁵
<i>Allez</i> ⁴⁶ <i>Jojo</i> ⁴⁷ ! / <i>Allez Lucien</i> ⁴⁸ ! / <i>Allez Jacques</i> ⁴⁹ ! / <i>Vive la 4^e</i> ⁵⁰ / <i>La 5^e A</i> ⁵¹ ! / <i>Allez fiston!</i> / <i>Déchar... publiq... interd...</i> ⁵²	<i>Força</i> ⁴⁶ , <i>Joãozinho</i> ⁴⁷ ! / <i>Força, Luís</i> ⁴⁸ ! / <i>Força, Tiago</i> ⁴⁹ ! / <i>Viva o 8^o ano</i> ⁵⁰ ! / <i>Viva o 7^o A</i> ⁵¹ ! / <i>Força, filhote!</i> / <i>Proib... despej... lixo</i> ⁵²
Le gardien de but	O guarda-redes

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Rôle ingrat. Le gardien de but veut imiter ses collègues professionnels. Il fait des bonds aussi spectaculaires qu'inefficaces... Il est souvent couvert de boue, de bosses et de bleus, sans jamais avoir arrêté une balle...	Papel ingrato. O guarda-redes quer imitar os seus colegas profissionais. Ele dá saltos tão espetaculares quanto ineficazes... Está normalmente coberto de lama, de inchaços e de nódoas negras, sem nunca ter parado uma bola...
...et comme il n'y a pas de filet derrière les buts, le malheureux gardien a la difficile mission d'aller chercher le ballon dans les endroits les plus invraisemblables et les plus périlleux...	...e como não há nenhuma rede atrás da baliza, o pobre guarda-redes tem a difícil missão de ir procurar a bola nos locais mais improváveis e mais perigosos...
MMEEUUH!! ⁵³	MMUUUU!! ⁵³
Le mendiant	O pedinte
Il passe son temps ⁵⁴ à réclamer des passes qui le dépassent...	Ele passa o tempo ⁵⁴ a reclamar passes que o ultrapassam...
Une passe! ⁵⁵ Eeh! ⁵⁶ Une passe!	Passa aí! ⁵⁵ Eeei! ⁵⁶ Passa aí!
...Une pa...	...Pass...
POP ⁵⁷	POP ⁵⁷
Une passe! Eeh! Une passe!	Passa aí! Eei! Passa aí!
46-32	46-32
<i>Les Invincibles vs. Les Invulnérables</i>	<i>Os Invencíveis vs. Os Invulneráveis</i>
Le roi du dribble	O rei do drible
Cet égoïste, trop sûr de lui, refuse de se séparer de la balle. Mais il suffit à l'adversaire de s'armer de patience ⁵⁸ ...	Este egoísta, demasiado confiante, recusa separar-se da bola, mas basta que o adversário seja paciente ⁵⁸ ...
Une passe!.	Passa aí!
Une passe!.	Passa aí!
Une passe!.. Eeh!..	Passa aí!... Eei!...
Une passe!.. Eeh!. Une passe!	Passa aí!... Eei! Passa aí!
Le veinard	O sortudo
Ce n'est pas sa façon de marquer les buts, qui est extraordinaire... C'est sa façon de le raconter, après le match! ⁵⁹	Não é a sua forma de marcar golos que é extraordinária, mas sim a sua forma de contar isso, após o jogo! ⁵⁹
Eeh!..	Eeei!..

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Hmm? ⁶⁰	Hãã? ⁶⁰
<i>Pilote</i>	<i>Pilote</i>
PONG ⁶¹	TRUZ ⁶¹
MMEEUH!	MMUUUU!
Il existe d'autres joueurs typiques de la division perdue:	Existem outros jogadores típicos da liga dos últimos:
Le brutal ⁶²	O brutamontes ⁶²
Son arme favorite, c'est la terreur...	A sua arma favorita é o terror...
Alors, tu la veux? ⁶³ Tu la veux? Essaie seulement! ⁶⁴ Tu la veux?	Então, queres a bola? ⁶³ Queres a bola? Tenta lá, vá! ⁶⁴ Queres a bola?
L'affolé	O apavorado
Pour lui, le ballon est un gros charbon ardent ⁶⁵ , source d'ennuis	Para ele, a bola é um pedaço de carvão em chamas ⁶⁵ , fonte de problemas
Vite! Quelqu'un! Qu'est-ce que je fais? Ben venez, quoi! À qui je la passe!?	Depressa! Alguém! O que é que eu faço? Vá, venham, então?! A quem é que a passo?!
Le placide	O descontraído
Il est manifestement là pour prendre l'air, et pas pour prendre des ballons	Ele está claramente lá para apanhar ar e não para apanhar bolas
À toi! ⁶⁶	É tua! ⁶⁶
Mais, n'ayant pas la place de citer tous les joueurs, nous préférons, pour conclure ⁶⁷ , vous laisser assister à une phase de jeu typique d'une partie de championnat de division perdue, comptant pour l'honneur ⁶⁸ ...	Mas, não havendo espaço para citar todos os jogadores, preferimos, em jeito de conclusão ⁶⁷ , deixar-vos assistir a uma fase de jogo típica duma partida do campeonato da liga dos últimos, que fica para a posteridade ⁶⁸ ...
Une passe hééé!! ⁶⁹	Passa aí! Eei!! ⁶⁹

3ª história

La rentrée des profs

(Goscinny & Gotlib, 1967, pp. 30-31)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
La <i>rentrée</i> ⁷⁰ des profs ⁷¹	A <i>rentrée</i> ⁷⁰ dos profes ⁷¹
On parle toujours de la rentrée des potaches, mais on ne s'intéresse jamais aux problèmes que pose la rentrée des professeurs ⁷² . Nos enquêteurs se sont donc penchés (il y en a même un qui est tombé), sur les difficultés que rencontre un vacancier ⁷³ , pour redevenir un prof., le jour de la rentrée.	Fala-se sempre da <i>rentrée</i> dos alunos, mas nunca ninguém se interessa pelos problemas da <i>rentrée</i> dos professores ⁷² . Assim sendo, os nossos investigadores debruçaram-se (um deles até caiu mesmo) sobre as dificuldades encontradas por um veranista ⁷³ , para voltar a ser profe, no dia da <i>rentrée</i> .
Voyez, par exemple, ces joyeux estivants: comment vont-ils faire pour redevenir des profs, des surgés, voire même des proviseurs?... Ils vont commencer par métamorphoser leur apparence extérieure...	Vejam, por exemplo, estes alegres veraneantes: como vão eles fazer para voltar a ser professores, supervisores ou até mesmo diretores?... Vão começar por metamorfosear a sua aparência exterior...
Avant...	Antes...
Après.	Depois.
Avant...	Antes...
...Après.	...Depois.
Une fois cette transformation réussie, les profs., oubliant leurs habitudes de vacances, vont répéter dans l'intimité, les attitudes nécessaires à l'exercice de leur sacerdoce.	Uma vez alcançada esta transformação, os profes, esquecendo os seus hábitos de férias, vão repetir na intimidade as atitudes necessárias ao exercício do seu sacerdócio.
a) Surveillance de l'interrogation écrite.	a) Vigilância de prova escrita.
b) Audition ⁷⁴ de l'élève au tableau.	b) Avaliação ⁷⁴ do aluno no quadro.
c) Découverte du perturbateur.	c) Descoberta do desordeiro.
d) Expulsion du perturbateur.	d) Expulsão do desordeiro.
Leur technique s'étant un peu rouillée pendant les mois d'été, les profs. doivent s'entraîner, en vue de la rentrée...	Estando a sua técnica algo enferrujada durante os meses de Verão, os profes precisam de treinar, tendo em vista a <i>rentrée</i> ...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Calligraphie sur tableau noir ⁷⁵ .	Caligrafia no quadro ⁷⁵ .
Et puis, des ronds. Un prof ne sera respecté, que s'il sait faire des ronds ⁷⁶ au tableau!	E depois os círculos. Um profe só será respeitado se souber desenhar círculos ⁷⁶ no quadro!
<i>Lycée</i>	<i>Liceu</i>
Bien entendu, les profs. doivent réviser leurs cours au retour des vacances. Autrement, ils risqueraient de commettre quelques impairs...	Naturalmente, os profes precisam de rever as suas aulas ao voltarem de férias. Caso contrário, arriscar-se-iam a cometer algumas imprecisões...
...dont les principaux sont: la Seine, la Loire, la Garonne, le Rhône, et la Nationale ⁷⁷sendo os principais: o Sena, o Liger, o Garona, o Ródano e a Nacional ⁷⁷ ...
Prof. de Géographie.	Profe de Geografia.
...vertébrés aquatiques, de l'ordre des bouillabaisse ⁷⁸vertebrados aquáticos, da ordem das caldeiradas ⁷⁸ ...
Prof. de Sciences Nat.	Profe de Ciências Naturais.
... il naquit à Ajaccio _ 42.282 h. alt. 18 _ Stat. Baln. et Hiv. Casino _ Palais Fesch (musée: primitifs italiens **) ⁷⁹ nasceu em Boliqueime, 4.973 habitantes, perto de Vilamoura, casino e marina, Presidente entre 2006 e 2016 ⁷⁹ ...
Prof. d'Histoire.	Profe de História.
...ce qui nous fait 1652 avec les 15% de service.	...o que perfaz 1652 com os 15% de gorjeta.
Prof. de Math.	Profe de Matemática.
...dans cette enveloppe, nous avons de l'air, sous une pression de 1kg600. Supposons un clou...	...dentro deste envelope temos ar sob uma pressão de 1kg600. Suponhamos que um prego...
Prof. de Physique.	Profe de Física.
Moi avoir passé vacances étranger. Nous, bien travailler, cette année. Vous comprendre moi?	Mim ter passado férias estrangeiro. Nós bem trabalhar, este ano. Vocês entender mim?
Prof. de Français ⁸⁰ .	Profe de Português ⁸⁰ .
Les profs devront surveiller leur langage, surtout les premiers jours de la rentrée...	Os profes deverão vigiar a sua linguagem, sobretudo nos primeiros dias da <i>rentrée</i> ...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Un peu de silence dans le casino! Veillez ouvrir votre livre à la première page, je vous prie. ⁸¹	Um pouco de silêncio no casino! Peço-vos que abram o vosso livro na primeira praia, por favor. ⁸¹
Zéro, Chaprot! Vous êtes capot! ⁸²	Zerinho, Carlinhos! Chumbadinho! ⁸²
Mais les profs se réadaptent vite, et c'est par des détails infimes, seulement...	Mas os profes readaptam-se depressa, e é apenas por detalhes ínfimos...
Au revoir messieurs. À demain.	Adeus, senhores. Até amanhã.
...que l'on peut s'apercevoir qu'ils ont été un jour des vacanciers ⁸³ , comme vous et moi!	...que nos apercebemos de que um dia eles foram veranistas ⁸³ , tal como vocês e eu!
<i>Lycée</i>	<i>Liceu</i>

4ª história

Le vrai langage des animaux

(Goscinny & Gotlib, 1967, pp. 62-63)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Le vrai langage des animaux	A verdadeira linguagem dos animais
Les hommes ont toujours prêté leurs pensées et leurs sentiments aux animaux. Mais la réalité, fort heureusement ⁸⁴ , est tout autre ⁸⁵ . Un de nos enquêteurs (un animal), nous a donné quelques indications sur ce que disent et pensent vraiment nos frères, que nous qualifions un peu facilement d'inférieurs. Nous espérons dissiper ainsi quelques malentendus qui vexent trop souvent nos amies, les bêtes ⁸⁶ .	Os homens sempre atribuíram os seus pensamentos e os seus sentimentos aos animais. Mas a realidade, felizmente ⁸⁴ , é bem diferente ⁸⁵ . Um dos nossos investigadores (um animal) deu-nos algumas indicações sobre o que dizem e pensam realmente os nossos irmãos, que facilmente qualificamos de inferiores. Esperamos assim dissipar alguns malentendidos que tantas vezes magoam os nossos amigos, os bichos ⁸⁶ .
Par exemple, ce monsieur, somme toute, assez vaniteux...	Por exemplo, este senhor, em suma, bastante vaidoso...
Oui, oui! Je sais que tu es content de me voir! Oui! Je sais que tu m'aimes! Chach'est un bon chienchien, cha! ⁸⁷ Qui est triste de ne pas avoir vu son maître ⁸⁸ toute la journée!	Sim, sim! Eu sei que estás feliz por me ver! Sim! Eu sei que me amas! Tu és um bom cãozinho, poij éj? ⁸⁷ E estás triste por não teres visto o teu doninho ⁸⁸ o dia todo!

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Ouah! Ouah, ouah! Ouah ouah! ⁸⁹	Au! Au, au! Au, au! ⁸⁹
...mériterait de comprendre ce que lui dit vraiment son chien!	...mereceria entender o que lhe diz realmente o seu cão!
Alors!? C'est à cette heure-ci qu'on rentre!? Je n'ai pas eu de pâtée depuis ce matin, moi, sans blague! Je suis pas ici pour rigoler, moi! ⁹⁰	Então?! Isto é que são horas de chegar?! Tou sem ração desde manhã, ora essa! Não tou aqui pra brincadeiras! ⁹⁰
Même les animaux les plus discrets...	Mesmo os animais mais discretos...
C'est formidable, tu sais, il me reconnaît! ⁹¹	É incrível! Sabias que ele me reconhece? ⁹¹
...ont des choses intéressantes à dire.	...têm coisas interessantes a dizer.
Voilà encore cette masse informe... Qu'est-ce que ça peut bien être? ⁹² .. Enfin... Pourvu que ça ne sorte pas de son bocal...	Ali está outra vez aquela massa disforme... O que será aquilo? ⁹² ... Enfim... Desde que não saia do seu aquário...
Et à propos de poissons, vous savez ⁹³ , les poissons pilotes, qui guident les requins et qui font dire à tout le monde: « Pilote? Mâtin, quel poisson! » ⁹⁴ »	E a propósito de peixes, estão a ver ⁹³ os peixes-piloto, que guiam os tubarões e que fazem toda a gente dizer: “ Piloto? Tontice! Qual peixe, qual quê? ” ⁹⁴ ”?
...Eh bien, ce n'est pas du tout ça! Les poissons pilotes ne guident rien du tout! Ils sont suivis!	...Pois bem, não é nada disso! Os peixes-piloto não guiam coisa nenhuma! Eles são é seguidos!
Mais qu'est-ce qu'il a, à être toujours dans mes jambes, ce gros imbécile! ⁹⁵	Mas afinal o que quer este idiota balofo que anda sempre colado a mim? ⁹⁵
C'est comme pour le canari qui chante gaîment...	É como o canário que canta alegremente...
Dès qu'on ouvre la porte de sa cage, il chante!	Assim que se abre a porta da gaiola, ele canta!
♪CUI CUI♪ ♪CUI CUI♪ ⁹⁶	♪PIU PIU♪ ♪PIU PIU♪ ⁹⁶
...Vous savez ce qu'il chante?	...Sabem o que ele canta?
LA PORTE!!	A PORTA!!
Et les pigeons citadins, injustement décriés, s'intéressent vraiment à l'aspect de nos villes...	E os pombos citadinos, injustamente difamados, interessam-se realmente pelo aspeto das nossas cidades...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Ils se sont enfin décidés à ravaler les façades et les statues!	Finalmente decidiram limpar as fachadas e as estátuas!
Ben voyons! C'est que ça devenait dégoûtant! J'avais même envisagé de partir à la campagne!	Pois claro! É que aquilo já estava a ficar nojento! Eu até já tinha pensado em partir para o campo!
J'ai les pieds dans un état! ⁹⁷	Tenho os pés em chaga! ⁹⁷
Parfois, le malentendu entre l'homme et la bête...	Por vezes, o mal-entendido entre o homem e o bicho...
RRRRROOO RRRROOOOO RRROOOO ⁹⁸ ...	RRRRROON RRRROOOON RRROOON ⁹⁸ ...
RRRORRRORRO... Ça ronronne, ça, Madame ⁹⁹ , RRRORRRORRO...	RRROONRRROON... Isto é que é ronronar! ⁹⁹ RRROONRRROON...
...est réciproque.	...é recíproco.
RRROOORRRROOORRRROOOO...	RRROONRRROONRRROON...
C'est mignon ¹⁰⁰ : quand on leur frotte la jambe, ils ronronnent: RROOO RRRRORRRORROOOOOO	Que doçura ¹⁰⁰ : quando se lhes esfrega a perna, eles ronronam: RROON RRROONRRROONRRROOOOON
Les animaux artistes ont, bien sûr, beaucoup de choses à dire ¹⁰¹ ...	Os animais artistas têm, certamente, muito a dizer ¹⁰¹ ...
Et hop! ¹⁰²	E upa! ¹⁰²
N'applaudissez pas, tas de naïfs ¹⁰³ ! Il y a un truc! ¹⁰⁴	Não aplaudam, seus ingénuos ¹⁰³ ! É tudo uma fraude! ¹⁰⁴
CLAP! CLAP! CLAPCLAP! BRAVO!! CLAPCLAP! CLAP! CLAP! ¹⁰⁵	CLAP! CLAP! CLAPCLAP! BRAVO!! CLAPCLAP! CLAP! CLAP! ¹⁰⁵
T'as de la veine que je ne digère pas la brillantine! ¹⁰⁶	Tás com sorte por eu ser intolerante à brilhantina! ¹⁰⁶
Ce qui est formidable, ce n'est pas que je danse... Ce qui est formidable, c'est que je réussisse à danser avec un orchestre aussi minable! ¹⁰⁷	Incrível não é eu dançar... Incrível é eu conseguir dançar ao som de uma orquestra tão miserável! ¹⁰⁷
♪ TARATA TSOIN TSOIN TARATATSOIN ¹⁰⁸ ♪	♪ TARATA TSOIN TSOIN TARATATSOIN ¹⁰⁸ ♪
Et dans le zoo, comme il semble paisible, ce bon gros éléphant ¹⁰⁹ qui contemple ses jeunes visiteurs!..	E no zoo, como parece estar tranquilo este simpático e volumoso elefante ¹⁰⁹ que contempla os seus jovens visitantes!..

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
...Eh bien, il n'est pas paisible du tout! Il est même très inquiet!	...Pois bem, ele não está tranquilo de todo! Ele está até muito inquieto!
Moi qui ne bois pas une goutte d'alcool, je vois des petits hommes roses ¹¹⁰ tout le temps!	Eu que não bebo uma gota de álcool, vejo homenzinhos cor-de-rosa ¹¹⁰ a toda a hora!
Enfin, toujours dans le zoo, c'est devant la fosse des singes que nous nous disons: comme ils sont gais! Comme ils sont insouciantes! Comme ils s'amuse!	Por fim, ainda no zoo, é em frente ao fosso dos macacos que pensamos: como são felizes! Como são despreocupados! Como se divertem!
Ah oui! T'as l'air fin avec ça! ¹¹¹	Pois! Fica-te mesmo a matar! ¹¹¹
Voilà du monde! C'est à qui de faire le guignol? ¹¹²	Vem aí gente! Quem faz de palhaço desta vez? ¹¹²
Moi, je les ai fait rigoler de 10h à midi. J'ai rempli mon contrat de convention collective ¹¹³ !	Eu já os fiz rir das 10h ao meio-dia. Já cumpri o meu contrato de trabalho ¹¹³ !
Qui a laissé traîner des peaux de banane!?! Ça devient une porcherie, ici!!	Quem é que deixou aqui cascas de banana!?! Isto está a tornar-se numa pocilga!!
Minute! Cette cacahuette est pour moi!	Alto aí! Esse amendoim é para mim!
Hé! ¹¹⁴ T'as vu, y'en a un qui fume!	Ei! ¹¹⁴ Viste? Tá ali um que fuma!
Et une qui se regarde dans une glace!	E uma que se vê ao espelho!
T'as pas fini de te balancer, espèce de cabotin ¹¹⁵ ? Tu me donnes le mal de mer ¹¹⁶ !	Ainda não paraste de te balançar, palhaço de meia-tigela ¹¹⁵ ? Tu dás-me náuseas ¹¹⁶ !
Ça alors! ¹¹⁷ Ils ont tous les joues rouges!	Macacos me mordam! ¹¹⁷ Todos eles têm bochechas vermelhas!
Les gars! Attention, on nous écoute ¹¹⁸ !	Pessoal! Cuidado, estão a ouvir-nos ¹¹⁸ !
Pardon! Pardon! Chacun son tour! Toi, tu viens d'avoir le biscuit ¹¹⁹ que t'a jeté le petit gros ¹²⁰ qui nous a fait tellement rigoler!	Lamento! Lamento! A cada um a sua vez! Tu acabaste de ficar com o biscoito ¹¹⁹ que te lançou o meia-leca anafado ¹²⁰ que tanto nos fez rir!
Ici, au moins, je suis tranquille ¹²¹ ! Ce que je peux en avoir assez ¹²² de cette promiscuité!	Aqui, pelo menos, estou em paz ¹²¹ ! É que já estou cansado ¹²² desta promiscuidade!
Sois sage hein! J'en ai plein le dos avec toi! ¹²³	Vê lá se atinas, hã?! Já não te estou a ver bem! ¹²³

5ª história

Le doublage

(Goscinny & Gotlib, 1967, pp. 72-73)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Le doublage	A dobragem
Vous savez tous ce qu'est le doublage; c'est ce qui permet de transformer cela...	Todos vocês sabem o que é a dobragem; é o que permite transformar isto...
Zlapok popoye! ¹²⁴	Zlapok popoye! ¹²⁴
Zlapok lazlozlotz!.. Gbloutchski wrotchpkoff wloschultz ski! ¹²⁵	Zlapok lazlozlotz!.. Gbloutchski wrotchpkoff wloschultz ski! ¹²⁵
Pogekowalski frotchpof nounoublov? ¹²⁶	Pogekowalski frotchpof nounoublov? ¹²⁶
Wblnya ¹²⁷	Wblnya ¹²⁷
...en ceci.	...nisto.
Salut la compagnie!	Olá, pessoal!
Salut p'tite tête ¹²⁸ !.. On t'attendait pour la belote ¹²⁹ !	Olá, cabeça oca ¹²⁸ !... Estávamos à tua espera prá sueca ¹²⁹ !
J'vous sers un p'tit blanc gommé? ¹³⁰	Vai um Moscatelzinho? ¹³⁰
Hop! ¹³¹	Upa! ¹³¹
La technique du doublage, du moins son principe, est relativement simple: on projette le film devant les comédiens ¹³² chargés de doubler les voix de la version originale. Le film est projeté sans le son, et, au bas de l'écran, défile ¹³³ le texte français ¹³⁴ . Les mots sont espacés de telle sorte, qu'ils permettent aux comédiens de suivre le rythme de la parole des comédiens du film, ce qui est très important, car cela permet au dialogue traduit de bien s'adapter ¹³⁵ au mouvement des lèvres des acteurs du film. Les comédiens chargés du doublage, n'ont plus qu'à dire avec talent le texte ¹³⁶ , dans les micros disposés devant eux.	A técnica da dobragem, pelo menos o seu princípio, é relativamente simples: projeta-se o filme em frente aos atores ¹³² encarregues de dobrar as vozes da versão original. O filme é projetado sem o som e, na base do ecrã, vai passando ¹³³ o texto português ¹³⁴ . As palavras são espaçadas de tal forma que permitem aos atores seguir o ritmo da fala dos atores do filme, o que é muito importante, pois isso permite que o diálogo traduzido se adapte bem ¹³⁵ ao movimento dos lábios dos atores do filme. Os atores encarregues da dobragem só têm de dizer o texto com talento ¹³⁶ , nos microfones colocados à sua frente.
<i>Salut p'tite tête / On t'att...</i>	<i>Olá, cabeça oca / Estáv...</i>

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Salut p'tite tête On t'attendait	Olá, cabeça oca Estávamos
Mais ce n'est pas si simple de doubler un film. Il y a de nombreuses difficultés. ¹³⁷ Par exemple, suivant les langues, les mots qui désignent une même chose, n'ont pas la même longueur:	Mas não é assim tão simples dobrar um filme, pois há numerosas dificuldades. ¹³⁷ Por exemplo, conforme as línguas, as palavras que designam uma mesma coisa não têm o mesmo comprimento:
Zklowtchug propoko matinkeljournalflotcknovschmovkapop wrtchukolpski! ¹³⁸ *	Zklowtchug propoko matinkeljournalflotcknovschmovkapop wrtchukolpski! ¹³⁸ *
* De l'oie!	* Ganso!
Awoh! ¹³⁹ *	Awoh! ¹³⁹ *
* Gâteau au chocolat recouvert de crème fouettée et farci d'olives vertes. (Forcément, dans ces films étrangers, on ne mange pas comme chez nous)	* Bolo de chocolate coberto de chantili e recheado de azeitonas verdes. (Inevitavelmente, nestes filmes estrangeiros não se come como na nossa casa)
Comment va se débrouiller l'adaptateur chargé de traduire le texte original du film? Il sera obligé de tricher un peu ¹⁴⁰ . Voyons la version doublée des scènes que nous venons de vous présenter...	Como é que se vai desenrascar o adaptador encarregue de traduzir o texto original do filme? Será obrigado a fazer alguma batota ¹⁴⁰ . Vejamos a versão dobrada das cenas que acabámos de vos apresentar...
Je suis sûr ¹⁴¹ qu'après cette oie, je vais avoir ¹⁴² un gâteau au chocolat, recouvert de crème fouettée et farci d'olives vertes!	De certeza ¹⁴¹ que, depois deste ganso, vai haver ¹⁴² bolo de chocolate, coberto de chantili e recheado de azeitonas verdes!
Eh oui! ¹⁴³	Ora aí está! ¹⁴³
DRIIIIIHINNG! ¹⁴⁴	POOOO MMM! ¹⁴⁴
Il y a bien d'autres difficultés. Par exemple, les textes qui apparaissent écrits dans les films, et qu'on ne peut plus changer...	Há também várias outras dificuldades. Por exemplo, os textos que aparecem escritos nos filmes e que já não se podem alterar...
J'vas leur laisser un message terrible à ces affreux! ¹⁴⁵	Bou deixar uma mensagem terrível àqueles malbados! ¹⁴⁵
Fais fissa ¹⁴⁶ , Lazlo ¹⁴⁷ ! Les sbires du roi nous poursuivent!!	Toca a despachar ¹⁴⁶ , Zé Maria ¹⁴⁷ ! Os capangas do rei perseguem-nos!!
Gorzblock popoye! ¹⁴⁸	Gorzblock popoye! ¹⁴⁸

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Ça c'est tapé, hein p'tit gars!?! ¹⁴⁹	Esta tá mesmo bem metida, não achas, amigalhaço?! ¹⁴⁹
T'as de l'esprit et un drôle de culot, Lazlo!! ¹⁵⁰	Tens cá uma mente! Que ousadia, Zé Maria!! ¹⁵⁰
Et, dans le même ordre d'idées...	E, pela mesma ordem de ideias...
<i>Zaborokoto</i> ¹⁵¹	<i>Zaborokoto</i> ¹⁵¹
Je te baptise: «Neptune»!	Batizo-te: “Neptuno”!
Lisez «Le Clairon»!!	Leiam “A Trombeta”!!
<i>Vladimiroff Boubouye</i> ¹⁵²	<i>Vladimiroff Boubouye</i> ¹⁵²
Le quai n° 6, c'est bien ici, m'sieur l'employé? ¹⁵³	É aqui o cais n.º 6, s'nhor funcionário? ¹⁵³
‘Savez pas lire?! ¹⁵⁴	Nã' sabe ler?! ¹⁵⁴
Ce qui est amusant, c'est que le physique des comédiens chargés du doublage correspond rarement à celui des acteurs du film. C'est normal car ils sont choisis uniquement pour leur voix... Voici par exemple... ..trois comédiens de film... et, dans le même ordre les trois comédiens chargés de les doubler.	O que é engraçado é que o físico dos atores encarregues da dobragem raramente corresponde ao dos atores do filme. Isso é normal, pois eles são escolhidos unicamente pela sua voz... Aqui estão, por exemplo... ..três atores de filmes... e, pela mesma ordem os três atores encarregues de dobrá-los.
Ça peut aller très loin. Voyez ces deux comédiens en train de doubler un film...	Isso pode ir bem longe. Vejam estes dois atores que estão a dobrar um filme...
Alors, bel oiseau ¹⁵⁵ , que dit-on à son maître?	Então, passarinho ¹⁵⁵ , o que é que se diz ao dono?
Bonjourrrrr coco ¹⁵⁶ ! Bonjourrrr coco! Rrrrrrrrrrrrr!! ¹⁵⁷	Bom diaaaaa, cóóó ¹⁵⁶ ! Bom diaaaaa, cóóó! Rrrrrrrrrrrrr!! ¹⁵⁷
Et c'est pour cela que nous sommes toujours étonnés, quand, après avoir vu pendant des années sur l'écran ce comédien étranger s'exprimer facilement...	E é por isso que ficamos sempre espantados quando, após termos visto durante anos no ecrã este ator estrangeiro a exprimir-se facilmente...
Ouais garçons! Ils sont partis avec le bétail, mais moi j'vous dis, garçons, que j'les aurai ces coyottes! Ventre-saint-gris! ¹⁵⁸	Nem mais, rapazes! Eles foram-se com o gado, mas eu cá digo-vos já, rapazes, que hei de pôr a mão nesses coiotes! Diabos me levem! ¹⁵⁸

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
...nous l'entendons, lors d'une visite en France ¹⁵⁹ , répondre aux questions des journalistes.	...o ouvimos, aquando de uma visita a Portugal ¹⁵⁹ , a responder às perguntas dos jornalistas.
C'est la première fois que vous venez en France?	É a primeira vez que vem a Portugal?
Ce.....êtrrrre.....oui.....moâ, conntennte..... ¹⁶⁰	Pois.....sêur.....sim.....êo, conntennte..... ¹⁶⁰

6ª história

Allons au restaurant

(Gosciny & Gotlib, 1972, pp. 16-17)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Allons au restaurant	Vamos ao restaurante
«Allons au restaurant!» Cette phrase magique met la joie dans les cœurs ¹⁶¹ . Si vous êtes des parents, vous y allez souvent, si vous êtes des enfants, vos parents vous y emmènent parfois. Tout le monde y va, dans les restaurants, y compris nos enquêteurs, qui nous ont rapporté ces quelques notes ¹⁶² que nous publions ici, et d'autres que nous discuterons plus tard. (Il s'agit de notes de frais ¹⁶³ , mais ça, c'est de la cuisine intérieure ¹⁶⁴ !)	“Vamos ao restaurante!” Esta frase mágica traz alegria aos corações ¹⁶¹ . Se vocês são pais, vão lá frequentemente; se vocês são crianças, os vossos pais levam-vos lá de vez em quando. Toda a gente lá vai, aos restaurantes, incluindo os nossos investigadores, que nos trouxeram estes relatórios ¹⁶² que aqui publicamos e outros que discutiremos mais tarde. (Esses tratam-se de relatórios de despesas ¹⁶³ , mas isso já é uma culinária interna ¹⁶⁴ !)
Avez vous remarqué que, dans les restaurants, les gens veulent voir pour croire?	Já repararam que, nos restaurantes, as pessoas querem ver para crer?
Je crois que je vais prendre ¹⁶⁵ le bœuf bourguignon...	Acho que vou querer ¹⁶⁵ o bife à borgonhesa...
Où vois-tu ça?	Onde vês isso?
Là.	Aqui.
Ah, oui... Hmm ¹⁶⁶ ... Je crois que je prendrai ¹⁶⁷ plutôt le poulet au curry...	Ah, sim... Hmm ¹⁶⁶ ... Acho que vou querer ¹⁶⁷ antes o caril de frango...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Où vois-tu ça?	Onde vês isso?
Il faut d'ailleurs se méfier des menus, parfois trompeurs...	É preciso aliás desconfiar dos menus, por vezes enganadores...
Je prendrai le Prince des Mers dans sa Sauce des Fruits de la Provence...	Vou querer o Príncipe dos Mares no seu Molho de Frutas da Provença...
L'escalope du chef.	O escalope do chefe.
Mais c'est une sardine à l'huile!	Mas é uma sardinha em óleo!
C'est ce que vous avez commandé.	É o que você pediu.
...d'ailleurs, vous l'avez remarqué aussi, ce que mange le voisin est toujours plus appétissant que ce que l'on vous sert.	...aliás, como também terão reparado, aquilo que o vizinho come é sempre mais apetitoso do que aquilo que vos é servido.
Le restaurant, c'est l'endroit où les parents sont sages...	O restaurante é o local onde os pais são sensatos...
Je veux les hors-d'œuvre variés, et puis l'escalope à la crème, et puis une sole meunière ¹⁶⁸ , et puis...	Eu quero as entradas variadas, e depois o escalope com creme, e depois um linguado grelhado ¹⁶⁸ , e depois...
Il a les yeux plus gros que le ventre... Une tranche de jambon et une purée pour lui...	Tem mais olhos que barriga... Uma fatia de fiambre e puré para ele...
...pour leurs enfants!	...pelos seus filhos!
...et pour moi, le saucisson chaud ¹⁶⁹ , pommes à l'huile, et puis le turbot, sauce mousseline ¹⁷⁰ , et puis l' entrecôte marchand de vin ¹⁷¹ , et...	...e para mim o chouriço assado ¹⁶⁹ , batatas em azeite, e depois o rodovalho, molho holandês ¹⁷⁰ , e depois o entrecosto assado no forno ¹⁷¹ , e...
C'est aussi dans les restaurants qu'éclatent les conflits familiaux...	É também nos restaurantes que rebentam os conflitos familiares...
Je veux du foie!	Quero fígado!
Tu ne veux jamais en manger, à la maison!	Nunca queres comer isso lá em casa!
Ici, ils le font ¹⁷² très bien...	Aqui preparam-no ¹⁷² muito bem...
...et les douloureux cas de conscience qui ne sont pas de la tarte ¹⁷³ !	...e as dolorosas questões de consciência que não são pera doce ¹⁷³ !
Et trois de vos tartes spéciales ¹⁷⁴ que nous adorons!	E três das vossas peras doces ¹⁷⁴ que nós adoramos!
Il n'en reste plus qu'une. ¹⁷⁵	Já só há uma. ¹⁷⁵

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
C'est dans les restaurants que l'on pose les questions les plus idiotes.	É nos restaurantes que se fazem as perguntas mais idiotas.
Elle est fraîche, votre sole?	É fresco, o vosso linguado?
Monsieur peut avoir confiance ¹⁷⁶	O senhor pode ficar descansado ¹⁷⁶
...car vous n'imaginez tout de même pas que le garçon va répondre ceci:	...pois vocês não imaginam mesmo que o empregado de mesa vai responder isto:
Confidentiellement, elle est tellement avancée que dans la cuisine, on a dû ouvrir les fenêtres!	Confidencialmente, ele está num estado tão avançado que, na cozinha, foi preciso abrir as janelas!
Mais c'est dans les restaurants, aussi, où les gens disent les choses les plus étranges...	Mas é também nos restaurantes que as pessoas dizem as coisas mais estranhas...
La tête de veau? ¹⁷⁷	Pezinhos de porco? ¹⁷⁷
La tête de veau, c'est moi. ¹⁷⁸	Pezinhos de porco, eu, eu! ¹⁷⁸
...et les plus mystérieuses!	...e mais misteriosas!
Pouvez-vous me changer ¹⁷⁹ cet œuf mayonnaise en hareng de la baltique?	Pode trocar-me ¹⁷⁹ este ovo com maionese por arenque-do-báltico?
C'est facile!	É fácil!
Mais ne vous y trompez pas, les gens ne parlent pas de la même façon dans la salle...	Mas não se iludam, pois as pessoas não falam da mesma forma na sala...
Et alors?.. Mon châteaubriand ¹⁸⁰ ?	Então?... O meu bife de lombo ¹⁸⁰ ?
Je vais voir si le châteaubriand de monsieur marche. ¹⁸¹	Vou ver como está o seu bife de lombo, senhor. ¹⁸¹
...que dans la cuisine.	...e na cozinha.
Y a le 5 ¹⁸² qui veut sa viande!	Ali o da mesa 5 ¹⁸² quer a carne dele!
Nous sommes justement fiers de nos restaurants ¹⁸³ , qui ont la réputation d'être les meilleurs du monde. Les touristes viennent de partout et de très loin pour goûter à la célèbre cuisine française ¹⁸⁴ .	Temos motivos para nos orgulharmos dos nossos restaurantes ¹⁸³ , que têm a reputação de ser os melhores do mundo. Os turistas vêm de todo o lado e de bem longe para provar a célèbre gastronomia portuguesa ¹⁸⁴ .
Ah! Oune restaurationne! ¹⁸⁵	Ah! Una restaurationne! ¹⁸⁵

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
No, no. Pas menu. Vous choisissez et apportez-moi votre spécialité de la région. ¹⁸⁶	No, no. Sem menu. Você escolher e trazer a mim especialidade de sua região. ¹⁸⁶

7ª história

Exemples de volonté

(Goscinny & Gotlib, 1972, pp. 22-23)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Exemples de volonté ¹⁸⁷	Exemplos de força de vontade ¹⁸⁷
Pour lutter contre la tentation, il faut de la volonté; beaucoup de volonté. Nous trouvons dans l'Histoire, de nobles exemples de héros sacrifiant leur fortune, leur sécurité, leur vie, même, plutôt que de succomber à la tentation ¹⁸⁸ . Il est possible de découvrir encore des cas extraordinaires de volonté, et nos dingo-enquêteurs ¹⁸⁹ sont partis à la recherche des héros contemporains qui nous entourent:	Para lutar contra a tentação, é preciso força de vontade; muita força de vontade. Encontramos na História nobres exemplos de heróis que preferem sacrificar a sua fortuna, a sua segurança e até a sua vida do que sucumbir à tentação ¹⁸⁸ . É possível descobrir ainda casos extraordinários de força de vontade, e os nossos doido-investigadores ¹⁸⁹ partiram à procura dos heróis contemporâneos que nos rodeiam:
Premier exemple que nous offrons à votre admiration ¹⁹⁰ :	Primeiro exemplo que deixamos à vossa consideração ¹⁹⁰ :
Le 5 juin 1964 ¹⁹¹ , Mathias Florin ¹⁹² déclare ¹⁹³ : «Je prends encore une cacahouette, et j'arrête. ¹⁹⁴ » Et il arrête ¹⁹⁵ !	A 5 de junho de 2014 ¹⁹¹ , Matias Florim ¹⁹² declarou ¹⁹³ : “Vou tirar só mais um amendoim e depois paro. ¹⁹⁴ ” E parou ¹⁹⁵ !
André Soupente ¹⁹⁶ , n'a jamais vérifié avec ses doigts la véracité de cette pancarte:	André Sótão ¹⁹⁶ nunca verificou com os seus dedos a veracidade desta placa:
<i>Peinture fraîche</i> ¹⁹⁷	<i>Pintado de fresco</i> ¹⁹⁷

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
<p>Suzanne Fièvre¹⁹⁸ résiste toujours à la tentation de vérifier une dernière fois l'exactitude de l'adresse sur l'enveloppe, avant de la glisser dans la boîte aux lettres.</p>	<p>Susana Febre¹⁹⁸ resiste sempre à tentação de verificar uma última vez a exatidão do endereço no envelope antes de o introduzir no marco do correio.</p>
<p>Georges Chaudé¹⁹⁹ est passé devant une boîte de conserves vide, sur le trottoir, sans donner un coup de pied dedans.</p>	<p>Jorge Escaldante¹⁹⁹ passou à frente de uma lata de conservas vazia, no passeio, sem lhe dar um pontapé.</p>
<p>En présence d'une boîte de bonbons, Hector Soprano²⁰⁰ ne commence pas par manger les bonbons à la liqueur. (Ceux qui sont enveloppés de papier brillant).</p>	<p>Na presença de uma caixa de bombons, Heitor Soprano²⁰⁰ não começa por comer os bombons com licor. (Aqueles que estão envoltos em papel brilhante.)</p>
<p>Le 4 février 1966²⁰¹, Simon Pâture²⁰², arrivant dans un couloir au parquet récemment ciré, résista à l'envie de faire une glissade.</p>	<p>A 4 de fevereiro de 2016²⁰¹, Simão Pastagem²⁰², ao chegar a um corredor cujo soalho havia sido recentemente encerado, resistiu à vontade de dar uma escorregadela.</p>
<p>Le 31 juillet 1967²⁰³, le jeune Charles Bille²⁰⁴, prend le train de Nice à Paris²⁰⁵, assis à côté de la fenêtre embuée du compartiment, sans faire un seul dessin avec son doigt²⁰⁶.</p>	<p>A 31 de julho de 2017²⁰³, o jovem Carlos Berlinde²⁰⁴ apanhou o comboio do Porto para Lisboa²⁰⁵ e sentou-se junto à janela embaciada do compartimento, sem fazer um único desenho com o dedo²⁰⁶.</p>
<p>Isabelle Couteau²⁰⁷, n'a jamais fait de bruit avec sa paille²⁰⁸, après avoir absorbé la presque totalité du contenu de son verre.</p>	<p>Isabel Cutelo²⁰⁷ nunca fez barulho com a palhinha²⁰⁸ depois de ter absorvido a quase totalidade do conteúdo do seu copo.</p>
<p>À la question: «Comment vas-tu...yau de poêle?²⁰⁹» Isidore Flou²¹⁰ répondit:</p>	<p>À pergunta “Como tens pa...assado no forno?²⁰⁹”, Isidoro Desfocado²¹⁰ respondeu:</p>
<p>Ça va, merci.</p>	<p>Bem, obrigado.</p>
<p>Le 2 septembre 1965²¹¹, Raoul Grappe²¹², éteignit son poste récepteur de télévision²¹³, car le programme ne lui plaisait pas.</p>	<p>A 2 de setembro de 2015²¹¹, Raul Cacho²¹² desligou o televisor²¹³ porque o programa não lhe agradava.</p>
<p>CLICK²¹⁴</p>	<p>CLIC²¹⁴</p>
<p>Le jeune Edouard Chevrot²¹⁵, traverse tous les jours un petit pont pour se rendre à l'école; il n'a jamais craché pour faire des ronds dans l'eau.</p>	<p>O jovem Eduardo Balido²¹⁵ atravessa todos os dias uma pequena ponte para ir à escola e nunca cuspiu para fazer círculos na água.</p>

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Yvonne Papastropoulos ²¹⁶ , étrennant une robe, est passée devant une vitrine formant miroir ²¹⁷ , sans se regarder ²¹⁸ .	Yvonne Papastropoulos ²¹⁶ , ao estrear um vestido, passou à frente de uma montra espelhada ²¹⁷ sem ver o seu reflexo ²¹⁸ .
Michel Pied ²¹⁹ , habitant au onzième étage d'un immeuble, s'est trouvé seul dans l'ascenseur, et ne s'est pas fourré les doigts dans le nez ²²⁰ .	Miguel Pé ²¹⁹ , habitante do décimo primeiro andar de um prédio, viu-se sozinho no elevador e não tirou macacos do nariz ²²⁰ .
Vincent Rhubarbe ²²¹ a toujours résisté à la tentation de faire plus d'un tour, dans les portes à tambour.	Vicente Ruibarbo ²²¹ sempre resistiu à tentação de dar mais do que uma volta nas portas giratórias.
Bernard Livarot ²²² n'a jamais regardé la solution des jeux, avant de les avoir faits.	Bernardo Limiano ²²² nunca viu a solução dos jogos antes de os ter feito.
Lazlo Zlotz ²²³ n'a jamais commencé un labyrinthe par la fin.	Nuno Nunes ²²³ nunca começou um labirinto pelo fim.
<i>Comment toutou²²⁴ fera-t-il pour aller chercher son os?</i>	<i>Como é que o Bobi²²⁴ vai fazer para ir procurar o osso?</i>
Lulu Biscuit ²²⁵ n'a jamais mis les lunettes de son papa pour voir « comment qu'on voit à travers ²²⁶ ».	Lulu Biscoito ²²⁵ nunca pôs os óculos do papá para ver “ como se vê com eles ²²⁶ ”.
Philippe Bayeux ²²⁷ n'est jamais rentré en retard chez lui, même quand les cantonniers travaillaient dans la rue.	Filipe Arraiolos ²²⁷ nunca chegou a casa atrasado, nem mesmo quando os cantoneiros trabalhavam na rua.
Travaux ²²⁸	Obras ²²⁸
Et nous avons laissé pour la fin le cas le plus extraordinaire: celui de Jean Plateau ²²⁹ , qui a déclaré: « Je lirai ²³⁰ mon Pilote quand j'aurai fini mes devoirs ²³¹ ».	E deixámos para o fim o caso mais extraordinário: o de João Planalto ²²⁹ , que declarou: “ Vou ler ²³⁰ a minha <i>Pilote</i> quando tiver terminado os trabalhos de casa ²³¹ .”
...et il a tenu parole ²³² !	...e manteve a sua palavra ²³² !

8ª história

Méchantes choses

(Goscinny & Gotlib, 1972, pp. 38-39)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Méchantes choses	Coisas más
Nous vous avons déjà entretenus au sujet ²³³ de la malveillance des choses, mais les objets, dits inanimés, trouvent tant de façons sadiques de nous brimer, qu'il nous a semblé utile de dénoncer à nouveau quelques-uns de leurs agissements. Nous avons tous été victimes, à un moment donné, de ces actes hostiles, qui font sûrement partie d'un monstrueux complot des choses contre les êtres.	Já vos falámos do tema ²³³ da maldade das coisas, mas os objetos, ditos inanimados, encontram tantas formas sádicas de nos maltratar, que nos pareceu útil denunciar novamente alguns dos seus procedimentos. Todos nós fomos vítimas, num dado momento, destes atos hostis, que certamente fazem parte duma monstruosa conspiração das coisas contra os seres.
Le pacifique petit suisse ²³⁴ , par exemple, vous avez remarqué avec quelle hargne il refuse de sortir de sa boîte?	O pacífico suissinho ²³⁴ , por exemplo: já repararam com quanta casmurrice ele recusa sair da sua embalagem?
Et avez vous remarqué avec quelle ténacité le dernier cachet d'aspirine ²³⁵ refuse de sortir de son tube?	E já repararam com quanta tenacidade a última aspirina ²³⁵ recusa sair do seu tubo?
Questionnez tous ceux qui ont eu un pneu à plat: tous les boulons de la roue se desserrent facilement, sauf un! Ce n'est tout de même pas un effet du hasard, c'est toujours comme ça!..	Perguntem a todos os que tiveram um pneu furado: todos os parafusos da roda se desapertam facilmente, menos um! Isso não pode mesmo ser um efeito do acaso, pois é sempre assim!..
Par contre, dans toute valise normale à deux serrures, il y en a toujours une qui refuse de rester fermée.	Por outro lado, em qualquer mala normal com duas fechaduras, há sempre uma que recusa manter-se fechada.
Oscar du sadisme: la clé de la boîte de sardines qui casse. (La clé sait que si vous essayez de vous servir d'un ouvre-boîtes pour achever le travail, vous allez transformer les sympathiques poissons, en peu appétissant hachis!)	Óscar do sadismo: a chave da lata de sardinhas que se parte. (A chave sabe que, se vocês tentarem servir-se dum abre-latas para acabar o trabalho, vão transformar os simpáticos peixinhos num picadinho pouco apetitoso!)
Les bouchons dont les couvercles s'ouvrent à l'aide du manche d'une cuillère faisant office de levier ²³⁶ , se défendent de deux façons:	Os frascos cujas tampas se abrem com a ajuda do cabo duma colher, com função de alavanca ²³⁶ , defendem-se de duas formas:

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
a) En résistant avec obstination...	a) Resistindo com obstinação...
KLONK ²³⁷	KLONK ²³⁷
b) En cédant au moment le plus inattendu et en renversant une partie du contenu sur la nappe.	b) Cedendo no momento mais inesperado e entornando uma parte do conteúdo na toalha.
Remarquez, les capsules qui se dévissent...	Reparem: as cápsulas que se desenroscam...
SPROT ²³⁸	SPROT ²³⁸
...les bouchons qui s'enfoncent dans les bouteilles...	...as rolhas que se enfiam dentro das garrafas...
...ou ceux qui sautent de joie, ne sont pas des anges non plus ²³⁹ !	...ou as que saltam de alegria também não são inocentes ²³⁹ !
Ouille! ²⁴⁰	Uuuu! ²⁴⁰
POP	POP
Même le fil du téléphone s' emmêle ²⁴¹ !	Até o fio do telefone se envolve ²⁴¹ !
Et ce n'est pas de la méchanceté pure, ces nœuds de lacets qui se défont quand nous courons après un autobus... ²⁴²	E não é da mais pura malvadez quando os nós dos atacadores se desapertam ao correremos atrás dum autocarro... ²⁴²
...alors qu'ils refusent de céder quand nous voulons nous coucher?	...enquanto se recusam a ceder ao querermos ir deitar-nos?
Mais rien n'égale ²⁴³ en férocité, le taille-crayon, qui, non content ²⁴⁴ de casser la mine du crayon, la conserve bien coincée au fond, pour nous empêcher de faire une nouvelle tentative!	Mas nada se compara ²⁴³ em ferocidade ao afia-lápis, que, insatisfeito ²⁴⁴ por partir o bico ao lápis, o conserva bem encravado no fundo para nos impedir de fazer uma nova tentativa!
Fig. 1 - Crayon à la mine cassée.	Fig. 1 - Lápis com o bico partido.
Fig. 2 - Mine cassée du crayon.	Fig. 2 - Bico partido do lápis.
Tous les gourmands connaissent le haineux papier, qui colle au caramel mou...	Todos os gulosos conhecem o odioso papel que se cola ao caramelo mole...
Et tous les spectateurs de cinema ont été victimes du terrible petit morceau de chocolat glacé qui tombe sur les vêtements!	E todos os espectadores de cinema foram vítimas do terrível bocadinho de gelado de chocolate que cai em cima da roupa!
PLOT! ²⁴⁵	POF! ²⁴⁵

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Et l'ignoble robinet d'eau chaude qui a coulé goutte à goutte, pendant des heures, en attendant le moment de vous ébouillanter?	E a desprezível torneira de água quente que verteu gota a gota durante horas, à espera do momento de vos escaldar?
AAAAAHHH! ²⁴⁶	AAAAAHHH! ²⁴⁶
Et qui n'a pas subi la brutalité de la casserole tournante?	E quem não sofreu a brutalidade da caçarola giratória?
Enfin, à ceux que notre enquête laisse sceptiques ²⁴⁷ , nous conseillons de faire l'expérience suivante: dans une pièce, où il n'y a qu'un meuble ²⁴⁸ , laissez tomber une chose quelconque, de forme circulaire ou sphérique. Où pensez-vous qu'ira rouler la chose en question?	Por fim, à aqueles que se mantêm céticos perante a nossa investigação ²⁴⁷ , aconselhamos que façam a seguinte experiência: numa sala com apenas um móvel ²⁴⁸ , deixem cair qualquer coisa de forma circular ou esférica. Para onde pensam que irá rebolar a coisa em questão?

9ª história

Moments de gloire

(Goscinny & Gotlib, 1972, pp. 46-47)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Moments de gloire	Momentos de glória
Dans la vie de tout lycéen ou collégien ²⁴⁹ , il existe des moments de gloire qui ne doivent rien ²⁵⁰ aux prouesses scolaires classiques...	Na vida de qualquer aluno do básico ou do secundário ²⁴⁹ existem momentos de glória que não ficam a dever nada ²⁵⁰ às clássicas proezas escolares...
Le membre plâtré, par exemple, assure des moments de gloire à son possesseur. (La jambe, de préférence, à cause de la canne.)	O membro engessado, por exemplo, garante momentos de glória ao seu detentor. (A perna, de preferência, por causa da bengala.)
Ah, dis donc! ²⁵¹	Ai, caramba! ²⁵¹
Et, aussi, un traitement de V.I.P. (Very Important Plâtré ²⁵²).	E também um tratamento V.I.P. (Very Important Pernetá ²⁵²).
Attention, vous autres! ²⁵³ Ne le bousculez pas! Ne le bousculez pas!	Tenham atenção! ²⁵³ Não o empurrem! Não o empurrem!

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Si un ami ou parent vient vous chercher ²⁵⁴ dans une superbe auto à la sortie du lycée, vous vivrez un instant d'intense prestige auprès de vos camarades...	Se um amigo ou parente vos vier buscar ²⁵⁴ num soberbo carro à saída do liceu, vocês viverão um instante de intenso prestígio junto dos vossos colegas...
Ah, dis-donc!	Ai, caramba!
...Prestige qui ne sera surpassé que si ²⁵⁵ votre jolie petite cousine vient vous attendre à la sortie. (Vos copains n'ont pas besoin de savoir qu'en réalité, elle est fiancée avec le grand imbécile à la superbe auto.)	...Prestígio que só será superado se ²⁵⁵ a vossa bela e jovem prima vos vier esperar à saída. (Os vossos amigos não precisam de saber que, na verdade, ela está comprometida com o grande imbecil do soberbo carro.)
Ah, dis-donc!	Ai, caramba!
Une paire de lunettes, assez curieusement, vaut un petit triomphe.	Um par de óculos, muito curiosamente, vale um pequeno triunfo.
Eh oui, léger astigmatisme.	Pois é, um ligeiro astigmatismo.
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
La nouvelle montre, que l'on consulte négligemment...	O novo relógio, que é consultado negligentemente...
Eh ben! Ça file le temps! Eh ben, eh ben, eh ben.	Pois é! O tempo voa! Pois é, pois é, pois é.
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
...ou un nouveau compas, provoquent des murmures flatteurs.	...ou um novo compasso provocam murúrios lisonjeiros.
Dessinez cette pomme à main levée.	Desenhem esta maçã com a mão levantada.
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
La gloire publique rejaillit agréablement sur les milieux scolaires.	A glória pública reflete-se agradavelmente nos meios escolares.
Regardez! J'ai ma photo dans le journal!	Vejam! Tenho a minha foto no jornal!
<i>TRIOMPHALE</i>	<i>TRIUNFANTE</i>
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
L'autographe de la vedette vous auréolera d'une plaisante gloire ²⁵⁶ , surtout si vous avez de l'imagination.	O autógrafo da vedeta irá glorificar-vos de forma aprazível ²⁵⁶ , sobretudo se tiverem imaginação.

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Mais... tu la connais?	Mas... tu conhece-la?
Tu ne crois tout de même pas qu'elle donne son autographe à tout le monde, non? ²⁵⁷	Então mas achas mesmo que ela dá um autógrafa a toda a gente? ²⁵⁷
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
<i>Amicalement, U. Andress</i> ²⁵⁸	<i>Beijinhos, Soraia Chaves</i> ²⁵⁸
Mais ça ne vaut pas l'admiration qu'auront pour vous vos camarades, le jour où vous vous serez rasé pour la première fois!	Mas isso não vale a admiração que os vossos colegas vos terão no dia em que vocês se tiverem barbeado pela primeira vez!
...et j'ai la barbe drôlement dure... Faudra que je me rase ²⁵⁹ toutes les semaines.	...e tenho a barba bastante dura... Vou ter de me barbear ²⁵⁹ todas as semanas.
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
Cette petite scène ²⁶⁰ donne un sentiment de triomphe inégalé!	Esta simples cena ²⁶⁰ dá um sentimento de triunfo inigualável!
Ah! Cette fenêtre! Toujours coincée!	Ai! Esta janela! Sempre encravada!
Vous permettez ²⁶¹ , madame ²⁶² ?	Dá-me licença ²⁶¹ , professora ²⁶² ?
TCHAC! ²⁶³	TCHAC! ²⁶³
Et voilà!	Aí está!
Merci, mon petit ²⁶⁴ .	Obrigado, meu menino ²⁶⁴ .
Si vous faites, plus tard, carrière dans les Lettres, aucun succès ne vous fera autant plaisir que celui-ci:	Se, mais tarde, fizerem carreira nas Letras, nenhum sucesso vos dará tanto prazer como este:
Et maintenant, je vais vous lire la meilleure rédaction, celle de Chaprot...	E agora vou ler-vos a melhor redação, a do Carlinhos...
Et même si vous devenez champion olympique, aucune médaille ne vous comblera, comme cette petite phrase de votre moniteur ²⁶⁵ d'Éducation Physique...	E mesmo se vierem a ser campeões olímpicos, nenhuma medalha vos satisfará tanto como esta pequena frase do vosso professor ²⁶⁵ de Educação Física...
Je suis appelé chez M. le Proviseur... Chaprot! Remplacez-moi! Faites faire les mouvements à vos camarades! ²⁶⁶	Fui chamado ao gabinete do Sr. Diretor... Carlinhos! Substitui-me! Manda os teus colegas fazer alongamentos! ²⁶⁶

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Ce genre d'exercice, s'il réussit, vous fera vivre un moment de gloire d'une rare intensité auprès de vos camarades.	Este género de exercício, se for bem-sucedido, far-vos-á viver um momento de glória de uma rara intensidade junto dos vossos colegas.
Je vais la récupérer, la balle... ²⁶⁷	Eu vou recuperar a bola... ²⁶⁷
Ah, dis donc!	Ai, caramba!
Et, si ça rate... votre jour de gloire est tout de même arrivé!	E, se isso falhar... o vosso dia de glória terá chegado na mesma!

10ª história

Drôles de panneaux

(Goscinny & Gotlib, 1972, pp. 64-65)

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
Drôles de panneaux	Placas bizarras
Il existe sur les routes d'étranges panneaux, qui nous étonnent. Nos dingo-enquêteurs en ont sélectionné quelques-uns pour vous...	Existem nas estradas, placas estranhas que nos espantam. Os nossos doido-investigadores selecionaram-vos algumas delas...
Il y en a de fort injustes, comme celui-ci. Nous nous étonnons, d'ailleurs, que les betteraviers ²⁶⁸ ne réagissent pas!	Há umas muito injustas, como esta aqui. Espanta-nos, aliás, que os produtores de nabos ²⁶⁸ não reajam!
<i>Attention / betteraves</i> ²⁶⁹	<i>Cuidado / nabos</i> ²⁶⁹
Parce qu'après tout, il n'y a pas de raison de ne pas continuer, et de créer de nouveaux panneaux du même genre!	Porque, afinal, não há motivo para não continuar e criar novas placas do mesmo género!
<i>Attention / choucroute</i> ²⁷⁰	<i>Cuidado / salsichas</i> ²⁷⁰
<i>Attention / cassoulet</i> ²⁷¹	<i>Cuidado / feijoada</i> ²⁷¹
<i>Attention / macaronis</i> ²⁷²	<i>Cuidado / esparguete</i> ²⁷²
D'autres panneaux sont franchement incompréhensibles...	Outras placas são francamente incompreensíveis...

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
<i>Danger / Aérodrome</i>	<i>Perigo / Aeródromo</i>
Et encore, il existe tout de même un moyen de se défendre ²⁷³ contre les avions...	E mais: existe mesmo assim um meio de defesa ²⁷³ contra os aviões...
Ouvre l'œil, hein? ²⁷⁴	Olhos abertos, hã? ²⁷⁴
Sois tranquille! Je ne les raterai pas!	Fica descansado! Não os vou falhar!
Mais là, par contre, nous ne savons vraiment pas ce qu'on peut faire pour se protéger ²⁷⁵ contre ça!	Mas aqui, em contrapartida, não sabemos muito bem o que podemos fazer para nos protegermos ²⁷⁵ contra isto!
<i>Chutes</i> ²⁷⁶ <i>de pierres</i>	<i>Queda</i> ²⁷⁶ <i>de pedras</i>
Tu n'avais pas vu le panneau, non!?!	Não tinhas visto a placa, não?!
Certains panneaux sont alléchants...	Algumas placas são aliciantes...
Ça doit être la spécialité du pays. Si on en achetait une bouteille?	Deve ser a especialidade do país. E se comprássemos uma garrafa?
<i>30 / Goudron frais</i>	<i>30 / Alcatrão fresco</i>
...d'autres, inquiétants...	...outras, inquietantes...
Mais accélère, enfin! ²⁷⁷ Nous sommes au mois d'août!	Acelera de uma vez! ²⁷⁷ Estamos no mês de agosto!
Je n'ai pas l'intention de prendre des risques!	Não tenho a intenção de correr riscos!
<i>Risque de verglas</i>	<i>Risco de gelo</i>
Certains panneaux nous promettent de merveilleuses curiosités touristiques...	Certas placas prometem-nos curiosidades turísticas maravilhosas...
<i>Formation de trous</i>	<i>Formação de buracos</i>
Regarde! Un autre, là-bas!	Olha! Outro ali!
POP!	POP!
Mais d'autres nous font de bien fallacieuses promesses...	Mas outras fazem-nos promessas bem falaciosas...
Je comprends que tu veuilles le photographe, mais ils devraient préciser à quelle heure ²⁷⁸ il saute!	Eu entendo que queiras fotografá-lo, mas deviam especificar a que horas ²⁷⁸ ele salta!
Mais certains précisent trop, au contraire!	Mas algumas, pelo contrário, especificam demasiado!

Texto original em francês	Proposta de tradução em português
<i>Virages sur 2 km.</i>	<i>Curvas a 2 km.</i>
Mais tu ne l'avais pas vu, ce virage!?!	Mas não tinhas visto esta curva?!
Si ²⁷⁹ ! Mais je n'y ai pas cru! Nous avons fait plus de 2 km!!	Vi ²⁷⁹ , mas não acreditei! Fizemos mais de 2 km!!
Enfin, certains panneaux sont d'une charmante modestie...	Por fim, algumas placas são de uma charmosa modéstia...
<i>Chaussée déformée</i>	<i>Calçada deformada</i>
Bien entendu, ces panneaux partent du principe: « Faute avouée est à moitié pardonnée ²⁸⁰ ». Mais, quoi qu'il en soit, la sincérité est toujours sympathique, et nous pensons qu'elle devrait se généraliser au bord de nos routes.	Evidentemente, estas placas partem do princípio: “ Pecado confessado é pecado perdoado ²⁸⁰ .” Mas, seja como for, a sinceridade é sempre agradável e nós achamos que ela devia generalizar-se na beira das nossas estradas.
<i>Point de vue sans intérêt</i>	<i>Ponto de vista sem interesse</i>
<i>Danger / Gendarmes</i> ²⁸¹ <i>mesquins</i>	<i>Perigo / GNRs</i> ²⁸¹ <i>mesquinhos</i>
<i>Hôtel minable</i>	<i>Hotel péssimo</i>
D. 27^{bis} / Bourg^{sur}/Ru ²⁸² / 658 habitants / 1 lecteur de Pilote / Don de Dargaud.	N 27^A / Riachoburgo ²⁸² / 658 habitantes / 1 leitor da Pilote / Oferta da Dargaud.

III.4 - Análise da tradução

Com vista a tornar mais prática esta análise, optou-se pela organização dos diversos problemas tradutórios em várias categorias, de acordo com o procedimento de tradução específico que foi usado para solucionar cada um desses problemas surgidos ao longo das dez histórias de *Les Dingodossiers* que foram alvo de tradução. Importa referir, porém, que há certos casos em que se aplicou mais do que um procedimento tradutório. Nessas situações, tal categorização será então feita tendo em conta a metodologia que se considerou ser mais proeminente e representativa do aspeto a ser estudado. Os casos abordados far-se-ão acompanhar pelas reflexões analíticas vistas como pertinentes no âmbito desta dissertação, verificando-se que alguns desses casos requerem uma atenção muito mais aprofundada e exclusiva, enquanto outros apresentam características similares que permitem uma análise com recurso a uma única abordagem de natureza mais genérica e abrangente.

Apesar da decisão de distribuir os problemas tradutórios encontrados por categorias baseadas nos métodos adotados para os resolver, considerou-se ser relevante analisar à parte, em categorias independentes, as onomatopeias e interjeições, os nomes próprios e as expressões idiomáticas, uma vez que todos estes elementos apresentam características muito particulares, o que levou a que eles não fossem sempre alvo do mesmo processo tradutório em cada uma das suas ocorrências. Cabe ainda referir que, no decorrer deste estudo, várias das situações analisadas serão agrupadas e apenas referidas através dos seus números correspondentes (de acordo com a numeração efetuada ao longo do subcapítulo anterior), o que evita assim que a extensão espacial

desta análise seja inflacionada para além dos limites daquilo que é absolutamente essencial.

III.4.1 - Onomatopeias e interjeições

Conforme já se esperava, as dez histórias selecionadas apresentam um elevado número de ocorrências de onomatopeias e de interjeições, o que só reforça mais ainda a evidência de que ambos esses tipos de palavras têm na banda desenhada o seu habitat natural. No entanto, uma tal proliferação onomatopaica e interjetiva foi abordada essencialmente de três formas distintas aquando do ato tradutório: a via da equivalência, a via da adaptação e a via do empréstimo. Essa diferenciação no tipo de abordagem tem por base a existência ou ausência, na língua portuguesa, de onomatopeias e de interjeições que correspondam de forma exata ou, no mínimo, aproximada àquelas que surgem nas páginas de *Les Dingodossiers*. Uma vez que o vocabulário português apresenta bastantes lacunas no que diz respeito a determinadas onomatopeias e interjeições, não é, portanto, de estranhar que tenha sido necessário recorrer, por diversas vezes, ao método tradutório do empréstimo para importar, de forma inalterada, várias delas.

Já foi referido que o contexto do português europeu carece de estudos académicos dedicados a este tema, o que é agravado pela inexistência de dicionários (monolíngues ou bilingues) que se ocupem de compilar e de categorizar exaustivamente todas as palavras onomatopaicas e interjetivas (se é que tal perspetiva é possível), facto que torna árdua a tarefa do tradutor quando confrontado com estas palavras. Da mesma forma, seria virtualmente impossível, sobretudo durante o período relativamente reduzido previsto para a elaboração da presente dissertação, consultar todas ou, no mínimo, um

número suficiente de bandas desenhadas escritas em língua portuguesa (sejam elas originais ou traduzidas) que permitisse, em tempo útil, fazer o levantamento de todas as onomatopeias e de todas as interjeições aí existentes, sobretudo as de ocorrência mais rara, muitas das quais surgindo apenas uma única vez.

Importa igualmente referir que, nos casos em que se faz uso da equivalência, até mesmo as onomatopeias e as interjeições que o tradutor vai buscar ao léxico português são já, em grande parte das vezes, aportuguesadas a partir de termos de origem francesa, inglesa ou espanhola, visto haver um universo consideravelmente reduzido de termos onomatopaicos e interjetivos que tenham uma origem exclusivamente portuguesa. Esse aportuguesamento faz-se, muitas das vezes, através de adaptações mínimas à estrutura morfológica da língua portuguesa, como é o caso da substituição das letras “k”, “w” e “y” (de uso infrequente no nosso léxico) pelas letras “c”, “u”/“v” e “i”, respetivamente. Ainda assim, note-se que tais adaptações nem sempre ocorrem, o que comprova a plasticidade que caracteriza a formação das onomatopeias e das interjeições.

Em primeiro lugar, as palavras ou expressões onomatopaicas e interjetivas que, nas dez histórias da obra *Les Dingodossiers*, foram sujeitas a um empréstimo puro são as que surgem nos pontos assinalados no texto com os números 14 (BRLLRLLRLL), 20 (DRRIING), 40 (CLIC), 57 (POP), 105 (CLAP CLAP e BRAVO), 108 (TARATA TSOIN), 157 (RRRRR), 166 (Hmm), 237 (KLONK), 238 (SPROT), 246 (AAAHHH) e 263 (TCHAC). A utilização do método do empréstimo prende-se com o facto de que algumas destas onomatopeias e interjeições (20, 40, 57, 105, 166 e 246) já existem no vocabulário português, sendo a sua escrita idêntica à das suas homólogas francesas. Por outro lado, as restantes palavras e expressões (14, 108, 157, 237, 238 e 263) não foram identificadas no nosso léxico, mas a ausência em português de termos onomatopaicos e interjetivos correspondentes (mesmo que escritos

de forma mais ou menos distinta) levou à decisão de se importar, de modo inalterado, essas palavras e expressões francesas. Cabe também referir que algumas destas onomatopeias e interjeições foram encontradas mais do que uma vez ao longo das dez histórias, mas, consoante as situações, nem sempre se optou pelo empréstimo para lidar com elas.

Por exemplo, a onomatopeia “POP” aparece primeiro no ponto 57, mas mais à frente surge também em duas outras ocasiões, nunca sofrendo qualquer alteração na sua forma. Já a onomatopeia “DRRIING”, a qual não foi alterada no ponto 20 (onde corresponde ao toque de um telefone), sofreu uma adaptação no ponto 144, tendo aí sido traduzida como “POOM” (uma vez que nesse caso ela está a representar o som da batida de um gongo, que é marcadamente diferente daquele que é característico de um telefone). Por seu lado, as onomatopeias “CLIC”, no ponto 40, e “CLICK”, no ponto 214, acabam por se sobrepor e representar a mesma situação (o som emitido ao premir o botão de um aparelho eletrónico), o que levou à uniformização da sua tradução sob a forma única “CLIC”, resultando assim na eliminação da letra “k” no segundo caso. Paradigmático é também o caso de “Hmm”, que foi alvo de empréstimo no ponto 166 mas, antes disso, foi adaptado para “Hãã” no ponto 60. Isto acontece porque, no ponto 60, “Hmm” tem a função de representar o espanto perante a percepção súbita de algo que ocorreu de forma inesperada. Já no ponto 166, por sua vez, “Hmm” pretende ilustrar o sentimento de dúvida e de hesitação perante a dificuldade de uma escolha. “Hã” é ainda a tradução de “Hein” nos pontos 123 e 274, uma interjeição que é usada interrogativamente para reforçar a ideia transmitida na frase imediatamente anterior e, em simultâneo, para tentar captar a atenção do alocutário e obter dele uma reação ao que lhe foi dito. O ponto 149 inclui também um “Hein”, mas aí o mesmo foi adaptado através da expressão interrogativa “não achas?” por uma questão de adequação à

estrutura sintática da frase em evidência nesse ponto, sem que isso comprometa, no entanto, o seu conteúdo semântico.

Diversas são as onomatopeias e as interjeições que, por outro lado, foram traduzidas através de palavras equivalentes que são graficamente muito próximas das existentes no texto original. É esse o caso que se verifica nos pontos 2, 7, 10, 24, 33, 53, 56, 69, 89, 98, 102, 114, 131, 156, 240 e 245, para além do que já foi dito no parágrafo anterior sobre “CLICK”/“CLIC” e “Hmm”/“Hãã”/“Hein”/“Hã”. Neste tipo de situações, as mudanças gráficas são pouco expressivas ou até mesmo mínimas, uma vez que, no decorrer da sua tradução para português, tais onomatopeias e interjeições apenas ganham ou perdem um muito reduzido número de letras, podendo ainda ter algumas delas a trocarem de posição entre si. Veja-se, por exemplo, o ponto 2, no qual a interjeição “POUF” (que surge duas vezes consecutivas) apenas perde a letra “o”, o que acontece porque em português esta palavra interjetiva, que exprime fadiga, escreve-se precisamente como “PUF”. O inverso dessa situação ocorre no ponto 98, com a onomatopeia indicadora do ronronar dos gatos a ganhar, em português, um “n” no final, passando de “RROO” para “RROON”. Quanto ao ponto 24, aquilo que acontece é meramente a substituição de uma única letra (“k” por “c”), pois a interjeição “Tssk” transforma-se em “Tssc” sem que isso afete a sonoridade da dita palavra ao ser proferida, sendo essa alteração gráfica correspondente ao esforço de melhor adequá-la ao alfabeto português.

Quanto aos casos em que a tradução de onomatopeias e de interjeições obrigou a uma aproximação ao método da adaptação, há cinco pontos do texto que se encaixam nessa particularidade, sendo eles os números 6, 16, 61, 96 e 251. Dito noutros termos, são estas as situações em que as palavras onomatopaicas e interjetivas que constam do texto traduzido são graficamente bem mais distantes das existentes no texto original,

ainda que correspondam às mesmas circunstâncias. Por exemplo, no ponto 16, “Guili, guili” (que representa as cócegas ou a tentativa de atrair a atenção de um bebé ou de uma criança) é muito diferente de “Cutchi, cutchi”, havendo mesmo aqui uma distinção no que respeita à própria pronúncia. Relativamente aos pontos 61 e 96, é curioso observar como, para as mesmas exatas situações, a língua francesa e a língua portuguesa representam a colisão entre dois corpos (61) e o piar dos pássaros (96) através de onomatopeias tão distintas, apesar do facto de que, em qualquer parte do mundo (independentemente da língua e da cultura), tais sons são sempre idênticos e universais. O ponto 6 representa também uma diferenciação nas interjeições utilizadas para demonstrar desprezo e desconsideração por algo ou por alguém, com “Boh” a dar lugar a “Pff”, sendo que é mais simples de se compreender a existência de algumas disparidades nas interjeições em função da língua e da cultura, visto elas serem proferidas por seres humanos e, por isso, passíveis de um certo nível de controlo, contrariamente às onomatopeias, que representam sons alheios e de natureza imutável.

Por fim, atente-se para o ponto 251, correspondente à expressão interjetiva “Ah, dis donc!”, a qual transmite o sentimento de admiração e estupefação perante uma ocorrência invulgar, inesperada, grandiosa ou até mesmo avassaladora. Contrariamente aos casos anteriores, não havia aqui apenas uma única possibilidade tradutória, mas sim um leque de várias opções, de entre as quais se escolheu “Ai, caramba!” (outras hipóteses seriam, por exemplo: “Meu Deus!”, “Céus!”, “Minha nossa!” ou “Ena pá!”). De notar é também que a expressão francesa em causa surge no texto um total de dez vezes (todas na nona história), mas em duas dessas ocorrências ela aparece escrita com um hífen a separar as duas últimas palavras, sob a forma de “Ah, dis-donc!”, embora essa variação mínima seja de reduzida relevância, razão pela qual se optou por manter “Ai, caramba!” como a única tradução para as dez ocorrências referidas. Há ainda uma

outra situação digna de destaque na quinta história, a qual se prende com as interjeições inventadas “Wblnya” (ponto 127) e “Awoh” (ponto 139), ambas pertencentes a uma língua que, ao que tudo indica, foi criada apenas com uma finalidade humorística no âmbito de *Les Dingodossiers*. Visto que essa história é dedicada ao tema da dobragem de filmes, mais à frente estas duas interjeições são, respetivamente, traduzidas no próprio texto original como “Hop!” (ponto 131) e “Eh oui!” (ponto 143). No decorrer da proposta aqui apresentada, o que se fez foi traduzir para português apenas essas formas pré-traduzidas pelos autores, resultando em “Upa!” e em “Ora aí está!”, ao mesmo tempo que, por via do empréstimo, se mantiveram inalteradas ambas as palavras inventadas.

Em termos da origem dos sons que elas representam, as palavras onomatopaicas e interjetivas encontradas ao longo destas dez histórias podem, então, ser divididas em três categorias distintas: as onomatopeias correspondentes aos sons emitidos pelos animais (como o “MUUU” da vaca, no ponto 53, ou o “CÓÓÓ” do papagaio, no ponto 156), as onomatopeias correspondentes aos sons de objetos ou movimentos (como o “TARATA TSOIN” dos instrumentos de uma orquestra em uníssono, no ponto 108, ou o “POF” da colisão de um corpo com uma superfície, no ponto 245) e as interjeições correspondentes aos sons emitidos por seres humanos ou por animais capazes de falar como eles (como “UUUIII”, no ponto 240, ou “AAAHHH”, no ponto 246). Um outro fenómeno digno de destaque é o da variação no número de cada uma das letras que compõem a representação escrita de uma determinada onomatopeia ou interjeição. Isto pode ser observado em casos como o da interjeição “Hé” (traduzida como “Ei”), no ponto 114, a qual ocorre também sob a forma “Hééé” (traduzida como “Eei”), no ponto 69, sem deixar, por isso, de ser a mesma interjeição e de representar uma situação similar. Numa primeira análise mais superficial, esta multiplicação de letras até poderia

parecer arbitrária, mas na verdade ela não ocorre por acaso e tem sim o propósito muito específico de enfatizar a importância e a função da onomatopeia ou da interjeição em causa, pois um cada vez maior número de letras repetidas indica uma cada vez maior duração e intensidade do som associado.

III.4.2 - Nomes próprios

Os nomes próprios constituem outra questão de primeira importância nesta proposta de tradução, uma vez que a forma de abordá-los nem sempre é a mesma, havendo certos nomes que se mantêm inalterados, outros que se traduzem através dos seus equivalentes na língua de chegada e outros ainda que, perante a ausência ou a inadequação do uso de nomes que lhes equivalham, são completamente adaptados, podendo então ser morfologicamente mais próximos ou mais afastados dos nomes originais (*vd. supra*, pp. 95-98). Entre os tipos de nomes próprios que foram encontrados nas dez histórias aqui analisadas há sobretudo antropónimos e também alguns topónimos. Começando pelo caso destes últimos, que se referem a localidades, a elementos geográficos e a outros lugares, destaca-se os pontos 79 e 205, onde a opção tradutória adotada foi a da adaptação cultural. Especificamente no caso do ponto 79, a complexa e caótica situação aí apresentada contém uma referência indireta ao Cardeal Joseph Fesch, um eclesiástico francês do século XIX que nasceu na cidade de Ajácio e que era tio de Napoleão Bonaparte. Dessa referência constam três locais relevantes da capital da Córsega: a estação balnear, o casino e, sobretudo, o Palácio Fesch, um museu de belas-artes que foi fundado pelo cardeal que lhe deu nome e onde se encontram alguns dos quadros criados pelos pintores intitulados de “primitivos italianos”. Ao contrário do seu sobrinho mundialmente famoso, o Cardeal Fesch é praticamente um

desconhecido fora do contexto franco-italiano, razão pela qual se entendeu escolher uma personalidade ligada a Portugal que, após esta tradução, fosse imediatamente reconhecida pelos leitores do nosso país. Assim sendo, Joseph Fesch foi substituído por Aníbal Cavaco Silva, antigo Presidente da República de Portugal, e as referências à cidade natal do religioso francês deram lugar a menções à freguesia algarvia onde nasceu o ex-presidente português, ou seja, Ajácio, a sua estação balnear e o seu casino desapareceram do texto, surgindo, no mesmo local, a aldeia de Boliqueime e a vizinha urbanização turística de Vilamoura, que, entre outras instalações de lazer, dispõe de uma marina e também de um casino.

Quanto à adaptação cultural do ponto 205, o que aqui se fez consistiu numa mera substituição das cidades francesas de Nice e de Paris pelas cidades portuguesas do Porto e de Lisboa, o que foi facilitado pelo facto de haver nos dois casos uma linha ferroviária que permite viagens de comboio entre ambas as cidades de cada par. Esta decisão foi tomada por se considerar que, num texto destinado a um público português, é muito mais ajustado referir elementos característicos de Portugal em vez de se manter as referências originais que remetem para a realidade da França, pelo menos sempre que isso for uma opção viável. Justamente, tal hipótese de total domesticação do texto poderia, à partida, ser posta em prática também no ponto 77, com os quatro rios mais longos do território francês e uma das suas principais estradas a darem lugar a quatro dos principais rios de Portugal e, eventualmente, à sua mais importante autoestrada. Contudo, tal não veio a ser possível neste caso, pois uma atenta observação da vinheta correspondente permitiu ver que o mapa aí retratado diz respeito à própria França e não a Portugal, o que obriga, sem qualquer margem de manobra, a que se traduza literalmente todos os topónimos para a língua portuguesa. Uma adaptação só seria aplicável neste caso se, ao mesmo tempo, se alterasse graficamente o conteúdo da

vinheta (*vd. supra*, pp. 102-103), substituindo o mapa da França pelo mapa de Portugal, mas tal opção de natureza extrema encontra-se fora do âmbito da presente dissertação, razão pela qual não se enveredou por esse caminho.

O ponto 282 contém, por seu lado, um topónimo inventado, o qual diz respeito ao que aparenta ser uma localidade (burgo) que circunda um pequeno curso de água (riacho), sendo essa povoação chamada de Bourg^{sur}/Ru. Em vez de se enveredar por uma tradução literal do nome do vilarejo como “Burgo-no-riacho” ou “Burgo-sobre-o-riacho”, o que se fez foi uma inversão dos termos que compõem a expressão toponímica e, desta forma, usou-se o mesmo modelo de nome aplicado a cidades reais como Estrasburgo, Hamburgo, Edimburgo, Luxemburgo, Joanesburgo e Gotemburgo, surgindo assim o nome fictício de Riachoburgo. Dentro do ponto 282 verifica-se também a ocorrência do que se interpretou como uma estrada departamental, indicada através da letra “D” (de “départementale”) e do correspondente número 27^{bis}, sendo o termo “bis” de uso mais frequente em números de portas na França. A adaptação cultural aqui efetuada substituiu o “D” por um “N”, pois em Portugal é essa a letra que identifica uma estrada nacional (que se pode considerar como aproximadamente equivalente de uma estrada departamental francesa), tendo-se mantido o número 27 e adaptado também o termo “bis”, que deu lugar à letra “A” indicadora de uma repetição num número de porta previamente atribuído.

Outro exemplo digno de destaque é o do ponto 13, no qual se verifica uma singular mistura entre um topónimo e um antropónimo, visto que se trata, ao mesmo tempo, do nome de um banco (fictício) que recebeu o nome de uma pessoa (real). Aqui, recorreu-se a uma tradução literal de todos os elementos que compõem a expressão que designa a entidade bancária em causa, excetuando apenas o caso do nome “Gotlib”, o qual foi preservado por se tratar de uma clara referência a um dos autores desta obra

humorística: Marcel Gotlib. Diferente foi a abordagem feita ao ponto 12, do qual consta também uma referência a uma personalidade do mundo real: o autor belga de banda desenhada Jean-Michel Charlier, que foi, a par de René Goscinny e de vários outros, um dos fundadores da revista *Pilote*. A expressão “Charlier est un capteur” (na qual o termo “cafteur”, que significa “bufo” ou “delator”, está propositadamente mal escrito, visto a história em causa abordar a eventualidade de os adultos terem comportamentos infantis, como é o caso de escrever com erros) estará possivelmente fundamentada em alguns desentendimentos editoriais que Goscinny e Charlier tiveram nos anos 60. As diferentes perspetivas que cada um tinha para o futuro da *Pilote* ficaram ainda mais vincadas no decorrer do conturbado período de maio de 1968 na França, que virou autores contra autores e provocou um tumulto significativo na redação da revista. Entendeu-se, contudo, que essa referência cultural tão específica e longínqua não seria, de todo, do conhecimento geral por parte dos leitores portugueses, portanto uma eventual tradução literal, para algo como “O Charlier é um bufo”, não seria por eles facilmente compreendida. O próprio Jean-Michel Charlier, embora seja bastante conhecido no seio do mundo franco-belga, é praticamente um desconhecido em Portugal, sobretudo na atualidade, o que levou a que, no ato da tradução, a expressão evidenciada perdesse essa marca cultural e passasse a ter um carácter mais generalista. Desta forma, a escolha recaiu sobre “A Aninhas é uma queixinhas”, onde se compensou a perda de cariz cultural através da criação de uma rima que não existia na versão original, tendo o nome “Aninhas” (que não se refere a ninguém em específico) sido escolhido apenas por ser o diminutivo de um nome feminino que permite rimar com a palavra “queixinhas”, a qual é muito usada no contexto do discurso infantil como sinónima de “bufo”.

No que diz respeito aos topónimos identificados em *Les Dingodossiers*, encontrou-se um caso bastante peculiar na sétima história aqui abordada, no decorrer da qual se verifica a ocorrência de uma numerosa quantidade de nomes de personagens fictícias, cujos apelidos são palavras que correspondem a nomes comuns e que, por isso, não são usuais enquanto nomes próprios. Presumiu-se, portanto, que a intenção dos autores seria precisamente criar humor através de palavras comuns que causam um fenómeno bizarro e caricato ao serem utilizadas como apelidos. É o caso de Mathias Florin, que passou a ser Matias Florim (ponto 192), e de André Soupente, que passou a ser André Sótão (ponto 196). Este mesmo modelo consistiu então em traduzir o primeiro nome pelo respetivo nome equivalente em português e o apelido de forma literal, sistema esse que foi adotado, para além dos dois exemplos supracitados, nos pontos identificados com os números 198, 199, 200, 202, 204, 207, 210, 212, 215, 219, 221, 225 e 229. De entre estes, note-se ainda o caso do ponto 225, onde o nome de Lulu Biscuit, traduzido para Lulu Biscoito, consiste numa referência cultural a uma variedade de biscoitos da mundialmente conhecida marca francesa LU, o que levou a que aqui se optasse por manter o nome “Lulu”, com apenas o apelido a ser alvo de tradução literal. Todavia, no decorrer da mesma história houve casos em que foi imperativo recorrer a abordagens de natureza distinta. O nome abrangido pelo número 216 é Yvonne Papastropoulos, claramente de origem grega, o que levou a que aqui se respeitasse a decisão do autor original de, por algum motivo desconhecido, aludir propositadamente a um nome com essa proveniência, tratando-se, por isso, de um caso de empréstimo. Por outro lado, o caso assinalado com o número 222 apresenta o nome de Bernard Livarot, em que o apelido “Livarot” se refere a um tipo de queijo francês oriundo da região da Normandia. No ato da tradução, optou-se por adaptar esse apelido à realidade portuguesa, embora sem sair do tema dos lacticínios, tendo-se, para isso, escolhido o

bem conhecido queijo português Limiano, originário da vila de Ponte de Lima. Semelhante adaptação cultural verificou-se no nome de Philippe Bayeux (ponto 227), visto que o apelido “Bayeux” diz respeito a uma cidade francesa, igualmente na Normandia, que deu o seu nome a uma célebre tapeçaria que relata vários eventos históricos do passado dos normandos. Assim sendo, o apelido “Bayeux” foi substituído por “Arraiolos”, uma vila alentejana cujo principal símbolo de destaque é precisamente um tipo de tapeçaria com características muito específicas.

A opção tradutória tomada no ponto 223 converteu, por via de uma adaptação de cariz linguístico, o nome de Lazlo Zlotz em Nuno Nunes, pois entendeu-se existir aqui uma intenção propositada de repetir as letras “l” e “z” (três vezes cada uma) com vista a criar uma construção fonológica que originou uma aliteração. Desta forma, transportou-se esse recurso estilístico para a língua portuguesa através da repetição aliterativa que, embora com letras distintas, existe em Nuno Nunes. Já no ponto 224, o que se fez foi adaptar o nome comum “toutou” (forma carinhosa e até infantil de designar um cão jovem e pequeno) através do nome próprio “Bobi”, o qual é bastante estereotípico para nomear um cão (sobretudo se ainda for cachorro) no contexto da realidade portuguesa. Também o ponto 258 contém uma referência cultural, nomeadamente à atriz e ex-modelo Ursula Andress, de origem suíça, a qual alcançou a fama mundial no início da década de 60 após participar no primeiro filme da saga do célebre agente secreto britânico James Bond, um papel que lhe valeu o estatuto de símbolo sexual durante muitos anos. Pese embora o seu incontornável lugar de destaque na história da indústria do cinema e da moda, a relevância de Ursula Andress no contexto do século XXI é bastante reduzida, tratando-se mesmo de uma personalidade desconhecida pelas gerações cinéfilas mais jovens. Desta forma, substituiu-se essa atriz suíça pela também famosa (ainda que numa escala bem menor) atriz e modelo portuguesa Soraia Chaves, a

qual se tornou também num popular símbolo sexual após a sua estreia no cinema como uma das protagonistas de *O Crime do Padre Amaro*, filme adaptado a partir do polémico romance homónimo de Eça de Queiroz. Este tratou-se, portanto, de um caso onde a adaptação aplicada ao nome próprio em causa é não somente de natureza cultural, mas também de natureza temporal.

Outros casos relevantes de nomes próprios são aqueles aos quais foram atribuídos os números 36 (Georges → Jorge) e 49 (Jacques → Tiago), onde se verificou uma tradução direta pelos nomes equivalentes que existem na língua portuguesa. Já Chaprot (ponto 42, embora sendo recorrente ao longo de todo o texto) e Jojo (ponto 47) são dois nomes que não possuem equivalentes na nossa língua, o que levou a que os mesmos fossem livremente adaptados (ainda que mantendo propositadamente as mesmas letras iniciais e tendo igualmente em conta a sonoridade que é comum à última sílaba de ambos) através dos nomes diminutivos Carlinhos e Joãozinho, respetivamente. O caso de Lucien, no ponto 48, é de natureza distinta, uma vez que esse nome tem, efetivamente, um correspondente português, sob a forma de Luciano. Porém, tal nome francófono foi aqui adaptado como Luís, decisão que teve por base o facto de que o nome “Luciano” é de ocorrência relativamente escassa na variante europeia da língua portuguesa, sobretudo na era contemporânea. “Luís”, um dos mais comuns nomes masculinos portugueses, foi aqui utilizado também por manter, na mesma posição, as duas letras iniciais do nome francês presente no texto original. Os pontos 147 e 150 encontram-se interligados, na medida em que têm o nome “Lazlo” como denominador comum, nome esse que sofreu uma adaptação linguística e se tornou em “Zé Maria”. Isto acontece por se ter identificado uma aliteração no ponto 150, nomeadamente em relação ao som que se repete no final das palavras “culot” e “Lazlo”. A frase abrangida por esse ponto foi então adaptada de forma a servir melhor a estrutura da língua

portuguesa, surgindo na frase traduzida o termo “ousadia”, o que levou a que o novo nome da personagem tivesse de rimar com tal palavra para assim manter a aliteração. Por não ter sido possível encontrar um nome masculino que rimasse com “ousadia”, decidiu-se resolver a situação recorrendo ao nome feminino “Maria” precedido de “Zé” (derivativo de “José”), uma vez que o nome composto “Zé Maria” (de “José Maria”) já é bastante frequente no contexto do português. Embora esta decisão tenha sido necessária para a tradução do ponto 150 em específico, foi necessário adotar a mesma escolha para o ponto 147 com vista a preservar a coerência textual. Importa ainda referir que o nome “Lazlo” surge mais tarde no ponto 223, já anteriormente analisado, mas os diferentes contextos das duas histórias onde esse nome aparece permitem concluir que não existe nenhuma aparente relação entre ambas as personagens homónimas, daí que se considere que o princípio da coerência não terá sido aqui violado, o que levou a distintas abordagens tradutórias com o objetivo de realçar as particularidades linguísticas em destaque em cada caso.

Por fim, refira-se ainda, a propósito dos nomes próprios, a decisão que foi tomada relativamente ao termo francês “Pilote”, que designa a famosa revista de banda desenhada franco-belga onde *Les Dingodossiers* foram primeiramente publicados. Naquele que é um claro recurso à técnica narrativa intitulada de “mise en abyme”, Goscinny e Gotlib fazem frequentemente referências a si mesmos ou à sua obra dentro da própria obra, portanto não é surpreendente que a revista *Pilote* exista também no contexto ficcional das histórias de *Les Dingodossiers*. A primeira referência à revista surge no ponto 34, mas a mesma será ainda mencionada noutras histórias. A questão tradutória que se realça neste ponto é unicamente a necessidade de se ter recorrido ao artigo definido feminino “a” para anteceder todas as ocorrências da palavra “Pilote” no texto traduzido, pois, ao contrário do que acontece na língua francesa, a língua

portuguesa requer a presença do artigo neste tipo de casos, sendo ele feminino por se referir, de modo sempre implícito, à palavra feminina “revista”. Veja-se ainda o caso do ponto 35, no qual o nome da revista *Pilote* é pronunciado, com expectáveis imprecisões de fala, por um bebê, que, no texto original, diz “Pi...ott”, verificando-se sobretudo a ausência do som associado à letra “l” devido a dificuldades de articulação discursiva típicas de uma tal tenra idade. Na tradução para português, aquilo que se fez nesta situação foi manter a lacuna da letra “l” e enfatizar, através de um acento circunflexo, a sonoridade da letra “o”, para além de se remover por completo a letra “t” (que na versão francesa até fora duplicada), uma vez que a mesma deixou igualmente de ser pronunciada neste caso.

III.4.3 - Expressões idiomáticas

No decorrer das dez histórias que foram alvo de estudo, detetou-se a existência de um total de cinco ocorrências de expressões idiomáticas, onde se inserem também provérbios e ditados populares. Estas construções linguísticas revestem-se da tão peculiar característica de possuírem um significado que só poderá ser interpretado à luz de fenómenos culturais e não por meio do sentido literal dos elementos que as compõem. Assim sendo, é de esperar que surjam obstáculos óbvios a qualquer tentativa de tradução literal (pelo menos na esmagadora maioria dos casos), o que obriga a que o método padrão para traduzir as expressões idiomáticas seja quase sempre o da equivalência, uma vez que é bastante previsível que haja na língua de destino alguma expressão (ou, por vezes, até mais do que uma) que, embora composta por termos muito distintos, seja capaz de transmitir um significado idêntico ou, pelo menos, próximo daquele que caracteriza a expressão da língua de origem.

A primeira expressão idiomática que foi identificada é aquela que se verifica no ponto 44, nomeadamente “*prêter main forte*”. A equivalência tradutória aqui aplicada permitiu, de forma bastante intuitiva, recorrer à comum expressão portuguesa análoga “dar uma mãozinha”, tendo até sido, neste caso, possível manter a referência à mesma parte do corpo, a mão, para transmitir a ideia de ajudar ou apoiar alguém. A segunda ocorrência deste género é “*être toujours dans mes jambes*”, no ponto 95, cujo significado é o de incomodar alguém devido a uma constante proximidade física, o que é transmitido também em português por meio de “anda sempre colado a mim”. Os sentidos literais estão completamente excluídos uma vez mais neste caso, pois tanto “estar nas/dentro das pernas de alguém” como “andar colado a alguém” não são situações realisticamente possíveis, mas é possível entender o significado efetivo de ambas estas expressões equivalentes com recurso a uma análise pragmática mais aprofundada.

Quanto ao caso do ponto 110, os autores francófonos decidiram modificar uma expressão idiomática já existente, pois “*voir des petits hommes roses*” não é mais do que uma adaptação de “*voir des éléphants roses*”, expressão esta que corresponde a alucinar devido à ingestão de uma elevada quantidade de álcool ou de qualquer outra substância psicotrópica. Essa alteração à expressão idiomática original trata-se de uma subversão com intuitos humorísticos, visto que “*je vois des petits hommes roses*” é algo que é dito por um elefante, compreendendo-se, portanto, que esse animal falante use tal expressão de forma invertida, ou seja, colocando os homens no lugar dos elefantes, ainda que sem alterar a cor rosa. Aqui procedeu-se a uma tradução literal (caso raro no universo das expressões idiomáticas), pois “ver homenzinhos cor-de-rosa” resulta de “ver elefantes cor-de-rosa”, expressão esta que também existe na língua portuguesa para

designar as situações de embriaguez, tendo sido popularizada por uma famosa cena surrealista do filme de animação *Dumbo*, da Walt Disney.

O ponto 173 contém a expressão francesa “n’être pas de la tarte”, que se refere a alguma situação de difícil resolução, com a tarte a ganhar aqui o sentido de “coisa fácil”. Sem sair do campo gastronómico, a língua portuguesa inclui a expressão “ser canja” para designar precisamente uma situação bastante fácil, mas na prática ela só se aplica na forma afirmativa, o que a exclui de ser uma opção viável neste contexto, do qual consta uma expressão idiomática na sua forma negativa. Para resolver esta particularidade, fez-se uso de uma outra expressão portuguesa, também ela referente a um tipo de alimento mas distinguindo-se por funcionar ao contrário de “ser canja”, isto é, por ocorrer muito mais frequentemente na sua forma negativa do que na afirmativa. Trata-se da expressão idiomática “não ser pera doce”, que designa algo difícil, da mesma maneira que “n’être pas de la tarte”. Note-se ainda que o ponto 173 está fortemente ligado ao ponto 174 (“trois de vos tartes spéciales”), influenciando-o e obrigando, assim, a uma necessária adaptação para que a coerência seja mantida. Por essa razão, quando a personagem pede três tartes especiais ao empregado do restaurante, verifica-se claramente a intenção dos autores em dar seguimento à ideia introduzida no ponto anterior, forçando, deste modo, a que tal conexão se preserve no texto traduzido ao originar a inevitável alteração no pedido do cliente, que deseja agora três peras doces.

Finalmente, o ponto com o número 280 apresenta o ditado popular “faute avouée est à moitié pardonnée”, o qual significa que a confissão de uma falha resultará num julgamento menos severo para quem a tiver cometido. O ditado português equivalente surge na similar forma de “pecado confessado é pecado perdoado”, sendo uma expressão de raízes bíblicas que se baseia na crença de que Deus será mais complacente

e tolerante para com aqueles Seus devotos fiéis que admitirem os seus erros com humildade.

III.4.4 - Empréstimos

O empréstimo é o método tradutório mais básico de entre todos aqueles que Vinay e Darbelnet propõem (*vd. supra*, p. 68), uma vez que consiste na mera preservação dos termos existentes no texto original, os quais são então utilizados, de forma inalterada, também no texto traduzido. Por essa razão, o empréstimo pode até ser considerado como uma não-tradução, visto que apenas ocorre uma importação de certos termos da língua de partida que não possuem correspondência exata na língua de chegada ou então que já se encontram nela enraizados há bastante tempo. Nesses casos, o seu uso está profundamente disseminado e eles fazem parte do léxico quotidiano da população falante dessa língua. Assim sendo, é expectável que, no ato da tradução, o número de ocorrências de empréstimos seja relativamente reduzido, sobretudo comparativamente com a quantidade de transposições, de modulações e de adaptações, que são imensamente mais frequentes. Afinal, uma superabundância extrema de empréstimos num texto-alvo torná-lo-ia praticamente numa cópia do texto-fonte, com apenas alguns elementos efetivamente traduzidos a estabelecerem a conexão necessária com os elementos emprestados.

Relativamente aos empréstimos presentes na proposta de tradução anteriormente apresentada, regista-se um total de dez ocorrências em que esse procedimento tradutório foi aplicado. Dessas dez situações, a primeira, assinalada com o número 70, corresponde à palavra francesa “*rentrée*”, que diz respeito ao reinício de uma determinada atividade após um período de interrupção, como é o caso aqui abordado do regresso às aulas

depois das férias. A tradução mais literal desta palavra em português seria “reentrada”, mas esse vocábulo não é aplicado neste contexto de retoma de uma atividade após um interregno, havendo mesmo em português expressões de uso bastante comum como “rentrée escolar” e “rentrée política”. Tendo isso em consideração, optou-se, por via do empréstimo, pela manutenção no texto traduzido do termo francês “rentrée”, que foi assim preservado sem alterações em todas as suas seis ocorrências ao longo do texto.

Quanto às restantes nove ocorrências de empréstimos, que estão devidamente assinaladas no texto com os números 124, 125, 126, 127, 138, 139, 148, 151 e 152, estas podem ser todas agrupadas no âmbito da sua análise, visto que têm uma origem comum, nomeadamente na quinta história, a qual aborda a temática da dobragem de filmes. Tais casos dizem respeito a uma língua inventada pelos autores, composta por palavras (muitas delas bastante longas) que combinam letras de uma forma aparentemente aleatória. Essa presumível aleatoriedade pode mesmo ser apenas superficial, uma vez que dificilmente existe arbitrariedade pura na escrita de René Goscinny, sendo quase certo que a formação das palavras desta língua inventada terá partido de uma qualquer intenção específica do autor, abrindo alas para mais um dos seus incontáveis momentos de criatividade. Teorizar sobre tais intenções ocultas de Goscinny seria, porém, uma tarefa tão interessante quanto improdutiva, pois obrigaria a uma intensiva consulta de toda a sua vasta obra na tentativa de se procurar algo que nada garante que viesse a ser encontrado. O máximo que se consegue depreender da análise desta língua é o facto de ela parecer fundir vocábulos morfológicamente muito próximos dos que efetivamente compõem línguas eslavas como o russo e o polaco, facto que converge com a própria ascendência polaca de Goscinny, que possivelmente terá utilizado a língua materna dos seus pais como ponto de referência para a criação daquela que surge na história intitulada *Le doublage*. Desde aí até chegar ao produto

final, qualquer conjectura que se possa fazer sobre os detalhes da formação desta língua não passará do campo da especulação.

Para os nove casos supracitados que correspondem às ocorrências da referida língua inventada, decidiu-se então manter, sem quaisquer modificações, as palavras originais, tratando-se de um caso muito particular de empréstimo por estar em causa uma terceira língua (independentemente de ser ou não real) para além do francês (língua de origem) e do português (língua de destino). Conforme já foi analisado (*vd. supra*, pp. 155-156) na secção dedicada às onomatopeias e às interjeições, nomeadamente em relação a “Wblnya” (ponto 127) e a “Awoh” (ponto 139), os autores começam por apresentar palavras, expressões e frases escritas nesta língua inventada e depois, visto tratar-se de uma história sobre o tema da tradução e dobragem, fazem eles mesmos a respetiva tradução em francês nas páginas da própria história, sendo unicamente isso que foi traduzido em português no decorrer deste trabalho. A disparidade que por vezes existe entre a dimensão do texto numa e noutra língua é endereçada nesta história sob uma perspetiva humorística e exagerada, dando conta das situações em que uma frase curta da língua de origem é traduzida através de uma frase longa na língua de destino ou vice-versa. Os pontos assinalados com os números 148, 151 e 152 referem-se ainda a situações em que uma mensagem, ao surgir escrita algures numa cena de um filme, não pode ser alterada, o que pode causar conflito com a eventualmente distinta maneira como a mesma mensagem é proferida oralmente por alguma personagem, podendo aí sim já se encontrar traduzida. Isto é demonstrado na tradução do nome do navio “Zaborokoto” (ponto 151) para “Neptuno” e na do nome do jornal “Vladimiroff Boubouye” (ponto 152) para “A Trombeta”. Por sua vez, “Gorzblock popoye!” (ponto 148) é uma enigmática expressão escrita num muro, cuja tradução não é, neste caso,

fornecida pelos autores, havendo somente o diálogo de dois mosqueteiros que se referem a ela como sendo uma mensagem terrível e ousada.

III.4.5 - Calques

Subindo ligeiramente na escala de crescente complexidade iniciada pelo método do empréstimo, o calque (também denominado, ocasionalmente, de decalque) é o segundo procedimento tradutório que importa ser estudado. No entanto, à semelhança do seu antecessor, este método é também um dos menos utilizados, sendo a sua ocorrência bastante rara durante o processo de tradução da maioria dos textos, o que se compreende tendo em conta que estes dois procedimentos, a par da tradução literal (que vem logo a seguir na escala de complexidade), pertencem à categoria da tradução direta, a qual só pode ser aplicada nas situações em que exista um aparente paralelismo estrutural e metalinguístico entre ambas as línguas em contacto. Sendo o calque um tipo particular de empréstimo lexical, ele prevê a formação de novas palavras através da mera tradução literal dos vocábulos existentes no texto de partida, seguindo a mesma estrutura da língua de origem. Isto significa, portanto, que o calque é um procedimento tradutório que dá maior importância à forma do que à ideia ou ao conteúdo.

Essa relativa escassez na utilização do calque é também evidente no decorrer da proposta de tradução aqui apresentada, uma vez que este procedimento tradutório surgiu apenas uma única vez, nomeadamente no ponto indicado no texto com o número 189. A palavra composta “dingo-enquêteurs” é uma amálgama entre os termos franceses “dingo” e “enquêteurs”, seguindo portanto a mesma linha de formação que foi aplicada ao próprio título da obra: *Les Dingodossiers* (vd. *supra*, p. 109). Assim sendo, o uso do calque transformou essa palavra composta francesa em “doido-investigadores”, sendo

ambos os termos literalmente traduzidos e a estrutura lexical original respeitada. Refira-se ainda que esta expressão repete-se no início da última história, onde o mesmo procedimento tradutório foi aplicado com vista a respeitar a coerência da tradução.

III.4.6 - Traduções literais

A tradução literal é o último método enquadrado na categoria da tradução direta, tratando-se de um procedimento que também pode ser chamado de tradução palavra-por-palavra, uma vez que o número e a ordem das palavras são iguais no texto de partida e no texto de chegada, existindo uma correspondência exata relativamente à formação sintática e às classes gramaticais, para além de serem também utilizados sinónimos lexicais no ato da tradução. Não é, portanto, difícil de se compreender que a tradução literal será um método tão mais viável quanto maior for o número de afinidades estruturais e sintáticas entre as duas línguas em contacto, o que significa que ela será muito mais frequente, por exemplo, numa tradução entre duas línguas românicas, como o português e o francês, do que se estiverem em jogo uma língua românica e uma língua eslava, como o português e o servo-croata, facto que está sempre a par do fenómeno da inteligibilidade mútua entre qualquer par de línguas que seja analisado.

Um caso assinalável em que se aplicou a tradução literal é o do ponto 13, que diz respeito ao nome de um banco, o qual surge escrito num letreiro por cima da sua entrada. Na versão original, este nome é “Banque Gotlib & Co”, em que a abreviatura “Co” deriva da palavra “Compagnie”, aqui usada no contexto comercial, ainda que essa forma seja correspondente à variante anglófona, pois a respetiva abreviatura francófona é “Cie”. Com a única exceção do nome “Gotlib”, que se manteve inalterado e provém

do apelido de um dos autores desta obra (*vd. supra*, pp. 159-160), os elementos lexicais que compõem essa expressão foram literalmente traduzidos, verificando-se no texto-alvo o mesmo número de palavras escritas exatamente na mesma ordem: “Banco Gotlib & Cia.”. Mais à frente, no ponto 71, o termo informal “profs.”, pertencente à gíria estudantil e cuja forma singular é “prof.”, foi também alvo de tradução literal, tendo a sua correspondência em português na palavra “profes”, de singular “profe”. Tanto a forma singular como a forma plural surgem várias vezes ao longo da terceira história e, com vista à preservação da coerência, o método utilizado para lidar com ambas é sempre a tradução literal. Um outro termo informal em português para designar, no discurso oral, um professor é “stor”, mas este não se encontra dicionarizado e, por essa razão, há dúvidas sobre a forma mais aceite para a sua representação gráfica, que pode ser “stor”, “stôr”, “s’tor” ou “s’tôr”. Assim sendo, optou-se por deixar tal opção de lado e recorreu-se ao termo “profe(s)”, esse sim já com sustentação no dicionário da língua portuguesa.

Dois outros exemplos relevantes do uso da tradução literal são os pontos 77 e 110, ambos já referidos, respetivamente, na secção dedicada à análise dos nomes próprios (*vd. supra*, pp. 158-159) e na secção que aborda a questão das expressões idiomáticas (*vd. supra*, pp. 166-167). O caso do ponto 77 prende-se com a enumeração de quatro rios (“la Seine”, “la Loire”, “la Garonne” e “le Rhône”) e de uma estrada (“la Nationale 7”) da França, que são referidos por um professor enquanto aponta para um mapa desse país. A presença de tal mapa impede, logo à partida, que os rios e a estrada sejam adaptados à realidade portuguesa, pois, por uma questão de coerência, essa eventual adaptação teria de estar devidamente acompanhada por uma alteração pictórica, nomeadamente pela substituição do mapa da França por um mapa de Portugal. Assim sendo, a tradução literal foi a via escolhida, o que levou a que os rios e a estrada em

questão fossem referidos pelos seus nomes respetivos em português. Já no ponto 110, o que se verificou foi uma rara ocorrência de uma expressão idiomática francesa à qual corresponde, na língua portuguesa, uma expressão que utiliza exatamente os mesmos termos. Por tal razão, essa correspondência não foi alcançada através de uma equivalência (procedimento comum para a maioria das expressões idiomáticas), mas sim por meio da tradução literal, sendo o sentido original completamente preservado por essa literalidade.

Por seu lado, o ponto 163 refere-se à expressão francesa “notes de frais”, cujo significado literal em português é “relatórios de despesas”. O referido ponto não teria, por si só, nenhuma particularidade digna de destaque, mas aquilo que o torna especial é o modo como ele influencia o ponto imediatamente anterior (162), onde surge sozinho o termo “notes”, que, nesse contexto, seria mais corretamente traduzido como “anotações”. Contudo, rapidamente se compreendeu que havia aqui uma propositada repetição deste vocábulo, o que levou a que ambas as ocorrências de “notes” fossem literalmente traduzidas como “relatórios”. Esta adaptação linguística no ponto 162 permitiu conservar no texto-alvo a mesma repetição que existe no texto-fonte e que une os pontos 162 e 163, o que sacrificou parcialmente a significação da primeira ocorrência de “notes”, uma vez que anotações e relatórios não são exatamente a mesma coisa (ainda que ambos impliquem o registo escrito de algo, um relatório implica maior formalidade, extensão e cuidado de escrita). Pode, portanto, afirmar-se que, neste caso em concreto, foi dada prioridade à forma em detrimento do conteúdo no seguimento de uma simples tradução literal (ponto 163).

As situações em que se verificam traduções literais são inúmeras ao longo do texto e a esmagadora maioria delas não requer qualquer tipo de análise ou destaque particular, visto que o que está aí em causa é somente a tradução de uma palavra

francesa pela correspondente palavra portuguesa que já existe para designar a mesma coisa. Contudo, importa ainda referir um último caso de tradução literal: o do ponto assinalado com o número 179. Quando o cliente coloca ao empregado de mesa a questão “Pouvez-vous me changer cet œuf mayonnaise en hareng de la baltique?”, há a intenção de criar um trocadilho com o verbo “changer”, que mais comumente significa “trocar” mas que aqui ganha a aceção adicional de “transformar”. Mais concretamente, o propósito dos autores é o de criar uma ambiguidade à volta deste verbo francês, a qual não pode, porém, ser pacificamente transportada para o correspondente verbo português, onde tal ambiguidade não existe. Portanto, a referida pergunta subentende que o cliente está a pedir que o empregado de mesa transforme de imediato, como que por ato de magia, o seu ovo com maionese em arenque-do-báltico, o que cria um efeito humorístico devido à impossibilidade da realização de tal ação. A eventual utilização do verbo “transformar” seria uma hipótese menos recomendável do que a opção literal existente em “trocar”, uma vez que a primeira alternativa excluiria por completo o trocadilho inerente ao verbo “changer”, enquanto a segunda ainda consegue preservar uma réstia dessa ambiguidade, embora de forma muito menos direta e mais rebuscada.

III.4.7 - Transposições

A transposição é o primeiro procedimento tradutório que se insere na categoria da tradução oblíqua e a sua aplicação está alicerçada num rearranjo morfossintático do texto de chegada, ou seja, ela comporta-se como um tipo de tradução literal em que as palavras envolvidas são reagrupadas de um modo distinto do que se verifica no texto de partida. Assim sendo, mesmo perante uma eventual tradução literal das unidades

lexicais em causa, a transposição impõe-se na ausência de uma igualdade estrutural, o que se pode manifestar concretamente através de várias formas diferentes, como a inversão na ordem das palavras, a união de duas (ou mais) palavras numa só, a divisão de uma única palavra em duas (ou mais) e a alteração da classe gramatical das palavras. Incluem-se também na transposição as mudanças efetuadas aos verbos, os quais podem apresentar alterações a nível de modo, tempo, pessoa e número ou então, em casos mais extremos, podem até mesmo ser completamente substituídos por outros verbos que não lhes sejam diretamente correspondentes em termos literais. Tal como a modulação (que é o método que se lhe segue na escala de crescente complexidade tradutória), a transposição acaba por ser muitas vezes inevitável devido às características da língua de chegada, que possui uma estrutura fixa que, no ato da tradução, nem sempre pode ser devidamente contornada pelo uso de métodos mais simples, nomeadamente aqueles que estão abrangidos pela categoria da tradução direta.

No caso de *Les Dingodossiers*, considera-se ser relevante analisar os casos em que os verbos foram alvo de uma alteração de qualquer ordem, começando pelas situações onde se mantiveram os mesmos verbos (isto é, eles foram literalmente traduzidos) mas se mudaram os tempos e/ou os modos verbais respetivos. Isso passa-se, por exemplo, nos pontos 21, 28, 135, 193, 195, 230 e 254. Veja-se o caso do ponto 21, onde “il y a”, no presente do indicativo, passou a “houver”, no futuro do conjuntivo, devido às diferenças estruturais entre ambas as línguas em contacto. Analogamente, o ponto 28 contém o verbo francês “falloir” no presente do condicional como “il faudrait”, mas a equivalente construção verbal portuguesa “ser preciso” teve o verbo “ser” conjugado no presente do indicativo como “é preciso”. Quanto aos restantes casos, as alterações a nível de tempo/modo verbal que aí se verificaram são: do infinitivo para o presente do conjuntivo no ponto 135, do presente do indicativo para o pretérito perfeito nos pontos

193 e 195, do futuro simples para o futuro perifrástico no ponto 230 e novamente do presente do indicativo para o futuro do conjuntivo no ponto 254. Ainda que as referidas alterações não sejam totalmente obrigatórias nalguns pontos, como o 193 (“déclare” → “declarou”), o 195 (“arrête” → “parou”) e o 230 (“Je lirai” → “Vou ler”), a verdade é que a preservação do tempo/modo verbal original causaria, aquando da tradução, uma considerável estranheza no leitor português, o que pode ser evitado por existirem outros tempos e/ou modos verbais alternativos mais frequentemente utilizados na nossa língua para cada uma das situações.

Por oposição, os pontos 161, 165, 172 e 190 têm em comum o facto de os verbos existentes na versão original serem substituídos por verbos diferentes na versão traduzida, ainda que conservando o tempo/modo verbal em que os primeiros estavam conjugados. O ponto 161, por exemplo, apresenta o verbo francês “mettre”, o qual foi traduzido não como “meter”, “pôr” ou “colocar”, mas sim como “trazer”. Apesar disso, este novo verbo manteve-se conjugado no mesmo tempo e no mesmo modo do original: o presente do indicativo (“met” → “traz”). Semelhante situação ocorre no ponto 165, com o verbo francês “prendre” a ser traduzido pelo verbo português “querer”, semanticamente muito mais distante dos verbos que normalmente equivalem a “prendre” na nossa língua, como é o caso de, entre outros, “tomar”, “levar”, “tirar”, “pegar” ou “apanhar”, de acordo com cada contexto específico. No entanto, também aqui se verificou a preservação do tempo e do modo, estando os verbos “prendre” e “querer” ambos no infinitivo e inseridos nas respetivas conjugações indicadoras de futuro próximo/perifrástico, isto é, antecidos pelos verbos “aller”/“ir” no presente do indicativo. Quanto aos pontos 172 e 190, aqui traduziu-se, respetivamente e mantendo o presente do indicativo, o verbo francês “faire” pelo verbo português “preparar” (“font”

→ “preparam”) e o verbo francês “offrir” pelo verbo português “deixar” (“offrons” → “deixamos”).

Existem também casos em que as alterações se aplicam tanto aos próprios verbos quanto aos tempos e aos modos em que eles se conjugam, o que acontece, a título de exemplo, nos pontos marcados pelos números 133 (“défile” → “vai passando”), 167 (“je prendrai” → “vou querer”) e 259 (“faudra que” → “vou ter de”). Este último ponto contém também o verbo pronominal francês “se raser”, o qual foi literalmente traduzido pelo verbo pronominal português “barbear-se”, ainda que com uma mudança do presente do conjuntivo (“que je me rase”) para o infinitivo (“ter de me barbear”). Por outro lado, o ponto 119 abrange a expressão “tu viens d’avoir”, tratando-se de um caso onde estão presentes dois verbos (“venir” e “avoir”) a formar o passado recente em francês, com “venir” a desempenhar a sua habitual função de verbo auxiliar e “avoir” a ser aqui o verbo principal da ação. A referida expressão foi traduzida como “tu acabaste de ficar com”, o que significa que nenhum dos dois verbos franceses foi literalmente traduzido. Isto explica-se através das características estruturais que separam ambas as línguas, uma vez que o passado recente em português não se forma com o verbo auxiliar “vir” (o qual é a tradução direta de “venir”) mas sim com o verbo “acabar”. Quanto ao facto de o verbo “avoir” ter sido traduzido pelo verbo “ficar” (ao qual se acrescentou a preposição “com”) e não pelo verbo “ter”, também aqui as distintas estruturas das duas línguas impeliram essa alteração verbal em nome da preservação da coerência sintática e semântica.

Independentemente de se optar por manter o verbo e alterar o tempo/modo verbal ou vice-versa, há igualmente casos específicos em que a pessoa e o número deixam de ser os mesmos aquando da tradução. Os pontos 43 e 266 são dois exemplos de situações em que a segunda pessoa do plural em francês (correspondente ao pronome “vous”) é

utilizada com função de segunda pessoa do singular (associada ao pronome “tu”), uma vez que, apesar dessa pluralidade pronominal, ela é dirigida a um único alocutário e não a uma coletividade de destinatários. Este uso do plural com função de singular é um ato comum na língua francesa para indicar maior formalidade e respeito para com a pessoa a quem o locutor se dirige, mas a situação é diferente na língua portuguesa devido ao facto de, ao contrário do seu equivalente francês “vous”, o pronome “vós” ser de uso muito raro. Contudo, à medida que “vós” vai caindo em desuso, o pronome singular “você” e o seu correspondente plural “vocês” vão resistindo, ainda que nem sempre sejam bem aceites em todos os meios sociais. Visto que ambos os exemplos supracitados se referem ao modo como um professor se dirige a um seu aluno, considerou-se ser perfeitamente aceitável recorrer, no ato tradutório, ao pronome singular “tu”, ainda que o mesmo não esteja explícito e sim apenas subentendido no texto traduzido. Devido a essa alteração em termos do pronome pessoal (“vous” → “tu”), também o respetivo pronome possessivo teve de ser modificado em conformidade (“vos” → “teus”) no ponto 266.

Ainda relativamente a questões pronominais, note-se a ocorrência do pronome “on” nos pontos 83, 118 e 275. Este pronome francês reveste-se de especificidades que não permitem dispensar alguns cuidados no ato da tradução para português, uma vez que o mesmo diz respeito a uma entidade genérica ou até mesmo indefinida, podendo por vezes ser singular (conjugando-se na terceira pessoa) e outras vezes plural (tendo a mesma função de “nous”). Com base nisso, no ponto 83, “que l’on peut s’apercevoir” deu lugar a “que nos apercebemos” e, no ponto 275, “ce qu’on peut faire” tornou-se em “o que podemos fazer”, o que indica que, em ambas as situações, o pronome “on” foi substituído por um pronome “nós” implícito. Por seu lado, no ponto 118, a tradução de “on nous écoute” por “estão a ouvir-nos” leva a concluir que o pronome “on” refere-se

neste caso a uma entidade abstrata e indefinida, nomeadamente a um alguém desconhecido que não se sabe se é singular ou plural mas que se conjuga como “eles”.

Finalmente, importa ainda mencionar a transposição que foi aplicada ao ponto 279, onde o advérbio francês “Si” deu o seu lugar à forma verbal “Vi” (primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo do verbo “ver”). Sendo o advérbio “Si” usado no início de uma resposta afirmativa a uma pergunta efetuada de forma negativa, aquilo que se conclui é que a tradução mais direta e intuitiva desse advérbio para português seria simplesmente “Sim”, tendo em conta que na nossa língua não existe qualquer distinção no começo de uma resposta afirmativa, independentemente de a pergunta ter sido feita de modo negativo ou também afirmativo. Todavia, em português verifica-se que é bastante mais habitual começar uma resposta afirmativa não com o advérbio “Sim”, mas com a flexão adequada do verbo que foi empregado na correspondente pergunta anterior. Como tal, o exemplo do ponto 279 é, no texto-alvo, imediatamente antecedido pela pergunta “Mas não tinhas visto esta curva?!”, da qual consta o verbo “ver” conjugado no pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo. Portanto, no seguimento de uma tal questão, a respetiva resposta começa então com esse mesmo verbo, mas agora flexionado num outro tempo verbal de acordo com os requisitos sintáticos.

III.4.8 - Modulações

O procedimento tradutório da modulação segue-se ao da transposição na escala de crescente complexidade proposta por Vinay e Darbelnet (*vd. supra*, p. 68). A aplicação deste método pressupõe uma mudança de ponto de vista no texto traduzido face ao texto original, verificando-se um perceptível deslocamento na estrutura semântica superficial.

O que está em causa é, portanto, uma parcial ou total distinção do significado acompanhada de uma genérica manutenção do sentido. Assim sendo, as diversas manifestações físicas da modulação podem variar entre meras alterações de detalhe e diferenciações bastante mais extremas. Neste segundo caso, a equivalência tradutória entre ambos os segmentos (o original e o traduzido) só pode ser compreendida em função do contexto, uma vez que uma simples observação das estruturas superficiais dos segmentos envolvidos permite ver que as mesmas são marcadamente distintas. A modulação é frequentemente aplicada a metáforas e a frases que passam da forma afirmativa para a forma negativa ou vice-versa, podendo ser utilizada em simultâneo com a transposição. À semelhança desta última, a modulação pode ainda, consoante os casos, ser facultativa ou indispensável.

As ocorrências de modulações são bastante numerosas em *Les Dingodossiers*, o que significa que apenas as mais representativas e/ou complexas foram alvo de seleção para a presente análise tradutória. Começando pelas situações em que se deu uma substituição de frases negativas por frases afirmativas com vista a uma maior fluidez discursiva do texto-alvo, importa destacar os pontos 76, 106, 136, 175, 244, 248, 255 e 257, sendo o uso da modulação mais essencial nalguns destes casos do que noutros. No ponto 244, por exemplo, a substituição de “non content” por “insatisfeito” é absolutamente opcional, mas tomou-se esta decisão com o objetivo de simplificar o segmento original aquando da sua tradução para a língua de chegada. Já no ponto 136, traduzir literalmente a expressão negativa “n’ont plus qu’à dire” causaria um efeito desnecessariamente complexo, daí que se optou pela expressão afirmativa “só têm de dizer”. Situação semelhante ocorre em “ne sera respecté, que” (ponto 76), “Il n’en reste plus qu’une.” (ponto 175), “où il n’y a qu’un meuble” (ponto 248) e “ne sera surpassé que” (ponto 255). Situados entre o extremo da total obrigatoriedade e o extremo da total

facultatividade encontram-se os casos das modulações aplicadas em “je ne digère pas” (ponto 106) e em “Tu ne crois tout de même pas” (ponto 257). Por outro lado, verificou-se no ponto 123 a situação inversa, ou seja, traduziu-se uma expressão afirmativa por uma expressão negativa, com “J’en ai plein le dos avec toi!” a dar lugar a “Já não te estou a ver bem!”, tratando-se este caso de uma modulação bastante próxima de uma equivalência, a qual é o procedimento seguinte na taxonomia proposta por Vinay e Darbelnet.

A alteração da classe gramatical das palavras iniciada pela transposição também ocorre aquando da aplicação da modulação, tendo em conta que esse fenómeno está abrangido pela mudança do ponto de vista do segmento textual em causa. Com diferenças por vezes mais profundas e noutras ocasiões mais superficiais, essas modificações em termos da classe gramatical dos elementos textuais ocorreram, por exemplo, na passagem de “sans blague” para “não estou a brincar” (ponto 23), de “est d’une lenteur” para “é tão lento” (ponto 25), de “Voyons!” para “Então?!” (ponto 27), de “À manger!” para “Comida!” (ponto 29), de “Allez” para “Força” (ponto 46), de “Une passe!” para “Passa aí!” (ponto 55), de “Essaie seulement!” para “Tenta lá, vá!” (ponto 64), de “C’est mignon” para “Que doçura” (ponto 100), de “tas de naïfs” para “seus ingênuos” (ponto 103), de “je suis tranquille” para “estou em paz” (ponto 121), de “tricher un peu” para “fazer alguma batota” (ponto 140), de “Je suis sûr” para “De certeza” (ponto 141), de “avoir confiance” para “ficar descansado” (ponto 176), de “Peinture fraîche” para “Pintado de fresco” (ponto 197), de “vitrine formant miroir” para “montra espelhada” (ponto 217) e de “Ouvre l’œil, hein?” para “Olhos abertos, hã?” (ponto 274). Por outro lado, os pontos 91 e 150 representam outro tipo específico de modulação, nomeadamente a divisão de uma única frase em duas frases distintas, o que acontece com vista a tornar o segmento traduzido mais próximo da estrutura

sintática da língua de destino. Conforme se verifica ainda no ponto 91, o tipo de frase pode também ser diferente no texto-alvo, com uma frase exclamativa a dar lugar a uma frase interrogativa de modo a servir melhor a estrutura da língua de chegada.

No que diz respeito aos pontos assinalados com os números 81 e 95, a modulação neles aplicada é de natureza distinta, visto que consiste no rearranjo dos vários elementos, segmentos e/ou orações de uma mesma frase, que mudam de posição dentro dela com a finalidade de se ajustarem à gramaticalidade da língua portuguesa. Independentemente dessa reorganização sintática, há também nestes dois exemplos alterações de outra ordem, como é o caso das mudanças verbais já analisadas na subsecção dedicada à transposição (*vd. supra*, pp. 176-178). Com efeito, a modulação prevê a ocorrência de modificações mais ou menos drásticas na estrutura frásica de vários segmentos do texto, alterando, tal como já foi referido, o seu ponto de vista no ato da tradução. Isto acontece em diversos pontos que estão espalhados ao longo das dez histórias traduzidas no subcapítulo anterior, como os assinalados com os números 1, 22, 38, 41, 68, 85, 93, 111, 128, 133, 143, 149, 181, 183, 188, 190, 194, 226, 236, 253, 256 e 277. Estes exemplos que acabaram de ser enumerados dispensam comentários particulares para cada caso, uma vez que todos eles convergem no que diz respeito ao tipo de modulação que lhes serviu de base e que lhes alterou o ponto de vista. Importa, porém, dedicar alguma atenção às distintas formas de tradução que foram aplicadas à expressão “être sage” e ao adjetivo “gros”, diferenças essas que se justificam com base no respetivo contexto. Assim, no ponto 31, “Si vous êtes sage” traduziu-se como “Se você tiver juizinho” tendo em conta que se trata da forma carinhosa com que uma enfermeira tenta persuadir um adulto com mentalidade infantil a tomar um certo medicamento, ou seja, ela age como se estivesse a lidar com uma verdadeira criança, daí a linguagem mais afável. Já no ponto 123, “Sois sage hein!” é referente à forma rude

com que um macaco falante se dirige a outro símio, alertando-o para o facto de este último estar a incomodá-lo e a esgotar-lhe a paciência. Por tal motivo, a opção tradutória foi “Vê lá se atinas, hã?!” com vista a manter essa entoação agressiva, sendo, portanto, um contexto bastante diferente do que se verifica no ponto 31. Quanto ao adjetivo francês “gros”, este surge nos pontos 95, 109 e 120, os quais abordam situações diferentes. Enquanto no ponto 95 se traduziu “ce gros imbécile” por “este idiota balofo”, no ponto 120 “le petit gros” deu lugar a “o meia-leca anafado”. Embora ambos os casos utilizem uma linguagem marcada por descortesia, o primeiro é assumidamente mais severo e ofensivo, enquanto o segundo está virado para um tom de zombaria que, apesar de tudo, é mais brando, daí as duas distintas vias tradutórias aqui adotadas. Contudo, o caso assinalado com o número 109 está bem mais distante dos dois anteriores, tendo em conta que “ce bon gros éléphant” não é uma expressão que pretenda ser rude, mas sim afetuosa. Para manter tal noção de delicadeza, o adjetivo “gros” foi traduzido como “volumoso” (assim como “bon” deu lugar a “simpático”), termo esse que, para além de atenuar qualquer carga mais injuriosa, preserva a ideia da grande dimensão física do paquiderme em questão.

Por seu lado, os pontos 19 e 261 abordam o mesmo tipo de modulação, ainda que o primeiro caso omita o pronome pessoal “vous”. Como tal, as expressões “Permettez?” e “Vous permettez?” não foram traduzidas literalmente, pois essa eventual opção tradutória causaria estranheza ao não representar o que, na língua portuguesa corrente, é proferido em situações desse género. É por tal motivo que se recorreu à estratégia da modulação, da qual resultou, para ambos os casos mencionados, a expressão interrogativa “Dá-me licença?”, que é de uso bastante habitual em português quando se pede autorização a alguém para se praticar uma ação específica. Veja-se igualmente as modulações que estão na base das traduções efetuadas nos pontos 52, 74, 97, 155, 228,

239 e 260, onde todas as alterações realizadas passam pela substituição de certos elementos por outros que não são os mais próximos literalmente, mas sim sinónimos mais adequados a cada caso. É isso que acontece, por exemplo, na mensagem “Décharges publiques interdites” (ponto 52), a qual se encontra escrita numa placa mas está parcialmente cortada pelo limite da vinheta em que surge, sendo apenas visível “Déchar... publiq... interd...”. Uma tradução literal seria aqui gramaticalmente possível, mas a expressão correspondente em português não se adequa a essa opção, pois, para estes casos, o mais comum na nossa língua será antes “Proibido despejar lixo”. Com vista a replicar o mencionado corte parcial da mensagem, optou-se pela igualmente incompleta expressão “Proib... despej... lixo”, em que apenas a palavra “lixo” aparece escrita por inteiro devido ao facto de ser mais curta do que as duas anteriores, pois, com apenas quatro letras, cabe perfeitamente dentro da placa que existe na banda desenhada. Também no ponto 74 se considerou que o termo “Audition” não deveria ser traduzido literalmente como “Audição”, mas sim com base na modulação existente na palavra “Avaliação”, visto estar aqui em causa especificamente a prova de verificação dos conhecimentos e das competências dos alunos. Quanto ao ponto 97, ao proferir a frase “J’ai les pieds dans un état!”, a centopeia está a queixar-se do estado em que se encontram os seus numerosos pés, que estão cansados e doridos. A literalidade que caracterizaria a opção “Tenho os pés num estado!” seria demasiado ambígua, pois não permitiria perceber logo de imediato qual é exatamente esse estado em que estão os pés do referido artrópode. Como tal, através de uma modulação, fez-se uso da expressão “Tenho os pés em chaga!”, que é comum na língua portuguesa e serve perfeitamente o propósito desejado, uma vez que chagas são feridas que provocam, no mínimo, bastante desconforto e uma sensação altamente dolorosa.

O mesmo princípio de adequação linguística foi aplicado na tradução de “Travaux” por “Obras” no ponto 228, visto esta palavra ser mais específica e aplicar-se no contexto do trabalho de construção e/ou reparação efetuado pelos cantoneiros nas ruas, enquanto a opção mais literal “Trabalhos” seria demasiado genérica para tal situação. Isto acontece igualmente no ponto 260, em que “petite scène” se traduziu como “simples cena” e não como “pequena cena”, pois esta última alternativa literal não se adequaria tão bem à língua portuguesa quanto a opção que foi efetivamente tomada, a qual partiu de uma modulação que originou um ligeiro desvio semântico do adjetivo em causa. Quanto a “bel oiseau” (ponto 155), o adjetivo “bel” foi também semanticamente transfigurado aquando da tradução para português, pois o sentido original de “belo” ou “bonito” deu lugar ao diminutivo da palavra “pássaro”. Ainda assim, o termo “passarinho” não é aqui usado na sua aceção de pequenez (visto ser aplicado a um papagaio, que é uma ave de porte médio), mas sim na intenção de expressar carinho e afeição pela dita ave. Já no ponto 239, optou-se por traduzir “ne sont pas des anges non plus” como “também não são inocentes”, o que significa que o termo adjectival “inocentes” foi o escolhido para corresponder ao nome francês “anges”, tendo em consideração que a inocência é, geralmente, uma das principais características atribuídas aos anjos. Pode, portanto, afirmar-se que a presente modulação envolveu o recurso a uma metonímia, visto que foi utilizada a palavra “inocentes” em vez da palavra “anjos” devido à relação de contiguidade existente entre elas e que possibilitou esta decisão, ou seja, tomou-se a característica pela entidade.

Outros subtis desvios semânticos ocorreram na tradução de “truc” não por “truque” mas por “fraude” (ponto 104), de “esprit” não por “espírito” mas por “mente” (ponto 150) e de “cuisine” não por “cozinha” mas por “culinária” (ponto 164). Ainda no ponto 150, a modulação aplicada ao traduzir-se “drôle de culot” por “ousadia” encontra-

se no limiar da adaptação, enquanto no ponto 220 se optou por explicitar ao máximo a ação que está apenas subentendida em “ne s’est pas fourré les doigts dans le nez”, expressão essa que foi traduzida por “não tirou macacos do nariz”. Por seu lado, no ponto 112 surge o termo francês “guignol”, originalmente referente a fantoches e marionetas. No entanto, estando ele inserido na expressão “faire le guignol”, a tradução mais adequada para essa palavra será “palhaço”, aceção que surge por analogia com “fantoche” devido ao propósito que ambos têm de fazer rir, ainda que o vocábulo “palhaço” seja aqui usado no seu sentido mais pejorativo. Notável é também a situação do ponto 115, onde está contido o termo “cabotin”, o qual designa primeiramente um comediante ambulante e posteriormente, por extensão, um humorista sem talento. O modo rude como a expressão “espèce de cabotin” é dita permite concluir que esse segundo sentido é aqui o mais ajustado, ainda que tenha sido necessário aplicar uma modulação que deu origem a “palhaço de meia-tigela”, uma expressão que enfatiza, por um lado, a vertente da comédia (“palhaço”) e, por outro, a da qualidade medíocre de algo (“de meia-tigela”). Outra particularidade relevante é a total inexistência de um termo ou de uma expressão que, na língua portuguesa, equivalha por completo a “mal de mer” (ponto 116), a sensação de enjoo e mal-estar estomacal que se manifesta esporadicamente em quem viaja de barco. Na ausência de uma correspondência exata na nossa língua, recorreu-se simplesmente à palavra “náuseas” para traduzir “mal de mer”, sacrificando-se, inevitavelmente, uma parte do sentido original mais específico através do uso deste vocábulo mais genérico.

As vincadas diferenças gramaticais que separam a língua francesa da portuguesa também se manifestaram de outras formas, como é o caso do ocorrido nos pontos 130 e 142, onde se verificou uma alteração no sujeito que pratica a ação. Mais concretamente, após o ato tradutório, o sujeito da primeira pessoa do singular no texto francês (indicado

pelo pronome “je”) deu lugar a um sujeito indefinido e abstrato representado pela terceira pessoa do singular no texto português (conforme se observa na utilização do verbo “ir” conjugado no presente do indicativo). Essa mudança de ponto de vista, a qual é típica das modulações, permitiu simplificar a compreensão do texto face a uma inviabilidade do uso da tradução literal, tendo, por isso, “J’vous sers un p’tit blanc gommé?” dado lugar a “Vai um Moscatelzinho?” (ponto 130), enquanto “je vais avoir” se traduziu como “vai haver” (ponto 142). Por outro lado, o ponto 130 é também um dos vários exemplos de passagens textuais onde se verifica o recurso a formas abreviadas de certas palavras, havendo ainda casos em que, por vezes, algumas delas são até mesmo omitidas. Assim, para além de “J’vous” (forma contraída de “Je vous”: pontos 130 e 158) e de “p’tit” (contração de “petit”: pontos 130 e 149), regista-se também, por exemplo, a ocorrência de “Je suis pas” (omissão da partícula de negação “ne” entre o pronome e o verbo) no ponto 90, de “T’as” (contração de “Tu as”) nos pontos 106, 111 e 150, de “p’tite” (contração de “petite”) no ponto 128 e de “j’les” (contração de “je les”) no ponto 158. Este último ponto contém igualmente o termo “Ouais”, variante familiar de “Oui”, o que indica que este exemplo e todos os anteriores são marcadores de uma linguagem informal característica do discurso oral. No ato da tradução, tentou-se ao máximo transportar esse registo informal para o texto de chegada, tentativas essas que foram de dificuldade variável e nem sempre tiveram a resolução desejável. Veja-se, por exemplo, a tradução de “Je suis pas ici pour rigoler, moi!” por “Não tou aqui pra brincadeiras!” no ponto 90, em que a forma verbal “tou” é uma contração de “estou” e a preposição “pra” é uma contração de “para”, sendo ambas estas formas contraídas uma marca de oralidade na língua portuguesa. Seguindo a mesma lógica, no ponto 106 traduziu-se “T’as de la veine” por “Tás com sorte”, sendo o termo “Tás” uma contração da forma verbal “Estás”. No entanto, nem sempre a estratégia de

tradução se baseou na contração de palavras, isto porque surgiram casos em que tal opção não era de todo viável, o que obrigou a um tipo de abordagem diferente. Assim sendo, a alternativa encontrada consistiu numa modulação que traduziu toda a frase (e não apenas algumas palavras) de acordo com o registo informal inerente ao respetivo segmento do texto de partida. Pode, portanto, dizer-se que esse tipo de modulação acaba por ser, mais especificamente, uma compensação, na medida em que se vai contrabalançando certas lacunas tradutórias com uma considerável remodelação frásica, a qual abrange até mesmo os elementos que, isoladamente, não exigiriam qualquer atenção especial mas que, no contexto da frase, se tornam alvo de uma nova estratégia de tradução. É disso exemplo o caso do ponto 158, onde se procurou preservar a informalidade oral existente em “Ouais”, em “j’vous” e em “j’les” através de expressões como “Nem mais”, “Eles foram-se com o gado” e “hei de pôr a mão nesses coiotes”.

Finalmente, no âmbito da modulação, refira-se ainda os pontos 65, 90, 117 e 243. Começando por este último, o aspeto relevante a destacar nele é o facto de a aparente dupla negação existente em “rien n’égale” não encontrar uma estrutura idêntica na língua portuguesa, a qual dispensa o advérbio “não” para formar a expressão “nada se compara”. Ainda que essa diferença estrutural entre as duas línguas pareça indicar situações opostas, a verdade é que ambas estas expressões são semanticamente correspondentes. Importa também salientar no ponto 90, e conforme já aconteceu noutros exemplos anteriormente analisados (*vd. supra*, pp. 181-182), a transformação da expressão negativa “Je n’ai pas eu de pâtée” na expressão afirmativa “Tou sem razão”, onde se observa igualmente a troca do verbo “avoir” pelo verbo “estar” (não seguindo assim a via literal: “ter”), a substituição do tempo verbal passado pelo tempo presente e ainda a adoção do registo familiar que se contempla na forma abreviada “Tou” (no lugar da forma completa “Estou”). Quanto ao ponto assinalado pelo número 65, nele pode ler-

se “le ballon est un gros charbon ardent”. No ato de tradução dessa expressão para a língua portuguesa, considerou-se que traduzir literalmente “un gros charbon ardent” por “um grande carvão ardente” não seria a opção mais adequada, uma vez que o carvão é uma substância geralmente incontável, pois, salvo contextos muito específicos, não é comum contar carvões, mas sim pedaços de carvão. Com o propósito de manter a referência à grande dimensão do pedaço de carvão aqui em causa (a qual é aludida no texto original através do adjetivo “gros”), optou-se pelo uso da forma aumentativa da palavra “pedaço”, o que originou o termo “pedação”. Por seu lado, o adjetivo francês “ardent” foi traduzido pela locução portuguesa “em chamas”, a qual contém o mesmo valor semântico. O último caso digno de destaque nesta subsecção trata-se da modulação ocorrida no ponto 117, nomeadamente na tradução de “Ça alors!” por “Macacos me mordam!”. A supradita locução interjetiva francesa exprime a noção de surpresa, admiração ou espanto e as hipóteses mais intuitivas para a sua tradução seriam, por exemplo, “Meu Deus!”, “Caramba!”, “Céus!”, “Credo!”, “Quem diria?” ou “Vejam só!”. Todavia, a escolha aparentemente mais rebuscada de “Macacos me mordam!” teve por base o propósito de criar humor, uma vez que tal expressão é proferida na banda desenhada por um macaco falante, daí advindo uma certa ironia.

III.4.9 - Reduções e simplificações

No âmbito desta análise tradutória, considera-se pertinente abordar alguns casos particulares que consistem na redução e/ou na simplificação de determinados segmentos textuais. Partindo da teorização de Peter Newmark (*vd. supra*, p. 69), a redução não é mais do que um significativo encurtamento de um dado fragmento do texto aquando da sua tradução, podendo ou não efetuar-se a par do método da simplificação, o qual torna

um certo excerto textual menos complexo aos olhos de um leitor do texto-alvo. Estes dois métodos eliminam, portanto, eventuais ambiguidades e desnecessárias complicações que possam estar presentes no texto-fonte, tornando mais claro o texto traduzido. A aplicação destes procedimentos pode ser facultativa ou obrigatória, sendo ambos casos específicos de transposições e de modulações, na medida em que o seu uso implica, com muita frequência, mudanças de tempo/modo verbal, de classe gramatical e/ou de ponto de vista. Tais alterações estão associadas à omissão de um qualquer elemento ou conjunto de elementos do texto, podendo igualmente verificar-se a substituição de um elemento por outro no sentido de se alcançar a desejada descomplicação textual.

Veja-se, por exemplo, o caso dos pontos 54, 206 e 208, nos quais se optou pela eliminação de um pronome possessivo cuja utilização não é obrigatória em português neste tipo de contexto. Assim sendo, “Il passe son temps” (ponto 54), “avec son doigt” (ponto 206) e “avec sa paille” (ponto 208) traduziram-se, respetivamente, por “Ele passa o tempo”, “com o dedo” e “com a palhinha”, visto o uso dos pronomes possessivos “seu” e “sua” ser aqui opcional e, por isso, desnecessário. Uma outra vertente de redução/simplificação foi a aplicada aos pontos assinalados com os números 75, 213 e 235, na medida em que se eliminaram elementos não-essenciais para a compreensão do texto, uma vez que essas novas lacunas lexicais no texto traduzido não implicam qualquer lacuna semântica, pois a mensagem que os autores pretendem transmitir na obra original não é sacrificada e mantém-se, portanto, inalterada. No ponto 75, o adjetivo “noir” foi suprimido e, como tal, “tableau noir” traduziu-se apenas como “quadro” (e não como “quadro preto”), dado que a grande maioria dos quadros tradicionalmente usados nos estabelecimentos de ensino tem a cor negra, o que torna então dispensável a referência específica à cor (referência essa que nem sequer é

comum na língua portuguesa). Quanto ao ponto 213, “poste récepteur de télévision” é uma expressão demasiado complexa para ser traduzida literalmente, o que levou a que, sem qualquer prejuízo semântico, se optasse pela simples escolha da palavra “televisor”. Já no ponto 235, simplificou-se “cachet d’aspirine” para “aspirina” porque este termo é muito mais comum na língua portuguesa quotidiana do que “comprimido de aspirina”, uma vez que, por influência metonímica, o nome comercial do medicamento acabou por passar a designar também cada uma das unidades do dito fármaco.

Importa também dar conta dos pontos 59 e 137, os quais são apenas dois exemplos do procedimento tradutório relativamente frequente que consiste em unir duas (ou mais) frases curtas do texto original numa única frase mais longa no texto traduzido. Esta prática é recomendável no sentido de melhorar, sempre que possível, a fluidez de leitura do texto, evitando-se pausas desnecessárias. Por seu lado, as diferentes estruturas gramaticais do francês e do português levaram a que, no ponto 4, a expressão “Vous avez compris?”, composta por três palavras, fosse reduzida a um único termo, na forma de “Perceberam?”. Semelhante situação ocorre no ponto 175, em que é bastante notória a redução lexical e a simplificação semântica de “Il n’en reste plus qu’une.” para “Já só há uma.”. Outras reduções e simplificações do mesmo género são as que se observam nos pontos marcados pelos números 84, 92, 101, 113, 122, 130, 267 e 273, onde a omissão (e conseqüente não-tradução) de alguns termos do texto-fonte permitiu criar um texto-alvo mais sucinto e descomplicado sem que essa economia lexical melindrasse a mensagem original. Refira-se ainda que, por vezes, as simplificações e as reduções aplicam-se também a excertos textuais de maiores dimensões, nomeadamente a orações, a frases e até a conjuntos de frases que estejam interligadas por abordarem um mesmo assunto ou raciocínio. Exemplo disso é o ponto 45, onde a frase “Si vous mettez un zéro à mon fils, je mets une contravention à votre voiture!” é consideravelmente simplificada

e reduzida para “Se der um zero ao meu filho, eu multo o seu carro!”. Umás vezes mais profundas e outras vezes mais superficiais, estas alterações estão também em evidência nos pontos 58, 72, 107, 233, 242 e 257, sendo que o seu propósito é sempre o de encontrar a melhor estratégia que facilite a leitura ao público-alvo.

III.4.10 - Expansões

Na atividade tradutória, a expansão é o procedimento oposto da simplificação/redução. Esta prática consiste na ampliação de um qualquer segmento textual, que aumenta consideravelmente de tamanho através do ganho de um determinado número de palavras, as quais não foram retiradas do texto original devido ao facto de aí não existirem. Tal como o método abordado na subsecção anterior, a expansão não é de uso obrigatório, mas é recomendável para desambiguar ou explicitar algumas passagens do texto, facilitando assim a sua compreensão aos leitores da língua de chegada. Isto é possibilitado pelas diferenças estruturais que existem entre ambas as línguas em contacto, o que obriga a deixar-se de lado a tradução literal e a optar-se por práticas tradutórias mais rebuscadas, como é justamente o caso da expansão.

Ao longo da tradução das dez histórias de *Les Dingodossiers*, este procedimento acabou por não ser um dos mais utilizados, mas, ainda assim, importa tomar nota de algumas das suas ocorrências. Desde logo, a tradução de “Alors, tu la veux?” por “Então, queres a bola?” (ponto 63) demonstra uma expansão subtil mas digna de destaque, tendo em conta que o pronome francês “la” não foi traduzido pelo respetivo pronome português. Em vez disso, a expansão aqui aplicada clarificou qual era o objeto a que esse pronome se referia. Tal referência explícita evitou, assim, o uso da opção “Então, quere-la?”, a qual é mais curta mas também mais complexa, sendo

inclusivamente de rara utilização. Ténue é também a expansão existente no ponto 232, onde a expressão “il a tenu parole” deu lugar a “manteve a sua palavra”, verificando-se aqui a situação inversa da que ocorreu nos pontos 54, 206 e 208 (*vd. supra*, p. 191), ou seja, foi acrescentado um pronome possessivo (“sua”) onde ele originalmente não existia, de modo a enfatizar a pertença da dita palavra (de honra) ao seu detentor. Já no caso dos pontos 187 e 231, a tradução respetiva de “volonté” por “força de vontade” e de “devoirs” por “trabalhos de casa” revela uma expansão obrigatória. Portanto, ainda que, mais literalmente, o termo “volonté” corresponda a “vontade” e o termo “devoirs” a “deveres”, a influência do contexto foi determinante em ambos os casos para que se tenha tomado as decisões tradutórias supracitadas.

Em contraste com essas duas expansões de natureza obrigatória, os pontos 67, 247 e 250 ilustram casos em que o uso deste procedimento tradutório não foi inevitável, mas sim voluntário. Nomeadamente, as expansões facultativas que se verificaram na tradução de “pour conclure” por “em jeito de conclusão” (em vez de “para concluir”), de “à ceux que notre enquête laisse sceptiques” por “àqueles que se mantêm céticos perante a nossa investigação” (em vez de “àqueles que a nossa investigação deixa céticos”) e de “ne doivent rien” por “não ficam a dever nada” (em vez de “não devem nada”) são fruto de opções meramente estilísticas do tradutor que não deturpam a mensagem original. A expansão encontra-se também nos pontos 182 e 218, sendo o seu propósito nestes casos o de tornar a mensagem mais acessível e menos confusa ao explicitar certos detalhes que apenas estavam subentendidos no texto original. Por esse motivo, traduziu-se, respetivamente, “le 5” como “o da mesa 5” e “se regarder” como “ver o seu reflexo”. Por fim, refira-se ainda a situação dos pontos 39 e 149, ambos tratando-se de frases completas e relativamente extensas que tiveram de ser ligeiramente expandidas para, assim, clarificar alguns elementos perante o público-alvo.

III.4.11 - Equivalências

A equivalência é o procedimento seguinte na escala proposta por Vinay e Darbelnet, caracterizando-se por ser um tipo de modulação mais radical, uma vez que a estrutura do texto de partida é mais drasticamente alterada. Esta metodologia pressupõe um recurso bastante significativo a equivalências fixas, nomeadamente a combinações fraseológicas já consagradas na língua-cultura de chegada. Pode, portanto, dizer-se que a equivalência é de uso muito frequente na tradução de clichés, de metáforas, de expressões idiomáticas, de ditados populares, de máximas, de provérbios e de quaisquer outros elementos que se encontrem “cristalizados” na língua considerada.

Em *Les Dingodossiers*, vários são os casos nos quais a equivalência foi o método utilizado, sendo disso exemplo a tradução da expressão “contrôleur des contributions” por “Repartição das Finanças” (ponto 8) e também da terminologia “Maître d’hôtel” por “Sr. Gerente” (ponto 26), visto que “controlador das contribuições” e “Mestre de hotel” não seriam, respetivamente, traduções literais viáveis. A área da gastronomia é também prolífica em equivalências, conforme se pode verificar nos pontos 78, 234 e 271. Ainda que não sejam exatamente o mesmo prato, note-se que a “bouillabaisse” francesa e a caldeirada portuguesa, apesar das suas diferenças, têm certas características comuns que as aproximam, nomeadamente a sua confeção à base de peixes sortidos, de vegetais e de ervas aromáticas. É por essas convergências em termos de preparação que, no ponto 78, se estabeleceu uma equivalência entre “bouillabaises” e “caldeiradas”. O mesmo raciocínio foi aplicado na tradução de “cassoulet” por “feijoada” (ponto 271), pois ambos os pratos têm como ingredientes fundamentais o feijão e as carnes variadas, não sendo por acaso que, em português, o “cassoulet” recebe igualmente a designação de “feijoada francesa”. Já no caso do ponto 234, o queijo francês “petit suisse” tem uma

relação de equivalência com o “suissinho”, nome dado ao produto lácteo vulgarmente comercializado sob o nome de “Danoninho”. Ainda que, em termos estritamente linguísticos, “suissinho” se possa considerar como uma tradução literal de “petit suisse”, a verdade é que, culturalmente, eles não são a mesma coisa, uma vez que a versão portuguesa deste queijo contém aditivos que estão ausentes do produto original, sendo por isso que se considera que a tradução efetuada no ponto 234 teve por base o método da equivalência.

O ponto 37 contém outro caso em que o procedimento tradutório da equivalência foi aplicado, na medida em que “la division perdue” é uma expressão que corresponde ao mais baixo escalão das competições futebolísticas, caracterizando-se pelo seu evidente amadorismo. À partida, uma eventual tradução literal dessa designação (como “a divisão perdida”) poderia ser concebível, mas considerou-se ser mais oportuno estabelecer um paralelismo entre “la division perdue” e “a liga dos últimos”, sendo este o nome de um popular programa desportivo da televisão portuguesa que, em 2009, decidiu dar destaque ao dia-a-dia dos clubes de futebol amador, focando-se nas suas crises e nas dificuldades financeiras que atravessavam. Portanto, na inexistência de um nome oficial que designe tal baixo escalão no futebol português, optou-se por recorrer ao programa “Liga dos Últimos” com o intuito de se utilizar o seu nome para traduzir a expressão assinalada pelo ponto 37. Já no que diz respeito ao ponto 86, a considerável polissemia da palavra francesa “bêtes” (cujas aceções são fundamentalmente negativas) fez com que se tornasse necessário, no contexto em que ela surge, recorrer ao termo “bichos” para traduzi-la, uma vez que, em português, este é o único vocábulo que transmite o modo mais familiar de nos referirmos aos animais de estimação sem ter de fazer uso de palavras carregadas de maior negatividade (como “bestas”, “feras” ou “criaturas”). Por outro lado, a tradução de “vacancier” por “veranista”, no ponto 73,

resulta de uma equivalência devido ao facto de não existir, na língua portuguesa, uma palavra que traduza literalmente o termo francês aqui em evidência, pois um “vacancier” será alguém que está de férias independentemente da altura do ano, enquanto “veranista” é uma designação mais específica, nomeadamente para quem está de férias no Verão. Assim sendo, estabeleceu-se uma correspondência entre uma palavra mais genérica e outra mais específica, as quais, apesar dessa diferença, convergem na referência a alguém que está de férias, facto que não deturpa a mensagem original com significativa gravidade. Veja-se igualmente, no ponto 132, a equivalência estabelecida entre “comédiens” e “atores”, o que acontece porque a tradução literal de tal termo francês, através da palavra portuguesa “comediantes”, não se adequa ao presente contexto. Mais concretamente, “comediantes” é a designação específica para os artistas que desempenham a sua atividade profissional exclusivamente na área da comédia, ao mesmo tempo que a palavra “comédiens” se refere a quaisquer atores de teatro, de cinema ou de televisão, sejam eles de comédia ou não. Fica, portanto, evidente que esta palavra francesa é semanticamente muito mais abrangente do que a respetiva tradução literal em português, o que obrigou neste caso à utilização do termo “atores”, o qual inclui os artistas que representam personagens nas mais diversas áreas.

Por fim, importa ainda referir as equivalências adotadas no decorrer da tradução de certas expressões fixas e típicas da língua francesa, o que se observa nos pontos 3, 5, 117, 146, 158 e 173. O caso assinalado com o número 3 apresenta a expressão “Am, stram, gram, pic et pic et colegram”, tratando-se dos primeiros dois versos de uma cantiga infantil usada como processo de seleção aleatória de alguém para um determinado propósito. Uma vez que também existem algumas versões cuja intenção é a oposta, ou seja, a de excluir alguém do dito procedimento de seleção, optou-se, nesta situação, por estabelecer uma equivalência com a expressão portuguesa “Pim, pam,

pum, cada bala mata um”, a qual, apesar de ser consideravelmente distinta na forma, é utilizada pelas crianças nas mesmas circunstâncias da sua análoga francesa. Por seu lado, o ponto 5 apresenta a locução “Bisque, bisque, rage!”, usada quando alguém pretende, de maneira arrogante, vangloriar-se a propósito de algo perante outra pessoa, deixando-a furiosa e amargurada. Sendo também essa uma expressão característica do contexto infantil, é de prever que seja proferida com uma entoação específica que demonstra desdém e altivez, o que levou à escolha da repetitiva locução “Nha-nha-nha-nha-nha-nha!” para traduzi-la, já que esta mesma expressão provoca a desejada irritação e frustração do alocutário. Há igualmente uma equivalência (para além de uma modulação) na tradução de “Ça alors!” por “Macacos me mordam!” no ponto 117, conforme já anteriormente foi analisado (*vd. supra*, p. 190). Da mesma forma, o ponto 173 traduz “ne sont pas de la tarte” por “não são pera doce” através deste procedimento tradutório, tendo sido inevitável recorrer-se à equivalência devido à inaplicabilidade da tradução literal, o que também já foi alvo de discussão (*vd. supra*, p. 167). Note-se ainda que, no ponto 146, a expressão “Fais fissa” passou similarmente pelo método da equivalência, sendo ela uma locução imperativa, visto que, neste caso, há uma personagem que está a apelar a outra para que se apresse a fazer algo. Não havendo uma tradução literal viável para “Fais fissa”, foi sobre “Toca a despachar” que recaiu a escolha tradutória, preservando-se, assim, o sentido de urgência na realização de alguma coisa. Quanto a “Ventre-saint-gris!”, no final do ponto 158, esta locução é um tabuísmo arcaico que se atribui a Henrique IV, rei da França. Trata-se, pois, de um vulgarismo da língua francesa que dificilmente será do conhecimento dos falantes não-nativos, sendo justamente por essa razão que ele foi utilizado por Goscinny e Gotlib, para efeitos de humor e de ironia, numa história sobre a dobragem de filmes. Aquando da tradução da referida passagem textual, foi aplicado o procedimento da equivalência, o que resultou

na escolha da cada vez mais rara expressão interjetiva portuguesa “Diabos me levem!”, também de carácter obsceno e grosseiro.

III.4.12 - Adaptações linguísticas

A adaptação textual pode ser de ordem linguística ou de ordem cultural, tendo-se optado por abordar ambas as categorias separadamente uma da outra. Por se tratar do limite absoluto da tradução, a adaptação pode considerar-se um procedimento de natureza assimilativa em que é estabelecida uma equivalência parcial de sentido, o que acontece por não existir, ao nível do segmento tradutório, uma equivalência propriamente dita entre as duas línguas em contacto. Portanto, sendo o oposto da tradução literal, a adaptação torna-se na única solução tradutória viável quando não há qualquer correspondência entre as duas realidades linguístico-culturais. É assim inevitável que a estrutura sintática e o fluxo de ideias do texto original sejam consideravelmente afetados aquando do ato tradutório. Por outras palavras, é criada no texto traduzido uma nova situação que se possa considerar equivalente a uma existente na língua de partida que é desconhecida na língua de chegada. Essa equivalência de sentido não é, nem poderia ser, perfeita e sim apenas parcial, mas é vista como suficiente para satisfazer as finalidades tradutórias em causa.

Portanto, as adaptações de cariz linguístico são todas aquelas em que ocorreram alterações adaptativas ao nível da língua, tendo perturbado, com maior ou menor profundidade, o texto de algum modo específico. Veja-se, desde logo, o ponto 9, onde se traduziu “sur votre” apenas por “sobre”, o que se explica devido à ambiguidade de género existente no adjetivo possessivo francês “votre”. Uma vez que a frase está incompleta na banda desenhada, torna-se impossível determinar se o substantivo

ausente seria masculino ou feminino, o que, neste caso, não faz diferença em francês, visto que “votre” aplica-se a ambos os géneros, mas sim em português, dado que a nossa língua distingue os pronomes possessivos “seu” e “sua” em função do género. Como tal, esse desconhecimento a nível do género do nome ausente levou a que se optasse por não escrever nada a seguir à palavra “sobre”, o que mantém, com a devida adequação linguística, a ambiguidade existente no texto original. Outras adaptações linguísticas relevantes são as aplicadas nos pontos 11, 30 e 66, onde uma tradução estritamente literal de todos os elementos textuais não seria a opção linguisticamente mais viável. Mais concretamente, “La sortie des bureaux” deu lugar a “À saída do escritório” (em vez de “A saída dos escritórios”) no ponto 11, “grand garçon” deu lugar a “rapagão” (em vez de “grande rapaz”) no ponto 30 e “À toi!” deu lugar a “É tua!” (em vez de “A ti!”) no ponto 66. O caso dos pontos 34 e 35, já analisado na secção dedicada aos nomes próprios (*vd. supra*, pp. 164-165), também resulta do recurso à adaptação linguística, com a adição do artigo definido “a” antes de “Pilote” (em que “a” se refere ao género feminino da subentendida palavra “revista”) no ponto 34 e com a substituição de “Pi...ott” por “Pi...ô” (como adequação à estrutura da língua portuguesa, no sentido de preservar o som existente em “ott”) no ponto 35.

Importa igualmente destacar as situações em que o texto foi linguisticamente adaptado com vista a preservar determinadas particularidades discursivas, tais como a linguagem infantil (pontos 15, 17 e 87), as marcas da oralidade existentes no discurso informal e/ou característico dos falantes menos escolarizados (pontos 90, 145, 150, 153 e 154) e ainda as dificuldades em falar uma língua estrangeira (pontos 160, 185 e 186). Relativamente à questão da linguagem infantil, note-se, por exemplo, a tradução de “Un zoli sourire” (forma alterada de “Un joli sourire”) por “Um xorrijinho” (forma alterada de “Um sorrisinho”) no ponto 15. Quanto ao discurso assumidamente oral e pouco

erudito, facto que é denunciado pela existência de vários erros gramaticais, procurou-se encontrar formas de transmitir em português a linguagem informal e incorreta de casos como “Je suis pas ici pour rigoler” (integrado no ponto 90), onde está ausente a partícula negativa “ne” entre o pronome pessoal e o verbo. Assim sendo, no texto traduzido utilizou-se a expressão “Não tou aqui pra brincadeiras”, a qual mantém aproximadamente o mesmo registo informal através da contração de “estou” (como “tou”) e de “para” (como “pra”). Contudo, no ponto 145 a estratégia adotada foi outra, pois a existência de dois erros gramaticais em “J’vas” (nomeadamente, a contração desnecessária do pronome pessoal “Je” e a conjugação errónea do verbo “aller”) levou a que, sem qualquer perspetiva elitista de pureza linguística, se recorresse à substituição de todas as ocorrências da letra “v” pela letra “b”, ao estilo da oralidade característica de certas regiões do norte de Portugal. Assim sendo, as palavras “Vou”, “terrível” e “malvados” foram transformadas nas suas formas alternativas “Bou”, “terríbel” e “malbados”, respetivamente. Por seu lado, o ponto 153 apresenta uma correspondência mais direta na tradução de “m’sieur” por “s’nhor”, enquanto o ponto 154 compensa uma outra ausência da partícula negativa “ne” em “Savez pas lire?!” através da contração do termo “não” em “Nã’ sabe ler?!”, tratando-se, uma vez mais, de marcas da oralidade em ambas as línguas.

No que diz respeito aos pontos 160 e 185, o texto original contém tentativas mais ou menos infrutíferas, por parte de cidadãos estrangeiros, de falar a língua francesa. No ato da tradução, essas dificuldades discursivas foram naturalmente adaptadas à língua portuguesa. Assim, enquanto no ponto 160 se procurou fazer com que a tradução reflita o esforço de um cidadão inglês em falar português, o ponto 185 retrata, por sua vez, a tentativa de um turista espanhol de se expressar na nossa língua. Simultaneamente, o ponto 186 apresenta uma frase repleta de erros gramaticais, sendo essa frase dita pelo

mesmo turista referido no ponto 185. Deste modo, a adaptação de cariz linguístico que se aplicou a “Vous choisissiez et apportez-moi une spécialité de la région.” resultou, no texto traduzido, em “Você escolher e trazer a mim especialidade de sua país.”, frase esta que também contém diversos erros gramaticais e, assim, preserva a questão da dificuldade dos estrangeiros ao tentarem exprimir-se em português. Quanto ao ponto 18, o verbo francês “reprendre” sofre também uma adaptação linguística, na medida em que ele não é traduzido através de nenhuma das suas opções mais literais (como é o caso de “retomar”, “voltar”, “recuperar”, “continuar”, “recomeçar” ou “regressar”), mas sim por meio do termo verbal consideravelmente mais distante “repreender”, decisão esta que foi tomada com vista à adequação ao contexto em causa. Outra adaptação deste género ocorreu no ponto 62, com o adjetivo francês “brutal” a não ser traduzido pelo correspondente adjetivo homógrafo português, mas sim pelo substantivo “brutamontes”, termo que designa uma pessoa rude e violenta.

Já no caso do ponto 82, considera-se que a repetição do fonema /ô/ em “Zéro, Chaprot! Vous êtes capot!” não é casual, mas sim propositada, havendo a intenção de criar uma aliteração. Tendo em conta que a estrutura de ambas as línguas em contacto não é idêntica, o fonema referido foi abandonado em favor da partícula “inho(s)”, a qual é indicadora de diminutivo ao ser acrescentada ao final das palavras. Desta forma, ainda que a sonoridade seja diferente, a repetição aliterativa mantém-se no texto traduzido através de “Zerinho, Carlinhos! Chumbadinho!”, tratando-se de mais um evidente caso de adaptação linguística. Distinta estratégia adaptativa é a do ponto 88, onde existe, no texto original, uma frase iniciada pelo pronome relativo “qui”, correspondente ao “que” da língua portuguesa. Por não ser gramaticalmente correto começar uma frase com um pronome relativo (“Qui est triste de ne pas avoir vu son maître”), decidiu-se adaptar o início de tal frase de modo a que ela seguisse as normas adequadas da língua

portuguesa. Quanto ao caso dos pontos 162 e 174, estes já foram analisados, respetivamente, na subsecção dedicada à tradução literal (*vd. supra*, p. 174) e na subsecção dedicada às expressões idiomáticas (*vd. supra*, p. 167), sendo ambos também exemplos de adaptações linguísticas. O ponto 178 aborda uma situação em tudo idêntica à dos dois anteriores, nomeadamente por haver uma adaptação cuja aplicação é forçada por um ponto contíguo (neste caso, o 177). Mais concretamente, a tradução de “tête de veau” por “pezinhos de porco” deve-se ao facto de a cabeça de vitela não ser um prato gastronómico muito habitual na culinária portuguesa. Por outro lado, na banda desenhada, após o empregado de mesa referir o nome do prato que está prestes a servir, o cliente profere a frase “La tête de veau, c’est moi.”, criando assim uma ambiguidade humorística intencional, visto que, em francês, ele pode querer dizer ou “Cabeça de vitela é para mim!” ou então “Cabeça de vitela sou eu!”. Desta forma, para além da já referida troca do prato original pelos pezinhos de porco (que não só consistem num prato bem mais comum em Portugal, como também mantêm a referência a uma parte do corpo de um animal que pode ser associada ao ser humano com fins humorísticos), tentou-se criar uma forma que preservasse, dentro das possibilidades da língua portuguesa, a ambiguidade presente no texto de partida, o que foi satisfatoriamente alcançado através de “Pezinhos de porco, eu, eu!”, com a repetição do pronome pessoal “eu” a ser suficientemente vaga para poder englobar as duas vertentes do jogo de palavras original.

Outro singular caso de adaptação linguística ocorreu no ponto 209, nomeadamente na tradução de “Comment vas-tu...yau de poêle?” por “Como tens pa...assado no forno?”. Desde logo, o que está aqui em evidência no texto-fonte é um jogo de palavras da língua francesa que consiste em aproveitar o pronome pessoal “tu” para usá-lo como primeira sílaba da palavra seguinte, que neste caso é “tuyau” (“tubo”).

Esta prática de cariz humorístico cria um efeito que pode ser aplicado noutras frases com elementos completamente diferentes, mas não se conhece nenhum jogo de palavras semelhante na língua portuguesa, o que levou então à inevitável adaptação linguística. Ainda que uma tradução literal fosse tecnicamente possível através de “Como vais tu...bo de fogão?” (dado que o pronome pessoal “tu” é igual em ambas as línguas, enquanto as palavras “tuyau” e “tubo” partilham a mesma sílaba inicial), considerou-se que essa opção não seria a mais adequada porque a pergunta “Como vais tu?” é, efetivamente, uma tradução demasiado literal, pois em português é muito mais habitual formular a questão de outro modo, ou seja, é mais comum perguntar “Como vais?”, “Como estás?” ou “Como tens passado?”, sem nunca explicitar o pronome pessoal “tu”. Assim sendo, optou-se por selecionar a última das três opções mencionadas para transpor o jogo de palavras para a língua portuguesa, de onde resultou “Como tens pa...assado no forno?”, havendo nesta pergunta uma sobreposição intencional entre as palavras “passado” e “assado”. Por seu lado, o ponto 241 apresenta o verbo francês “s’emmêler”, cujo significado em português é o de “enrolar-se” ou “emaranhar-se”. A partir do contexto da história em que este verbo surge, concluiu-se que há uma propositada decisão, por parte dos autores, de confundirem, com base numa quase perfeita homofonia, o verbo “s’emmêler” com o verbo “se mêler”, que significa “interferir”, “misturar-se” ou “intrometer-se”. Com vista a resolver-se este trocadilho da língua francesa, adaptou-se o verbo para “envolver-se”, que é o único capaz de fazer convergir a duplicidade de significações originais, pois ele pode remeter tanto para a aceção de “enrolar-se” como para a aceção de “intrometer-se” sem prejuízo para o jogo de palavras presente no texto-fonte.

Relativamente ao ponto assinalado com o número 252, este apresenta também um trocadilho com base na famosa sigla inglesa “V.I.P.”, a qual abrevia a expressão “Very

Important Person”, referente a pessoas influentes e/ou privilegiadas. No caso aqui evidenciado, os autores adaptaram o significado dessa sigla (sem, porém, alterarem as letras que a compõem), que agora se refere a um “Very Important Plâtré”, ou seja, um engessado muito importante. Para que a sigla “V.I.P.” possa ser preservada, é essencial que a palavra correspondente à última letra do dito acrónimo comece por “P”, o que exclui desde logo o termo “engessado”. Uma observação da respetiva vinheta da banda desenhada mostra que a personagem à qual se refere o acrónimo “V.I.P.” tem gesso à volta de uma perna partida, o que significa que o termo escolhido para a letra “P” terá de estar, de algum modo, relacionado com o membro inferior. Visto que uma perna partida equivale a uma perna (temporariamente) inutilizável, optou-se pelo termo “perneta” para encaixar com a última letra da sigla, pois, ainda que “perneta” seja uma palavra habitualmente mais usada para descrever alguém cuja perna lhe foi amputada, também se pode aplicar a alguém que coxeia (precisando, por vezes, de uma bengala para poder andar). Por fim, importa ainda destacar o caso dos pontos 276 e 278, onde a adaptação linguística diz respeito à transformação de certos nomes a nível de número, isto é, à passagem para plural de uma palavra singular e vice-versa. Este é um fenómeno que se manifesta segundo o princípio da adequação à língua de chegada, uma vez que diferentes estruturas linguísticas regem-se por diferentes preceitos gramaticais. Como tal, verifica-se a passagem de plural para singular na tradução de “Chutes” por “Queda” (ponto 276) e, inversamente, de singular para plural na tradução de “à quelle heure” por “a que horas” (ponto 278).

III.4.13 - Adaptações culturais

No seguimento dos fundamentos enunciados no início da subsecção anterior (*vd. supra*, p. 199), importa agora analisar as dificuldades derivadas das diferenças culturais

entre as duas línguas em contacto. O procedimento tradutório da adaptação aplica-se a todas as situações existentes no texto de partida que estão ausentes da realidade extralinguística (ou seja, da realidade cultural) dos falantes da língua de chegada. Além disso, também pertencem a esta categoria os casos em que surgem certas palavras ou expressões que se tornaram obsoletas, o que significa que as adaptações culturais usadas para resolver tais questões são de natureza temporal. Incluem-se igualmente aqui todas as referências diretas à França que puderam ser substituídas por referências a Portugal, o que se compreende no âmbito de uma tradução de francês para português. Importa ainda referir que muitas destas adaptações são casos particulares de equivalências culturais, uma vez que existem certos elementos da cultura de origem que, embora não sendo exatamente correspondentes aos da cultura de destino, têm nesta elementos próximos que podem ser considerados equivalentes em determinadas circunstâncias.

Alguns dos casos nos quais se aplicou o método da adaptação cultural já foram anteriormente analisados, nomeadamente os pontos assinalados com os números 12 (*vd. supra*, p. 160), 79 (*vd. supra*, pp. 157-158), 177/178 (*vd. supra*, p. 203), 205 (*vd. supra*, p. 158), 258 (*vd. supra*, pp. 162-163) e 282 (*vd. supra*, p. 159). Destes, apenas no ponto 258 importa referir um elemento que não foi previamente alvo de destaque, isto é, a tradução da palavra “Amicalement” por “Beijinhos”. Embora essa forma de cumprimento em francês tenha tradução literal em português através de termos como “Amigavelmente”, “Amistosamente” ou ainda “Cordialmente”, considerou-se que todas essas palavras pertencem a um registo demasiado formal da língua que cada vez se usa menos no meio familiar, no qual se inserem as mensagens que acompanham o autógrafo dado a alguém por uma figura pública, como é o caso. Assim sendo, poderá dizer-se que o cumprimento foi atualizado e tornado mais informal com o objetivo de melhor se enquadrar na atualidade, onde, ao contrário do que acontecia na década de 60 (altura em

que *Les Dingodossiers* foram escritos), é comum uma personalidade famosa demonstrar afabilidade ao enviar beijinhos aos seus fãs. Esta prática cultural de atualização temporal não se esgotou no ponto 258, uma vez que esse revisionismo está igualmente patente nos pontos 32, 262, 264 e 265. Relativamente aos três últimos, o que se verificou foi a existência de termos relativamente arcaicos cujo uso é pouco ou nada comum na atualidade, facto que levou a optar-se por termos mais frequentes na linguagem quotidiana contemporânea. Como tal, ainda que a palavra francesa “madame” (presente no ponto 262) já tenha sido importada há bastante tempo pela língua portuguesa, não é habitual que um aluno português a utilize para se referir a uma docente, à qual ele chamará simplesmente “professora”. O mesmo acontece com “mon petit” (ponto 264), visto ser muito mais frequente que a professora se refira ao seu jovem aluno como “meu menino” do que como “meu pequeno”. Situação idêntica está presente na tradução de “moniteur” (ponto 265) por “professor”, no lugar do cada vez menos usado, no meio escolar, termo “monitor”. Quanto ao ponto 32, o que está em causa é uma referência (embora incompleta) ao Peugeot 404, um modelo de automóveis da famosa marca francesa que, a partir do início da década de 60, foi produzido e comercializado com bastante sucesso. Tendo em conta que, no contexto da história de *Les Dingodossiers* em que essa referência surge, tal carro seria o presente de sonho que uma certa personagem gostaria de receber, não é de se esperar que atualmente, passado mais de meio século, o mesmo modelo automóvel ainda seja tão ardentemente cobiçado como nos anos 60. Desta forma, procurou-se fazer uma adaptação cultural e temporal no sentido de substituir o antiquado Peugeot 404 por um BMW, carro mais recente que encaixa nos padrões de gosto da contemporaneidade. Note-se, porém, que na vinheta original a referência ao Peugeot 404 aparece escrita como “quatre cent qua...”, isto é, os números do modelo surgem escritos por extenso, além de haver uma súbita interrupção

na fala da personagem antes de esta poder terminar de dizer a última palavra. Este efeito foi então transmitido para o texto traduzido através de “Bê Eme Dâb...”, ou seja, as letras da sigla “BMW” foram também escritas por extenso para que, deste modo, a interrupção repentina no discurso da personagem seja facilmente perceptível através do corte da palavra correspondente à letra “W”.

Conforme já foi mencionado, há alguns casos em que se substituiu as referências à França por referências a Portugal, uma prática que não se restringiu ao nome de ambos os países, mas que também abrangeu outros elementos relacionados. Tal decisão passa pela intenção de melhor adequar o texto ao público-alvo no âmbito da tradução, sendo disso exemplo o ocorrido nos pontos 80 (“Prof. de Français” → “Profe de Português”), 134 (“le texte français” → “o texto português”), 159 (“visite en France” → “visita a Portugal”) e 184 (“célèbre cuisine française” → “célebre gastronomia portuguesa”). Isto acontece porque tais referências existentes no texto original deixam de ser pertinentes no texto traduzido, sendo por isso necessário proceder a uma devida adaptação à cultura de chegada. Os pontos 191, 201, 203 e 211, que se referem a anos específicos que foram alterados no decorrer do ato tradutório, merecem também a devida explicação. Mais concretamente, os quatro anos mencionados são 1964, 1965, 1966 e 1967, sendo todos eles relativos à época da publicação original de *Les Dingodossiers*. Uma vez que o texto-fonte faz uso do termo “contemporâneos” para se referir às personagens que viveram durante os anos supracitados, torna-se evidente a necessidade de trocar esses anos da década de 60 por anos mais recentes, tendo tal decisão recaído sobre 2014, 2015, 2016 e 2017, anos estes que pertencem à década passada e foram escolhidos de modo a manter o algarismo das unidades.

As diferenças ao nível dos sistemas de ensino francês e português estiveram em destaque nos pontos 50, 51 e 249, onde se tornou imperativo estabelecer as devidas

adaptações culturais. Assim sendo, a “quatrième” francesa (ponto 50) corresponde ao oitavo ano do ensino básico português, enquanto a “cinquième” (ponto 51) equivale ao sétimo ano em Portugal (neste último caso, foi adicionada a letra “A” a seguir ao ano, o que indica a existência de mais do que uma turma a frequentar esse mesmo nível de escolaridade). Por seu lado, no ponto 249 traduziu-se “lycéen ou collégien” por “aluno do básico ou do secundário” de forma a estabelecer também aqui a correspondência cultural entre as duas realidades de ensino, nomeadamente no que diz respeito ao nome genérico dado aos respetivos estudantes.

Os pontos 129, 130 e 281 apresentam igualmente elementos que tiveram de ser culturalmente adaptados no decorrer da tradução de francês para português. Desde logo, o jogo de cartas conhecido como “belote” (ponto 129) é bastante popular na França, mas, ao mesmo tempo, é praticamente desconhecido em Portugal, facto que levou a que se tenha recorrido ao jogo da sueca (muito mais comum no nosso país) para estabelecer o desejado paralelismo cultural, apesar das diferenças entre ambos estes jogos de cartas. Por sua vez, o “blanc gommé” (ponto 130) é uma bebida preparada a partir da mistura de vinho branco com xarope de açúcar. Visto ser, portanto, uma bebida alcoólica doce, considerou-se que a substituição do “blanc gommé” por “Moscatel” seria adequada, tendo em conta que este se trata de um vinho adocicado bastante conhecido e consumido em Portugal. Note-se ainda o carácter informal que é introduzido pelo adjetivo abreviado “p’tit” antes de “blanc gommé”, o que revela uma substancial proximidade entre a personagem que oferece a bebida e a personagem a quem ela é oferecida, situação essa que se tentou preservar através do uso da forma diminutiva da palavra “Moscatel”, ou seja, “Moscatelzinho”, onde existe também essa alusão ao meio familiar. Já no ponto 281, estabeleceu-se a correspondência cultural entre duas forças policiais e militares, nomeadamente entre a Gendarmaria Nacional (“Gendarmerie

Nationale”) da França e a Guarda Nacional Republicana (GNR) de Portugal, visto ambas serem equivalentes em termos de funções gerais de policiamento no âmbito das respectivas populações civis.

Quanto à expressão “Pilote? Mâtin, quel poisson!” (ponto 94), o que está em causa é um jogo de palavras, com teor humorístico, que remete para aquele que passou a ser o lema emblemático da revista francesa “Pilote” a partir de meados da década de 60: “Mâtin, quel journal!”. Ao mesmo tempo, é feito um trocadilho entre o nome de tal revista (alternativamente considerada como um jornal) e o nome comum de uma espécie de peixe: o *Naucrates ductor*, popularmente conhecido como peixe-piloto (“poisson-pilote” em francês). Uma vez que o nome da revista em causa não é alvo de tradução, torna-se impossível manter o mesmo jogo de palavras em português, pois o trocadilho deixa de funcionar entre “Pilote” (a revista) e “piloto” (o peixe). Tal situação obrigou à adaptação cultural encontrada em “Piloto? Tontice! Qual peixe, qual quê?”, cuja fundamentação se baseia na admiração sentida por alguém que associará mais facilmente e com maior frequência a palavra “piloto” ao condutor de um navio ou de um avião do que a um tipo de peixe cuja existência muitos desconhecem. É de notar que esse sentimento de surpresa, sobretudo patente na exclamação “Tontice!”, provém da interjeição francesa “Mâtin!”, a qual está presente no texto original e comporta tal ideia de estupefação perante algo. O caso apresentado no ponto 99 possui semelhanças com o anterior, na medida em que os autores recorreram a um trocadilho com base numa outra particularidade cultural relativamente difícil de identificar, nomeadamente na área da música francesa. Assim, através da expressão “Ça ronronne, ça, Madame”, Gosciny e Gotlib parodiaram o título da canção “Ça gueule, ça, Madame”, um tema musical de 1952 cantado pela aclamada Édith Piaf em dueto com Jacques Pills, então seu marido. Tendo em conta que, na banda desenhada, essa locução é proferida a respeito do som

emitido por um gato enquanto é acariciado pelo seu dono, os autores substituíram o verbo “gueuler” (“berrar”) pelo verbo “ronronner” (“ronronar”). Tal como aconteceu no ponto 94, não foi possível conservar a referência cultural original, o que resultou na inevitável eliminação do trocadilho com o nome da canção, bem como na consequente adição da expressão “Isto é que é ronronar!”, a qual procura manter a ênfase num certo elogio à forma vívida e entusiasmada como o felino doméstico demonstra verbalmente todo o seu enorme contentamento. Verifica-se, portanto, uma perda total na tradução dos pontos 94 e 99, o que se justifica pela grande especificidade cultural que caracteriza ambos os casos.

Outra situação merecedora de análise particular é a observada nos pontos 168, 169, 170, 171 e 180, nos quais ocorrem várias referências gastronómicas de difícil tradução, na medida em que estão em causa pratos ou condimentos muito específicos da culinária francesa. A “sole meunière” (ponto 168) trata-se de um prato preparado à base de linguado frito em manteiga, mas em Portugal é mais comum o consumo de linguado grelhado, o que justifica esta opção tradutória. Em seguida, o “saucisson chaud” (ponto 169) é um prato de chouriço cozido, característico da cidade francesa de Lyon, sendo do processo de cozedura que provém a sua designação de “chouriço quente”. Não só esta tradução literal é demasiado vaga e, por isso, pouco satisfatória, como também a forma mais habitual de consumir chouriço em Portugal não é cozendo-o, mas sim assando-o, o que originou a adaptação cultural desse prato francês por meio do prato português de chouriço assado. No que diz respeito à “sauce mousseline” (ponto 170), é um molho que resulta da emulsão quente de sumo de limão (ou de vinagre) e de manteiga, com a adição de uma gema de ovo que atua como agente emulsionante. Embora com algumas variações, a “sauce mousseline” apresenta uma composição relativamente similar à do molho holandês, com o qual por vezes se confunde, facto que está na base da decisão

tradutória aqui tomada. Quanto ao caso do “entrecôte marchand de vin” (ponto 171), esta receita tem como base a carne das costelas (denominadas de costeletas após serem cozinhadas) de bovino, as quais são confeccionadas com vinho tinto. Por se tratar de um prato tipicamente francês que é pouco conhecido em Portugal, optou-se uma vez mais pelo procedimento da adaptação cultural, o que levou então à tradução de “entrecôte” por “entrecosto” (que provém justamente da referida palavra francesa) e à substituição do resto da expressão original por “assado no forno”, tendo em conta que este modo de confeção do entrecosto está muito mais disseminado na culinária portuguesa. Em último lugar, há ainda a considerar o “châteaubriand” (ponto 180), termo gastronómico que corresponde a um prato de origem francesa cujo ingrediente principal é um bife de vitela espesso e assado na grelha, o qual é acompanhado por legumes como ervilhas ou feijão-verde. Por se tratar de uma receita relativamente incomum em Portugal, tomou-se a decisão de adaptar culturalmente o “châteaubriand”, dando lugar à expressão “bife de lombo”, a qual diz respeito a uma terminologia mais genérica, uma vez que tal bife pode ser proveniente tanto da vitela como de qualquer outro animal que esteja na base da alimentação humana. Note-se ainda que o “châteaubriand” é igualmente um bife de lombo, mas o modo da sua preparação será consideravelmente distinto daquele que é usado para confeccionar um bife de lombo na culinária portuguesa, o que evidencia a aplicação da metodologia da adaptação cultural.

Finalmente, ainda no campo da alimentação mas sob uma perspetiva diferente, há a destacar os pontos 268, 269, 270 e 272, os quais são referentes a imagens que surgem em sinais de trânsito, facto que acrescenta alguma dificuldade à tradução, na medida em que se torna necessário conservar a estreita relação entre o desenho e o respetivo texto para que o sentido original se mantenha sem que, para isso, se tenha de vir a alterar a imagem. Numa análise mais superficial, sem ter em consideração os desenhos das

vinhetas, poderia dizer-se que não há qualquer dificuldade em traduzir as palavras “betteraves” (ponto 269), “choucroute” (ponto 270) e “macaronis” (ponto 272) por “beterrabas”, “chucrute” e “macarrão”, respetivamente. Contudo, uma reflexão mais aprofundada sobre a significação dos termos em causa veicula informações adicionais bastante relevantes, nomeadamente no que diz respeito à duplicidade de sentido que a tradução literal não revela. Assim sendo, conclui-se que “betteraves” é igualmente uma designação para pessoas idiotas, tal como “choucroute” e “macaroni” são denominações injuriosas para, respetivamente, um cidadão alemão e um cidadão italiano (em alusão estereotípica ao facto de o chucrute ser originário da Alemanha e o macarrão da Itália). Tal sentido oculto terá certamente sido considerado por Goscinny e Gotlib, conhecidos pelos seus trocadilhos humorísticos e pelas suas mensagens subliminares sarcásticas, o que implica uma frequente necessidade de se ver mais além da literalidade imediata do texto que compõe as obras destes autores.

No que diz respeito à palavra “beterraba”, esta não é utilizada em português como sinónima de “idiota”, mas existe uma outra planta herbácea algo semelhante à beterraba que pode desempenhar tal função na nossa língua: o nabo, que não adultera a mensagem subliminar contida no texto original. Essa troca de “beterrabas” por “nabos” no ponto 269 tem também a particularidade de influenciar a tradução do ponto 268, uma vez que ambos estão interligados no âmbito do mesmo propósito humorístico. Como tal, a referida relação entre esses dois pontos levou a que o termo “betteraviers” fosse traduzido não como “produtores de beterrabas” (tradução literal), mas sim como “produtores de nabos” (adaptação cultural). Por seu lado, tornou-se impossível preservar a duplicidade semântica em “choucroute” e em “macaronis”, o que foi agravado pela já mencionada relação fixa entre essas palavras e as imagens que as representam na banda desenhada. Deste modo, as referências implícitas aos alemães e aos italianos foram

abandonadas e, portanto, o foco tradutório virou-se exclusivamente para o propósito de garantir a continuidade da relação texto-imagem. Uma observação atenta da vinheta permite concluir que o desenho na placa de trânsito cuja legenda refere o “choucroute” representa uma salsicha, uma vez que este enchido é um dos diversos ingredientes que podem integrar tal prato à base de repolho fermentado. Ainda assim, a salsicha acaba por não ser um dos mais emblemáticos acompanhamentos do chucrute, o que significa que uma tal associação entre ambos não só não é imediata, como também é bastante rebuscada, facto que assume uma ainda maior proeminência no contexto gastronómico português. Para simplificar, decidiu-se deixar de lado a referência original ao chucrute e optou-se por uma adaptação cultural, a qual se manifesta através da escolha da palavra “salsichas”, ou seja, fez-se corresponder totalmente, sem qualquer margem para ambiguidades, o texto de chegada à imagem apresentada no sinal. Quanto à ocorrência da palavra “macaronis”, o desenho contido no respetivo sinal de trânsito representa um tipo de massa que não tem propriamente a mesma forma daquilo que, em português, se designa por “macarrão”, estando antes mais próximo do que conhecemos por “esparguete”. Mais concretamente, o macarrão tem um formato de tubos curtos e, por vezes, encurvados, enquanto o esparguete se apresenta como um tipo de massa em forma de filamentos mais finos e alongados, o que corresponde à imagem observada na vinheta de banda desenhada e justifica, portanto, a decisão tradutória adotada no ponto 272. Como tal, também houve perda das referências culturais originais no decorrer da tradução dos elementos gastronómicos apresentados nos pontos 270 e 272, tendo sido, uma vez mais, dada prioridade à forma sobre o conteúdo.

III.4.14 - Variações ortográficas

Antes de terminar esta análise tradutória, afigura-se relevante abordar ainda uma questão peculiar que se prende com algumas variações ortográficas de certas palavras que foram encontradas ao longo do *corpus* da presente dissertação. A esse respeito, fica a dúvida sobre o real motivo de tais variações, uma vez que elas tanto podem ser meros erros tipográficos quanto opções criativas e deliberadas por parte dos autores de *Les Dingodossiers*. Conforme já foi referido, uma das mais distintivas características da escrita de René Goscinny e de Marcel Gotlib é a sua arte de subverter a leitura da obra por eles criada, no sentido de ir bem mais além da literalidade das palavras utilizadas. É, por isso, frequente encontrar situações ao longo do texto que exijam um desdobramento da mensagem em várias camadas, uma vez que nesses casos importa muito mais aquilo que está implícito nas entrelinhas do que aquilo que está explícito e ao alcance de qualquer leitura superficial.

Seja como for, não existe nenhuma forma de se ter a certeza absoluta sobre a verdadeira origem das referidas variações ortográficas, visto que a hipótese de elas se tratarem simplesmente de erros tipográficos é igualmente válida, pois o que se observa é que tais variações não parecem servir nenhum propósito específico que seja passível de uma análise mais aprofundada. As palavras que se apresentam no texto sob essas formas alternativas são: “cacahuette” (*vd. supra*, p. 132) e “cacahouette” (*vd. supra*, p. 139), “crème” (*vd. supra*, p. 134), “coyottes” (*vd. supra*, p. 135), “ascenceur” (*vd. supra*, p. 141), “cinema” (*vd. supra*, p. 143) e “sélectionné” (*vd. supra*, p. 147). De acordo com o *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 1992), nenhum dos termos anteriores se encontra registado, nem sendo sequer considerados como formas arcaicas das palavras atuais. Por seu lado, as formas dicionarizadas e, como tal, gramaticalmente

aceites são, respetivamente, “cacahuète” (p. 316), “crème” (p. 526), “coyote(s)” (p. 520), “ascenseur” (p. 125), “cinéma” (p. 422) e “sélectionné” (p. 1911). Há ainda duas ocorrências (*vd. supra*, pp. 136, 142) da incorreta construção verbal interrogativa “Avez vous...”, que surge no texto em vez da forma “Avez-vous...” ou, em alternativa, “Vous avez...”. Tendo em conta que o seu impacto nas histórias é nulo, todas as formas ortograficamente alteradas em causa foram desconsideradas no ato da tradução, ou seja, o texto de chegada foi construído sem que quaisquer tipos de variações lexicais fossem também nele aplicados.

Conclusão

A tradução é uma atividade de incontornável importância para a humanidade na medida em que se trata de um fator que contribui para a aproximação entre os povos. Por outras palavras, é uma prática que atua como uma ponte que une as mais distintas realidades linguísticas e culturais, permitindo que obras oriundas de diversos pontos do mundo cheguem a um maior número de leitores. Esta atividade incide tanto nos textos de natureza técnica quanto nos textos de natureza literária, sendo nesta última categoria que se insere o estudo efetuado ao longo do presente trabalho académico. Uma primeira ilação que se pode retirar é o facto de a tradução estar revestida de uma assinalável subjetividade, pois ela acaba por ser apenas uma possível interpretação num universo de inúmeras outras, variando de acordo com o tradutor, as suas vivências, os seus conhecimentos e a sua própria base cultural. É, então, por isso que não existem traduções perfeitas, dado que uma mesma obra pode ser traduzida por vários tradutores diferentes, originando resultados previsivelmente distintos, sendo uns mais fiéis à visão do autor original e outros mais criativos e adaptativos. Conclui-se igualmente que a atividade tradutória não é impermeável ao fator temporal, pois um mesmo texto acaba por ser alvo de abordagens desiguais ao longo do tempo, podendo até um determinado tradutor, de acordo com a fase da vida em que se encontra, produzir diferentes traduções da mesma obra no espaço de décadas ou mesmo anos.

Com vista a estudar-se a complexidade da atividade tradutória, o *corpus* literário escolhido foi a banda desenhada, nomeadamente a obra *Les Dingodossiers*, de origem franco-belga. Assim, num primeiro capítulo abordou-se a banda desenhada em termos gerais, destacando-se desde logo o facto de ela não ser um género literário (designação

que lhe é, muitas vezes, erroneamente atribuída), mas sim uma forma de arte que inclui uma grande variedade de géneros. Ficou também evidente nesse capítulo que a própria definição da banda desenhada não é estática, mas sim dinâmica, na medida em que os diversos autores que se têm dedicado ao seu estudo não convergem todos no mesmo sentido, havendo uns que consideram certos aspetos como sendo mais importantes do que outros. No entanto, o estatuto de “nona arte” que a banda desenhada recebeu no mundo franco-belga permite compreender o grande prestígio que ela alcançou nestes dois países e em muitos outros do continente europeu durante a quase totalidade do século XX. Esse enorme sucesso não foi, porém, exclusivo da Europa, uma vez que a banda desenhada conquistou também os continentes americano e asiático, sobretudo os Estados Unidos da América e o Japão, onde ficou conhecida, respetivamente, como “comics” e “manga”. Note-se que, no seio destes países, a banda desenhada nunca foi imune a fenómenos culturais, sociais e até políticos, tendo tido variados níveis de aceitação e de popularidade ao longo dos anos, fenómeno que se alastrou também à realidade portuguesa durante o século passado.

No segundo capítulo, esta dissertação incidiu sobre a tradução na sua generalidade e também nas suas especificidades. Assim, abordou-se primeiramente esta atividade sob uma perspetiva histórica e evolutiva, o que permitiu observar as várias teorias de tradução que foram sendo propostas por diversos autores desde os seus primórdios até à atualidade. Tal estudo foi de suma importância para se dar conta das distintas perspetivas académicas sobre a tradução e o modo como ela pode e deve ser efetuada, havendo, contudo, pontos convergentes apesar das inúmeras divergências. Quanto aos aspetos mais específicos da tradução que foram merecedores de uma análise particular, destacaram-se, por um lado, os de natureza linguística e, por outro, os de natureza cultural, que se intersectaram continuamente com o desenrolar do processo tradutório

e levantaram diversas questões problemáticas cuja resolução assentou em variados graus de dificuldade. Desde logo, o caso das onomatopeias e das interjeições, elementos fundamentais da banda desenhada, afigurou-se como um dos mais representativos da cuidadosa reflexão que se fez ao longo de todo o processo. Por outro lado, foi igualmente crucial ter em consideração o facto de que *Les Dingodossiers* constituem uma obra dos anos 60, com todas as marcas do estilo e da realidade dessa época que em tanto difere do início da terceira década do século XXI em que nos encontramos. Afinal, inúmeras foram as mudanças culturais e sociais ocorridas ao longo das últimas seis décadas, o que justificou a inevitabilidade de se olhar para esta obra sob o ponto de vista da atualidade, mas, ao mesmo tempo, sem nunca desconsiderar as características, as liberdades e as limitações próprias da década em que nasceu.

Por fim, num terceiro capítulo, procedeu-se inicialmente a uma apresentação geral da obra selecionada no âmbito deste estudo, tendo-se destacado as particularidades que fazem dela um exímio exemplar da “bande dessinée” franco-belga, pois, à semelhança de várias outras obras suas contemporâneas, *Les Dingodossiers* assimilaram o panorama cultural da sua época e abordaram-no maioritariamente sob uma perspetiva humorística. Tal contextualização histórico-cultural abriu caminho para a proposta de tradução posteriormente apresentada, a qual foi depois analisada, à luz da(s) teoria(s) abordada(s) no capítulo anterior, com o propósito de salientar as questões mais problemáticas do ato tradutório e explicitar as estratégias adotadas para resolvê-las.

Em suma, vários foram os tipos de decisões tradutórias tomados no decorrer da presente dissertação, de forma a tentar encontrar-se um equilíbrio na importante relação entre o autor e o leitor. Se, por um lado, foi conveniente não haver um afastamento excessivo do texto original para que, também em português, *Les Dingodossiers* sejam fiéis a si próprios na essência da mensagem que transmitem, por outro lado, também foi

fundamental passar com sucesso essa mesma mensagem aos leitores lusófonos. Deste modo, ao ler a obra na sua versão traduzida, o público-alvo português conseguirá, na sua própria língua, (re)descobrir, tanto quanto possível, o humor e as referências culturais que abundam nas vinhetas desta banda desenhada francófona.

Como tal, o tradutor viu-se impelido a refletir cuidadosamente sobre as diversas possibilidades tradutórias que se apresentaram como mais plausíveis para cada caso, tendo as soluções encontradas variado entre o simples empréstimo de termos presentes no texto original (maior fidelidade ao autor) e a total adaptação à realidade cultural em que se insere a língua-alvo (maior fidelidade ao leitor). Conforme se esperaria desde logo numa obra de cariz humorístico, foi notável a abundância de jogos de palavras, de trocadilhos, de sarcasmo, de ironia e ainda de palavras ou expressões obsoletas que, justamente por terem caído em desuso perante o teste do tempo, ganharam atualmente uma conotação distinta (geralmente de contornos irónicos) ao reaparecerem nas páginas de *Les Dingodossiers*. Note-se que, ao contrário do que seria desejável, nem sempre foi possível preservar todos os elementos supracitados, uma vez que as evidentes diferenças estruturais entre as línguas francesa e portuguesa colocaram frequentemente barreiras inexpugnáveis no caminho do tradutor. Tais obstáculos tradutórios não constituíram, porém, um fator desencorajante; pelo contrário, eles atuaram como um estímulo que motivou uma incessante busca por um conhecimento mais aprofundado sobre o panorama linguístico e cultural de ambas as línguas em contacto, sendo igualmente no sentido de promover esse ponto de vista que a presente dissertação se posicionou.

Este estudo académico pretende também contribuir para valorizar a Tradução, por vezes ainda tão depreciada enquanto atividade meritória e autónoma, e para incentivar novos tradutores que queiram dedicar a sua carreira profissional a esta prática tão fulcral para a sociedade humana cada vez mais globalizante. A presente dissertação não tem

como objetivo apresentar todas as respostas às questões tradutórias de um modo extensivo, conclusivo e fechado, até porque isso não seria exequível num trabalho desta natureza. Em vez de se constituir, portanto, como um ponto de chegada, este estudo propõe-se ser, pelo contrário, um ponto de partida para fomentar outros que venham a ser eventualmente desenvolvidos no sentido de continuar a alargar a investigação e o consequente espaço de reflexão sobre a atividade tradutória.

Bibliografia

- Agra, K. L. (2007). A integração da língua e da cultura no processo de tradução. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-18. Obtido em novembro de 2019, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/agra-klondy-integracao-da-lingua.pdf>
- Angoloti, C. (1990). *Cómics, títeres y teatro de sombras: Tres formas plásticas de contar historias*. Madrid: Ediciones de la Torre. Obtido em março de 2020, de <https://books.google.pt/books?id=Obu4480c3icC&printsec=frontcover>
- Arrivé, M., Blanche-Benveniste, C., Chevalier, J.-C., & Peytard, J. (1997). *Grammaire du français contemporain*. Paris: Larousse. Obtido em novembro de 2019
- Aryan, S. (1 de maio de 2014). *Comics are a medium not a genre*. Obtido em 3 de dezembro de 2019, de Stephen Aryan: <https://stephen-aryan.com/2014/05/01/comics-are-a-medium-not-a-genre/>
- Assis, É. G. (setembro de 2016). Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. *TradTerm*, 27, 15-37. doi:10.11606/issn.2317-9511.v27i0p15-37
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies* (3ª ed.). London: Routledge. Obtido em novembro de 2019, de https://www.academia.edu/21596357/Translation_Studies_3rd_Ed_Bassnett_Susan_Routledge_
- Berman, A. (1985). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Em A. Berman, *Les tours de Babel* (pp. 35-150). Paris: Trans-Europ-Repress. Obtido em junho de 2020, de <https://www.scribd.com/document/413651116/Berman-Antoine-La-traduction-et-la-lettre-ou-l-Auberge-du-lointain-pdf>
- Berman, A. (2013). *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2ª ed.). (M. Furlan, A. Guerini, & M.-H. C. Torres, Trans.) Florianópolis: Copiart. Obtido em janeiro de 2020, de https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178888/Antoine_Berman_-_Traducao_e_a_Letra_2a%20ed_2013.pdf
- Bernière, V. (junho de 2017). *L'histoire mouvementée de la bande-dessinée*. Obtido em 26 de janeiro de 2020, de L'éléphant - la revue de culture générale: <https://lelephant-larevue.fr/agenda/histoire-mouvementee-de-bande-dessinee/>
- Boutin, J.-F. (2008). L'enseignement et l'apprentissage de la grammaire à partir de la bande dessinée: des exemples d'application en classe (variation lexicale et cohérence textuelle). *Québec français*(149), 50-51. Obtido em abril de 2020, de <https://www.erudit.org/en/journals/qf/1900-v1-n1-qf1100688/1733ac.pdf>

- Britto, P. H. (2010). O tradutor como mediador cultural. *Synergies: Brésil*(spécial 2), 135-141. Obtido em novembro de 2019, de https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/britto.pdf
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory Of Translation*. Oxford: Oxford University Press. Obtido em fevereiro de 2020, de https://www.academia.edu/5249177/J_c_catford_a_linguistic_theory_of_translation_PDF
- Celotti, N. (2012). La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue. Em J. Podeur, *Tradurre il fumetto/Traduire la bande dessinée* (pp. 1-12). Napoli: Liguori Editore. Obtido em setembro de 2019
- Cordonnier, J.-L. (março de 2002). Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés. *Meta*, 47(1), 38-50. doi:10.7202/007990ar
- Darbelnet, J., & Vinay, J.-P. (1972). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier. Obtido em maio de 2020
- Darbelnet, J., & Vinay, J.-P. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. (M.-J. Hamel, J. C. Sager, Edits., M.-J. Hamel, & J. C. Sager, Trans.) Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Obtido em janeiro de 2020, de https://elearn.univ-ouargla.dz/2013-2014/courses/603MT/document/BenjaminsTranslationLibrary.JeanPaulVinayJeanDarbelnetJuanCSagerMjHamel.ComparativeStylisticsofFrenchandEnglishaMethodology_2_.pdf
- Delabastita, D. (2004). Wordplay as a translation problem: A linguistic perspective. Em A. P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, H. Kittel, W. Koller, J. Lambert, & F. Paul, *Übersetzung/Translation/Traduction* (Vol. 1, pp. 600-606). Berlin: Walter de Gruyter. Obtido em abril de 2020, de https://www.academia.edu/4406989/Wordplay_as_a_translation_problem_a_linguistic_perspective
- Doboş, S. (2015). Problematique de la traduction des bandes dessinees. *GIDNI* 2, 666-681. Obtido em abril de 2020, de <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V1652/pdf>
- Dubois, J. (1999). *Dictionnaire de la langue française - Lexis*. Paris: Larousse. Obtido em outubro de 2019
- Eisner, W. (1985). *Comics & Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press. Obtido em outubro de 2019, de <https://alphalight.files.wordpress.com/2010/07/will-eisner-theory-of-comics-sequential-art.pdf>
- Foster, C., & Melby, A. K. (2010). Context in translation: Definition, access and teamwork. *The International Journal for Translation & Interpreting Research*, 2(2), 1-15. Obtido em março de 2020, de <https://trans-int.org/index.php/transint/article/view/87/70>
- Gaumer, P. (2010). *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris: Larousse. Obtido em janeiro de 2020

- Ghanooni, A. R. (janeiro de 2012). A Review of the History of Translation Studies. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(1), 77-85. doi:10.4304/tpls.2.1.77-85
- Gosciny, R., & Gotlib, M. (1967). *Les Dingodossiers: tome 1* (Vol. 1). Neuilly-sur-Seine: Dargaud. Obtido em novembro de 2019
- Gosciny, R., & Gotlib, M. (1972). *Les Dingodossiers: tome 2* (Vol. 2). Neuilly-sur-Seine: Dargaud. Obtido em dezembro de 2019
- Gravett, P. (23 de abril de 2006). *Manga: An Introduction*. Obtido em 15 de janeiro de 2020, de Paul Gravett: Comics, Graphic Novels & Manga: <http://www.paulgravett.com/articles/article/manga/>
- Grevisse, M. (1993). *Grammaire française - Le bon usage* (13^a ed.). Paris: Duculot. Obtido em novembro de 2019
- Groensteen, T. (2009). Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? Em J. Heer, & K. Worcester, *A Comics Studies Reader* (pp. 3-11). Jackson: University Press of Mississippi. Obtido em janeiro de 2020, de <https://www.docdroid.net/c6xj/jeet-heer-a-comic-studies-reader-pdf>
- Guerra, A. F. (dezembro de 2012). Translating culture: problems, strategies and practical realities. *[sic] - a Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 3(1), 1-27. doi:10.15291/sic/1.3.lt.1
- Guimarães, E. (1999). Uma caracterização ampla para a história em quadrinhos e seus limites com outras formas de expressão. *XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 1-13). Rio de Janeiro: Edição de autor. Obtido em março de 2020, de <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1836635ef083f30606fba7842cbcfabb.PDF>
- Heer, J., & Worcester, K. (2009). *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi. Obtido em janeiro de 2020, de <https://www.docdroid.net/c6xj/jeet-heer-a-comic-studies-reader-pdf>
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. Em R. A. Brower, *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Obtido em setembro de 2019, de <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- Kaindl, K. (2010). Comics in translation. Em L. v. Doorslaer, & Y. Gambier, *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, pp. 36-40). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Obtido em setembro de 2019, de https://www.researchgate.net/profile/Barbara_Tannuri/publication/326381184_Handbook_of_Translation_Studies_-_Vol_1/links/5b4912aba6fdccadaec7cbe4/Handbook-of-Translation-Studies-Vol-1.pdf
- Kasperek, C. (1983). The Translator's Endless Toil. *The Polish Review*, 28(2), 83-87. Obtido em dezembro de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/25777966>

- Kunzle, D. M. (21 de abril de 2017). *Comic strip*. Obtido em novembro de 2019, de Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/comic-strip>
- Machado, C. d. (dezembro de 2008). Quatro textos e algumas idéias sobre o papel da tradução e da "astrolomia" na expansão marítima portuguesa nos anos quatrocentistas e quinhentistas. *Revista Brasileira de História da Ciência*, 1(2), 211-234. Obtido em janeiro de 2020, de https://www.academia.edu/4027354/Quatro_textos_e_algumas_ideias_sobre_o_papel_da_tradução_e_da_astrolomia_na_expansão_marítima_portuguesa
- Machado, C. d. (2010). *O papel da tradução na transmissão da ciência: o caso do Tetrabiblos de Ptolomeu*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro: PUC-Rio. doi:10.17771/PUCRio.acad.15481
- Martín, A. (2003). Breve panorámica de la industria editorial del cómic en España. *Educación y Biblioteca*(134), 79-85. Obtido em dezembro de 2019, de https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/108873/EB15_N134.pdf
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins Publishers. Obtido em outubro de 2019, de https://www.academia.edu/31720387/Understanding_Comics_The_Invisible_Art_By_Scott_McCloud
- Meireles, S. M. (2015). Quadrinhos e Linguística: Onomatopeias e interjeições e suas funções na narrativa em quadrinhos. Em R. E. Santos, & W. Vergueiro, A *linguagem dos quadrinhos. Estudos de estética, linguística e semiótica* (pp. 49-77). São Paulo: Criativo. Obtido em dezembro de 2019, de https://www.academia.edu/30208463/Quadrinhos_e_Linguística_Onomatopeias_e_interjeições_e_suas_funções_na_narrativa_em_quadrinhos
- Monti, E. (2011). Introduction: La retraduction, un état des lieux. Em E. Monti, & P. Schnyder, *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes* (pp. 9-25). Paris: Orizons. Obtido em fevereiro de 2020, de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02288176/document>
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall. Obtido em outubro de 2019, de https://www.academia.edu/25420034/A_TEXTBOOK_OF_TRANSLATION_-_Peter_Newmark
- Nida, E. A. (2002). *Language and Culture: Contexts in Translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press. Obtido em outubro de 2019
- Nord, C. (maio de 2003). Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta*, 48(1-2), 182-196. doi:10.7202/006966ar
- Norouzi, S., & Zarei, R. (novembro de 2014). Proper Nouns in Translation: Should They Be Translated? *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 3(6), 152-161. doi:10.7575/aiac.ijalel.v.3n.6p.152

- Padula, D. (2014). *Dragon Ball Culture, Volume 1: Origin* (Vol. 1). United States of America: Derek Padula. Obtido em dezembro de 2019
- Padula, D. (2018). *Dragon Ball Culture, Volume 6: Gods* (Vol. 6). United States of America: Derek Padula. Obtido em abril de 2020
- Paz, A. F. (2003). ¿Es un libro? ¿es una película?... ¿es un cómic! *Educación y Biblioteca*(134), 72-78. Obtido em dezembro de 2019, de https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/108873/EB15_N134.pdf
- Rey, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française* (Vol. I). Paris: Le Robert. Obtido em outubro de 2019
- Rey, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française* (Vol. II). Paris: Le Robert. Obtido em outubro de 2019
- Rosa, G. M. (setembro de 2016). Tradução de quadrinhos: uma reflexão sobre a identidade cultural pelo viés do estereótipo do judeu na linguagem dos quadrinhos. *TradTerm*, 27, 217-246. doi:10.11606/issn.2317-9511.v27i0p217-246
- Rota, V. (novembro de 2004). The Translation's Visibility: David B.'s L'Ascension du Haut Mal in Italy. *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, 4(1), 1-7. Obtido em março de 2020, de https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47698/04_01_Rota_david_b_en_cont.pdf
- Sá, L. d. (2010). *Dicionário Universal da Banda Desenhada - Pequeno Léxico Disléxico*. Caldas da Rainha: Pedranocharco. Obtido em novembro de 2019
- Sakuma, A., & Toriyama, A. (1997). *L'apprenti mangaka: l'art du manga*. (W. Miyamoto, & O. Prézeau, Trans.) Grenoble: Glénat. Obtido em fevereiro de 2020
- Saraceni, M. (2003). *The Language of Comics*. London: Routledge. Obtido em dezembro de 2019, de <https://books.google.pt/books?id=q61d2sZuzy0C&printsec=frontcover>
- Scheibe, F. (setembro de 2016). Entre a impotência e o milagre: a Tradução H.O.O.Q. ou Je vous carmemirandise le mouton sans problème. *TradTerm*, 27, 321-326. doi:10.11606/issn.2317-9511.v27i0p321-326
- Schleiermacher, F. (2007). Sobre os diferentes métodos de traduzir. (C. Braidão, Ed.) *Princípios: Revista de Filosofia*, 14(21), 233-265. Obtido em dezembro de 2019, de <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/download/500/432/>
- Silva, B. Z. (setembro de 2016). As traduções dos nomes próprios nas histórias em quadrinhos: um estudo de caso das tiras de Mafalda, de Quino. *TradTerm*, 27, 155-179. doi:10.11606/issn.2317-9511.v27i0p155-179
- Trivedi, H. (2019). Traduzindo Cultura vs. Tradução Cultural. Em A. Guerini, *Cadernos de Tradução* (V. S. Mendes, Trad., Vol. 39 (3), pp. 578-594).

Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. doi:10.5007/2175-7968.2019v39n3p578

- Vandaele, J. (2010). Humor in translation. Em L. v. Doorslaer, & Y. Gambier, *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, pp. 147-152). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Obtido em dezembro de 2019, de https://www.researchgate.net/profile/Barbara_Tannuri/publication/326381184_Handbook_of_Translation_Studies_-_Vol_1/links/5b4912aba6fdccadaec7cbe4/Handbook-of-Translation-Studies-Vol-1.pdf
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge. Obtido em dezembro de 2019, de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf>
- Vives, J. (1991). *Vamos Fazer Banda Desenhada* (1ª ed.). (J. A. Sousa, Trad.) Lisboa: Texto Editora. Obtido em março de 2020
- Wang, F. (novembro de 2014). An Approach to Domestication and Foreignization from the Angle of Cultural Factors Translation. *Theory and Practice in Language Studies*, 4(11), 2423-2427. doi:10.4304/tpls.4.11.2423-2427
- Wolk, D. (2007). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press. Obtido em fevereiro de 2020
- Zanettin, F. (2008). Comics in Translation: An Overview. Em F. Zanettin, *Comics in Translation* (pp. 1-32). Manchester: St. Jerome Publishing. Obtido em outubro de 2019, de https://www.academia.edu/10336050/Comics_in_Translation_An_Overview
- Zink, R. (1999). *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*. Oeiras: Celta Editora. Obtido em março de 2020

Anexos

Figuras



Figura 1 - Banda desenhada: meio vs. objeto⁴³.

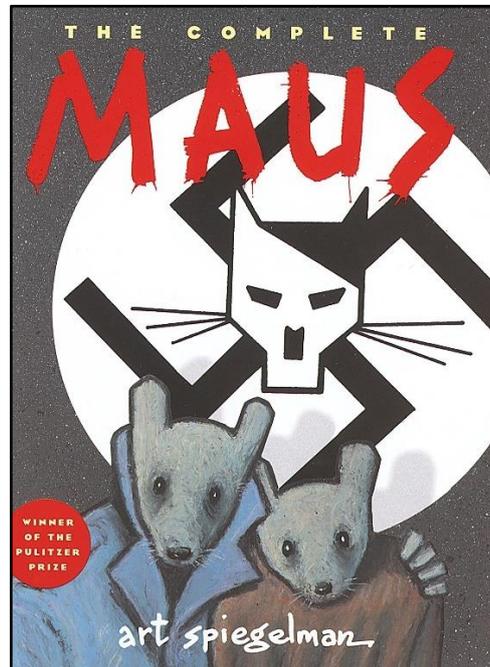


Figura 2 - *Maus*, exemplo de um romance gráfico⁴⁴.

⁴³ Em: *Understanding Comics: The Invisible Art* (McCloud, 1993, p. 4) (data de acesso: 28 de outubro de 2019).

⁴⁴ Em: <https://www.amazon.com/Complete-Maus-Art-Spiegelman/dp/0679406417> (data de acesso: 3 de novembro de 2019).



Figura 3 - Uma tira cómica de *Garfield*, de Jim Davis⁴⁵.



Figura 4 - Excerto de *Histoire de M. Jabot*, de Rodolphe Töpffer⁴⁶.

⁴⁵ Em: <http://blogs.xl.pt/garfield/2014/09/16/garfield-160914/> (data de acesso: 8 de dezembro de 2019).

⁴⁶ Em: <http://popanalyse.eklablog.com/jabot-recto-verso-histoire-de-m-jabot-rodolphe-topffer-a187776890> (data de acesso: 6 de novembro de 2019).



Figura 5 - “Cartoon” humorístico de sátira social⁴⁷.



Figura 6 - Caricaturas de personalidades famosas⁴⁸.

⁴⁷ Em: <https://sorisomail.com/partilha/251113.html> (data de acesso: 11 de janeiro de 2020).

⁴⁸ Em: <http://www.goncaricaturas.com/> (data de acesso: 21 de março de 2020).



Figura 7 - Diferentes tipos de balões⁴⁹.

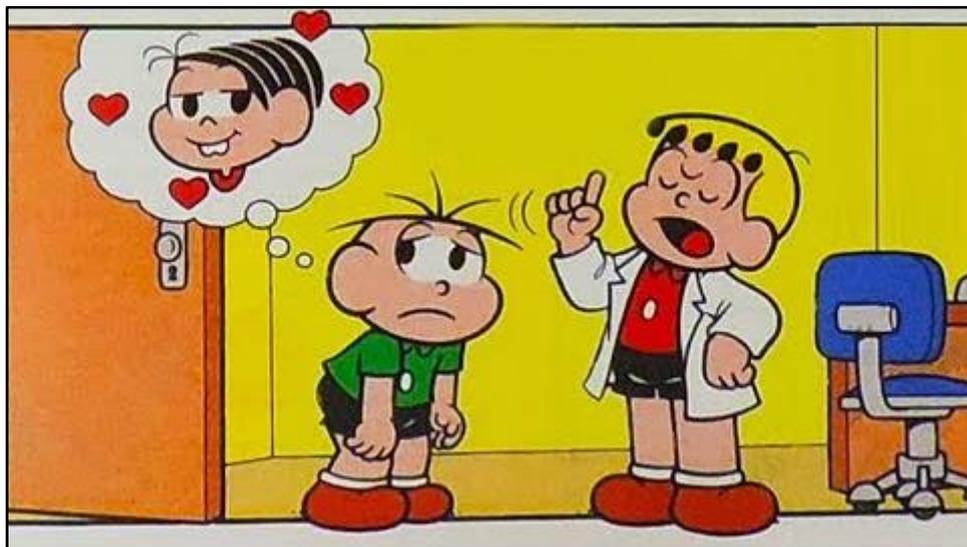


Figura 8 - Exemplo de uma metáfora visual⁵⁰.

⁴⁹ Em: <https://www.seguranet.pt/pt/tiras-bd-seguranet> (data de acesso: 17 de janeiro de 2020).

⁵⁰ Em: <https://i.ytimg.com/vi/SAqBhhwHDsA/hqdefault.jpg> (data de acesso: 23 de fevereiro de 2020).



Figura 9 - Vinhetas com diferentes formas, dimensões e finalidades⁵¹.

⁵¹ Em: https://dragonball.fandom.com/wiki/One,_Two,_Yamcha-Cha! (data de acesso: 14 de dezembro de 2019).



Figura 10 - A função da elipse na banda desenhada⁵².

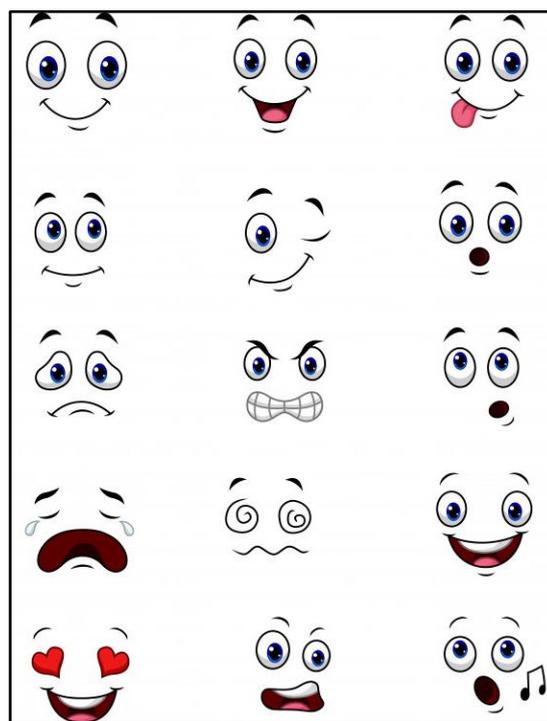


Figura 11 - Expressões faciais diversas⁵³.

⁵² Em: *Understanding Comics: The Invisible Art* (McCloud, 1993, p. 66) (data de acesso: 28 de outubro de 2019).

⁵³ Em: https://br.freepik.com/vetores-premium/caricatura-caras-expressoes-cobranca-jogo_3997204.htm (data de acesso: 29 de fevereiro de 2020).

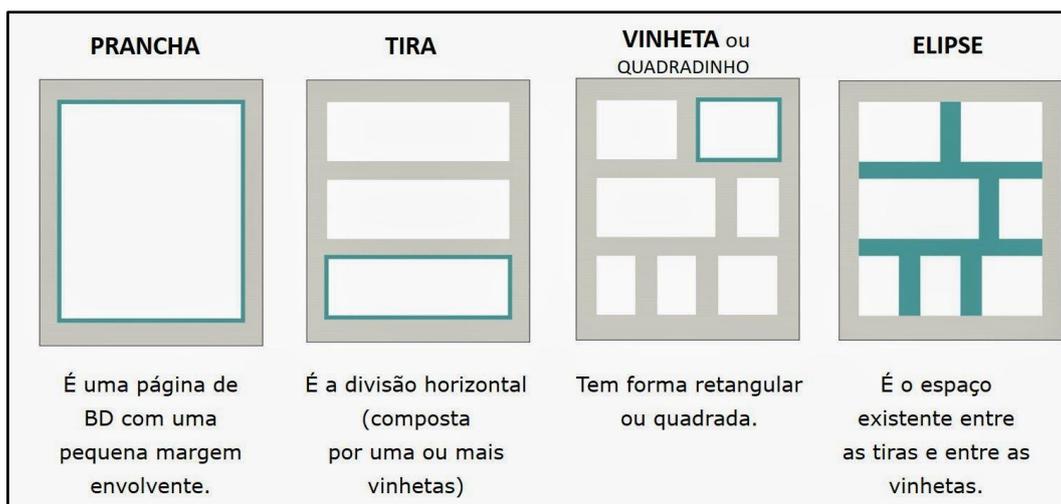


Figura 12 - Elementos principais da estrutura de uma banda desenhada⁵⁴.



Figura 13 - Legenda inserida numa vinheta⁵⁵.

⁵⁴ Em: <http://impressionartetavira.blogspot.com/2014/04/a-banda-desenhada.html> (data de acesso: 7 de maio de 2019).

⁵⁵ Em: <https://www.pinterest.pt/pin/731483164462768510/> (data de acesso: 2 de abril de 2020).



Figura 14 - Cartucho adjacente a uma vinheta⁵⁶.



Figura 15 - “Comic books” de super-heróis americanos⁵⁷.

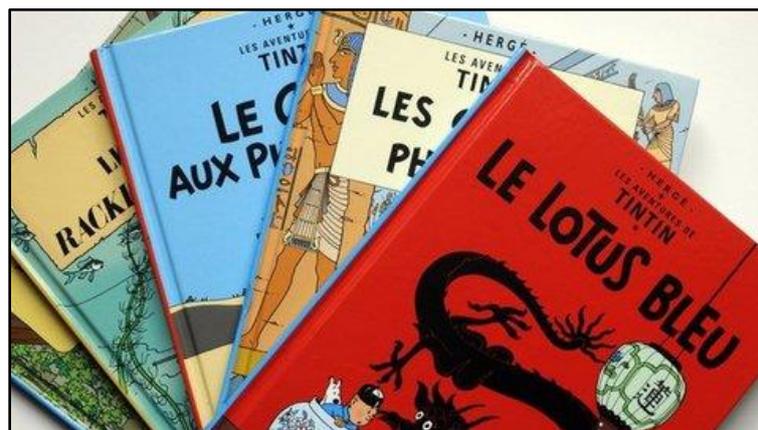


Figura 16 - Álbuns de banda desenhada franco-belga⁵⁸.

⁵⁶ Em: <http://sandrabarbosa.com/teste/bd.html> (data de acesso: 18 de janeiro de 2020).

⁵⁷ Em: <https://russia-now.com/en/44961/money-can-comic-books-teach-kids-money-smarts/> (data de acesso: 13 de dezembro de 2019).

⁵⁸ Em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/plus-de-16000-euros-pour-un-album-de-tintin_995501.html (data de acesso: 27 de novembro de 2019).



Figura 17 - Volumes de várias séries de mangá⁵⁹.

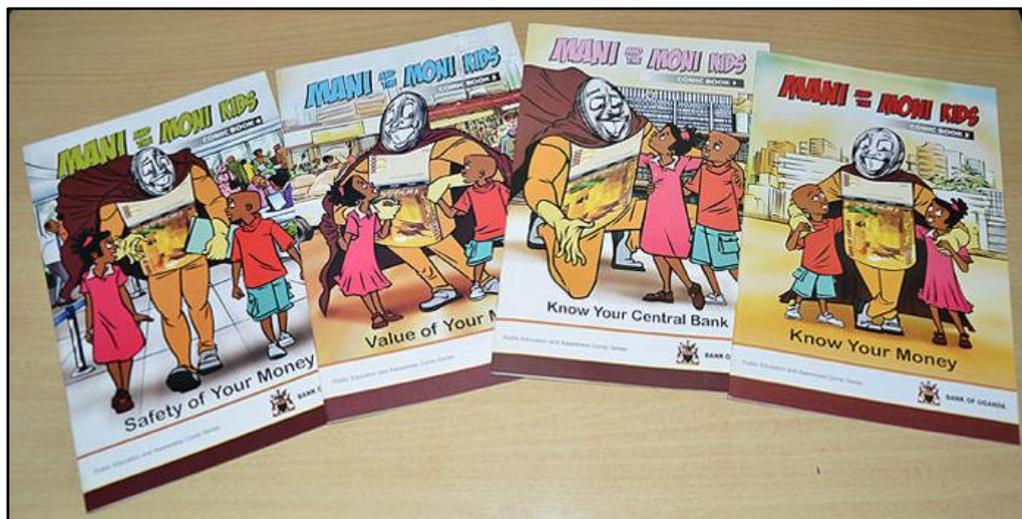


Figura 18 - Banda desenhada com função educativa⁶⁰.

⁵⁹ Em: <http://whiterabbitbooks.blogspot.com/p/manga-collections.html> (data de acesso: 20 de março de 2020).

⁶⁰ Em: <https://www.trendhunter.com/trends/educational-comics> (data de acesso: 4 de abril de 2020).

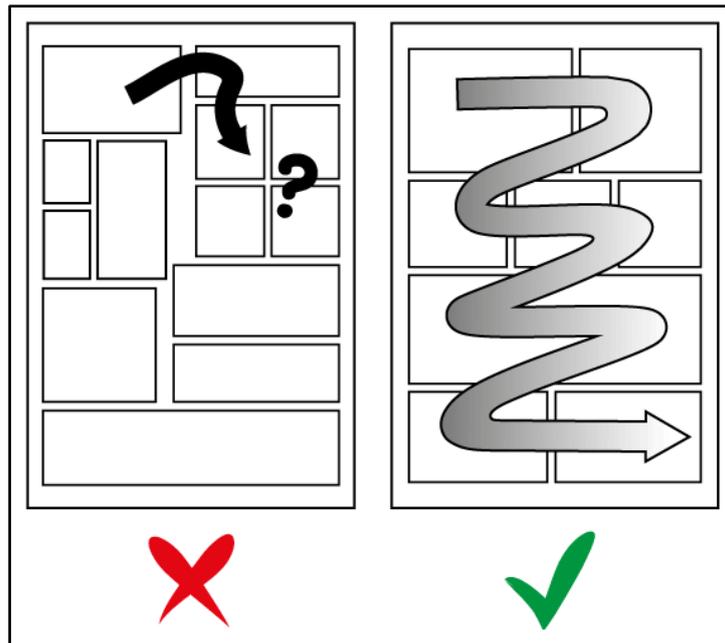


Figura 19 - Ambiguidade vs. clareza no sentido de leitura das vinhetas⁶¹.

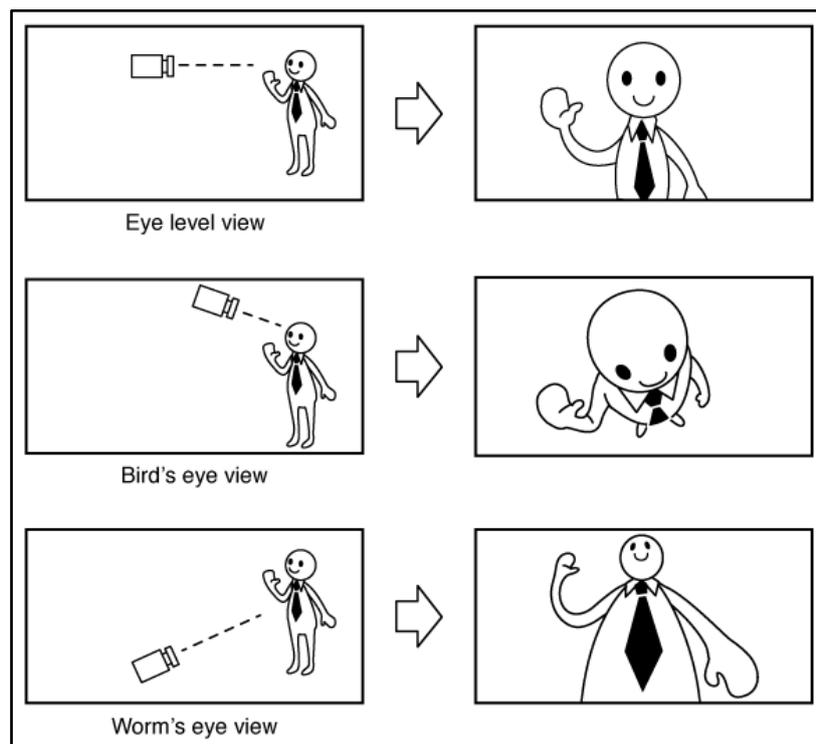


Figura 20 - Diferenças entre os ângulos visuais⁶².

⁶¹ Em: <https://design.tutsplus.com/tutorials/create-a-comic-how-to-plan-and-lay-out-your-comic--cms-24179> (data de acesso: 9 de fevereiro de 2020).

⁶² Em: <https://design.tutsplus.com/tutorials/create-a-comic-how-to-plan-and-lay-out-your-comic--cms-24179> (data de acesso: 9 de fevereiro de 2020).

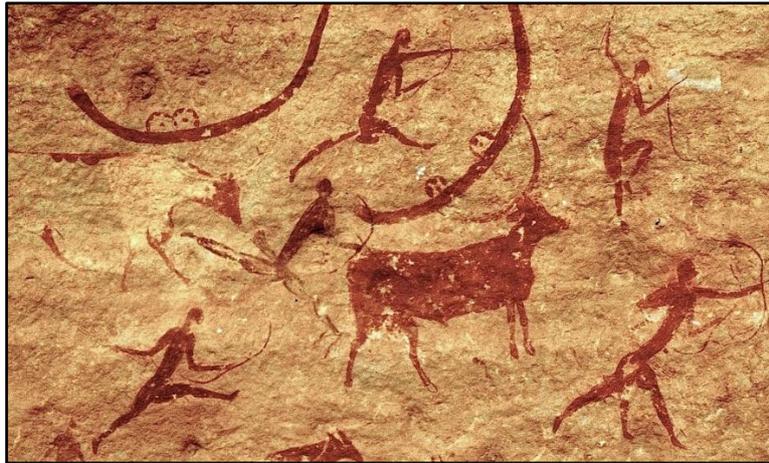


Figura 21 - Arte rupestre: forma primitiva de banda desenhada⁶³.

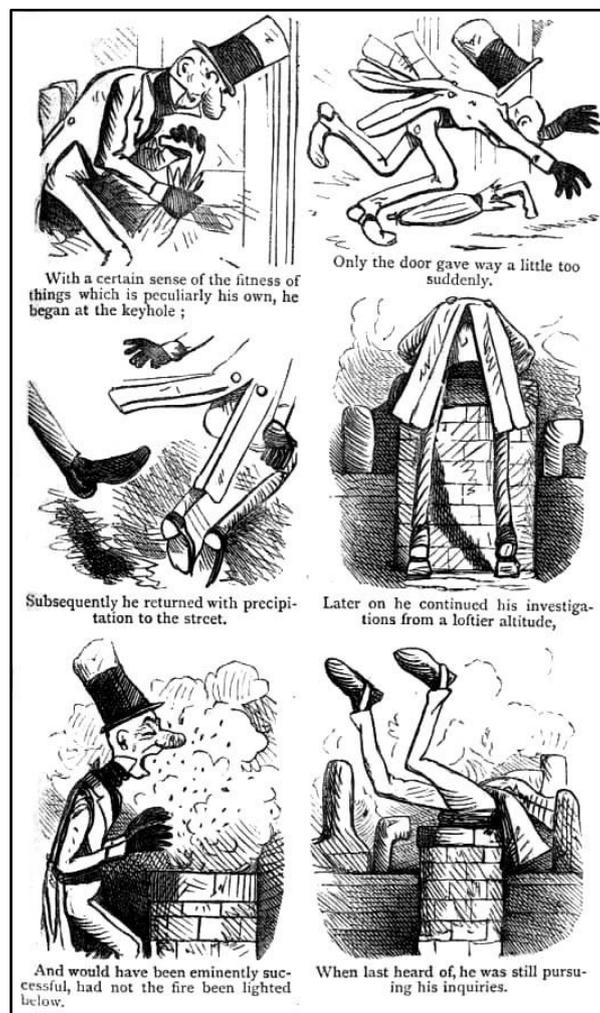


Figura 22 - Excerto de uma história ilustrada de *Ally Sloper*⁶⁴.

⁶³ Em: <https://www.colegioicj.com.br/projeto-arte-e-tecnica-na-trajetoria-humana/> (data de acesso: 17 de julho de 2020).

⁶⁴ Em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ally_Sloper (data de acesso: 11 de maio de 2020).



Figura 25 - Capa de um número da revista *Mickey Mouse Magazine*⁶⁷.

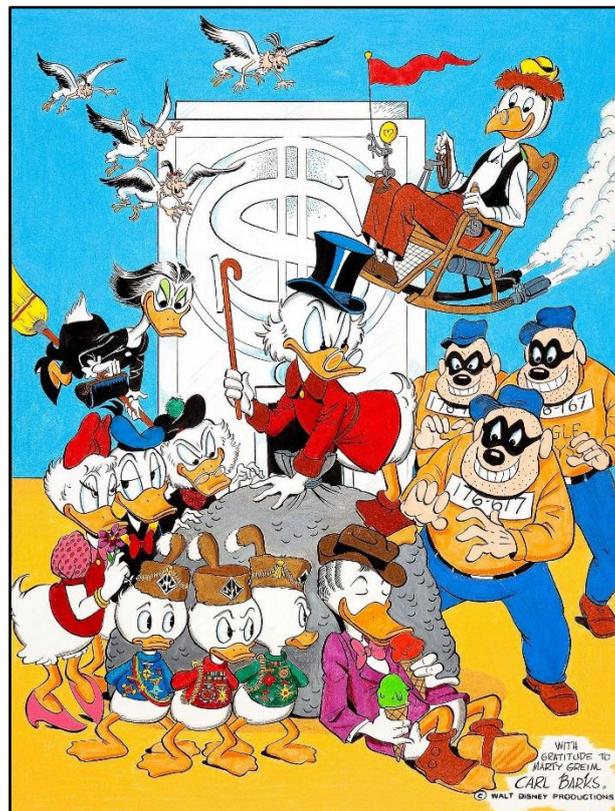


Figura 26 - Personagens emblemáticas criadas por Carl Barks⁶⁸.

⁶⁷ Em: <https://br.pinterest.com/pin/78883430956814810/> (data de acesso: 27 de abril de 2020).

⁶⁸ Em: <https://www.flickr.com/photos/randar/15960370098> (data de acesso: 8 de maio de 2020).



Figura 27 - Capa de um número da banda desenhada *Superman*⁶⁹.

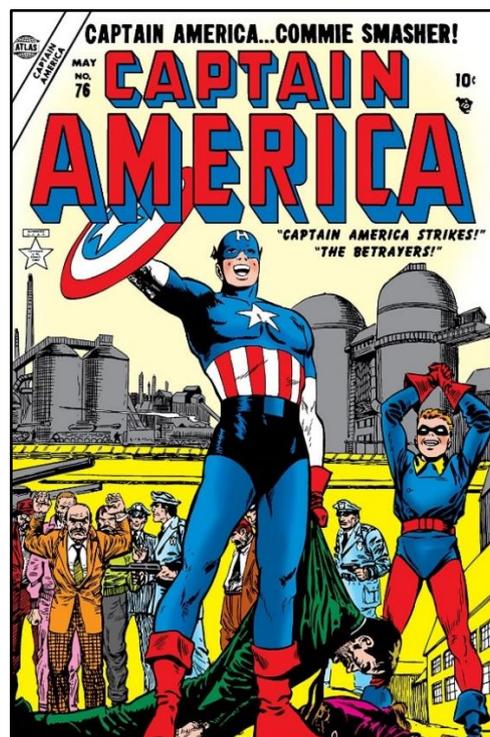


Figura 28 - Capitão América, símbolo do patriotismo americano⁷⁰.

⁶⁹ Em: <https://babblingsaboutdcomics3.wordpress.com/2015/07/03/superman-141-supermans-return-to-krypton/> (data de acesso: 20 de novembro de 2019).

⁷⁰ Em: <https://www.comixology.eu/Captain-America-Comics-1941-1950-76/digital-comic/649844> (data de acesso: 22 de novembro de 2019).



Figura 29 - Selo de aprovação da “Comics Code Authority”⁷¹.

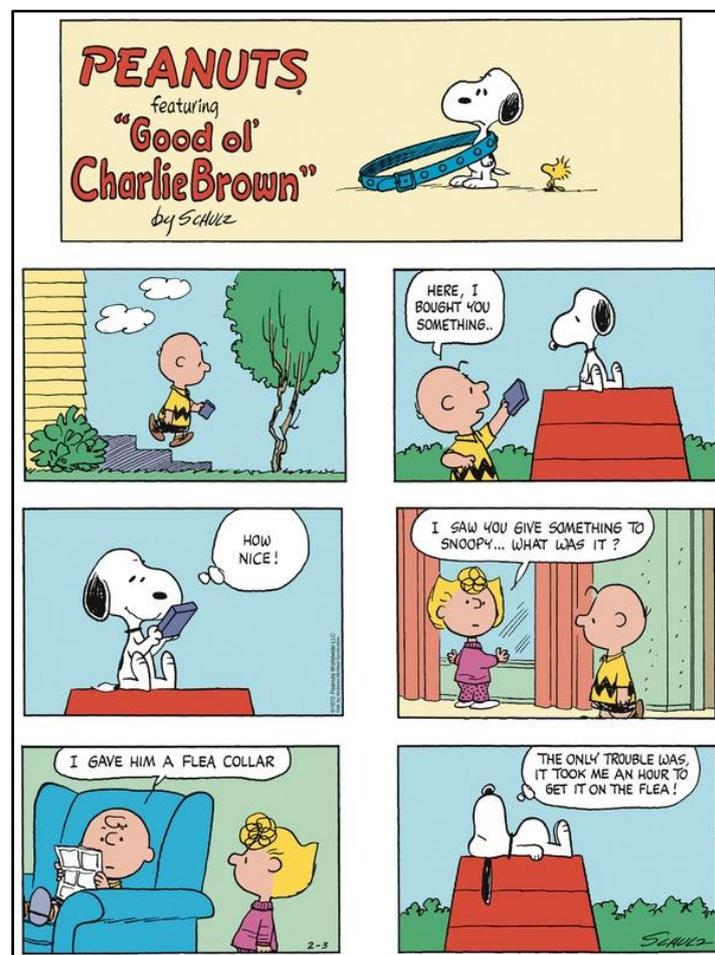


Figura 30 - Uma história de *Peanuts* protagonizada por Snoopy e Charlie Brown⁷².

⁷¹ Em: https://dc.fandom.com/wiki/Comics_Code_Authority (data de acesso: 13 de fevereiro de 2020).

⁷² Em:

https://www.reddit.com/r/peanuts/comments/amn3ps/todays_peanuts_comic_sunday_february_3_2019/ (data de acesso: 10 de janeiro de 2020).



Figura 31 - Capa da primeira aventura de *Corto Maltese*⁷³.

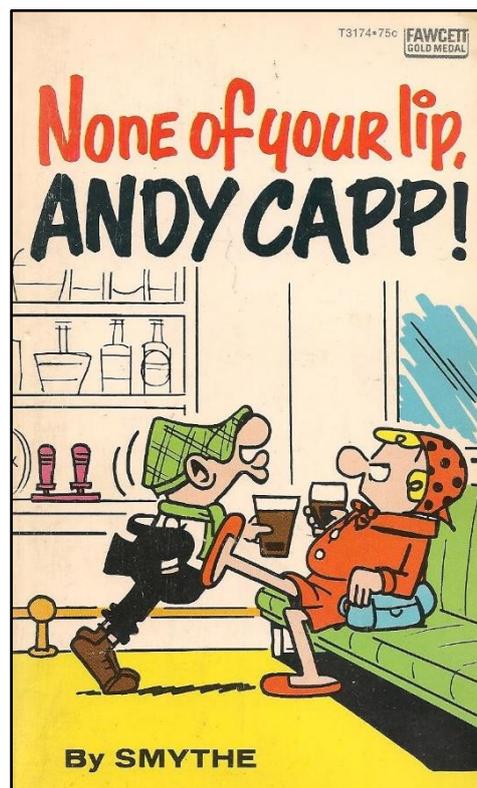


Figura 32 - *Andy Capp*, de Reginald Smythe⁷⁴.

⁷³ Em: <https://www.amazon.it/CORTO-MALTESE-N-1-BALLATA-SALATO/dp/B01F444L24> (data de acesso: 6 de janeiro de 2020).

⁷⁴ Em: <https://www.amazon.com/None-Your-Lip-Andy-capp/dp/B000NLUAOW> (data de acesso: 24 de janeiro de 2020).



Figura 33 - Excerto de uma história de *Les Aventures de Tintin*⁷⁵.

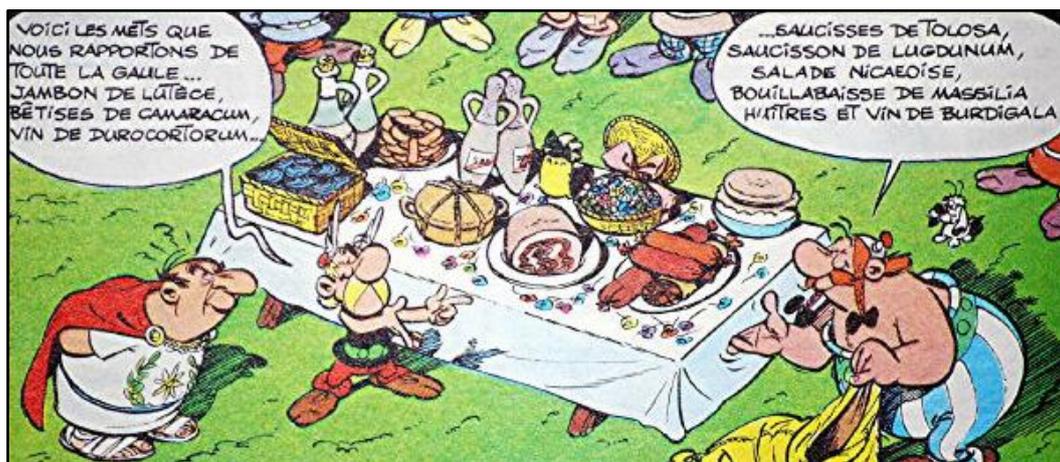


Figura 34 - Uma vinheta da banda desenhada *Astérix*⁷⁶.

⁷⁵ Em: https://www.mac4ever.com/actu/121704_toutes-les-aventures-de-tintin-sont-disponibles-sur-l-ibooks-store (data de acesso: 27 de janeiro de 2020).

⁷⁶ Em: <http://www.talheres.info/?p=1827> (data de acesso: 5 de fevereiro de 2020).

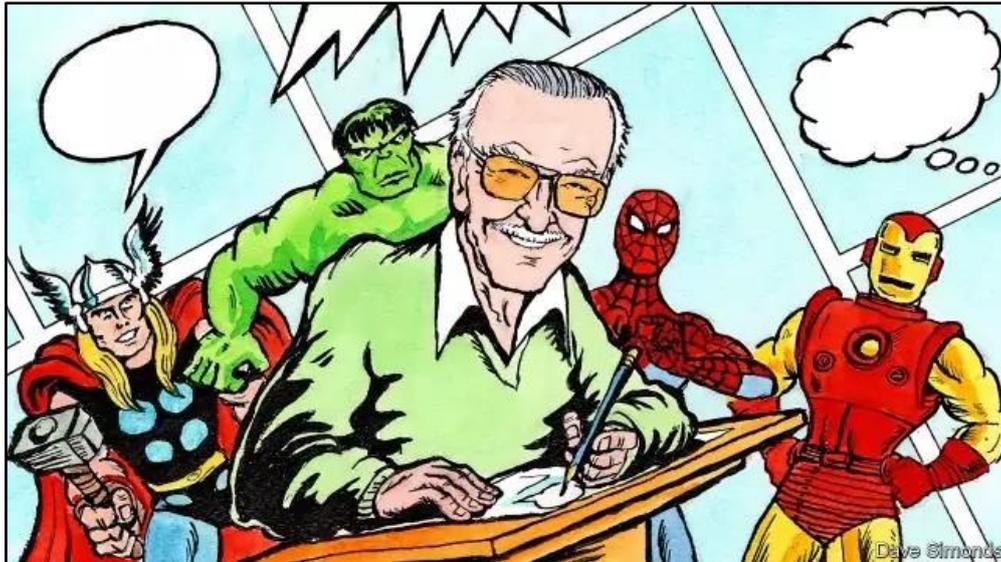


Figura 35 - Stan Lee e alguns dos seus super-heróis⁷⁷.



Figura 36 - Personagens principais do mangá *Dragon Ball*⁷⁸.

⁷⁷ Em: <https://pedagogiaaopedaletra.com/plano-de-aula-historias-em-quadrinhos/> (data de acesso: 22 de novembro de 2019).

⁷⁸ Em: <https://www.pinterest.com.mx/pin/499618152402032614/> (data de acesso: 2 de dezembro de 2019).

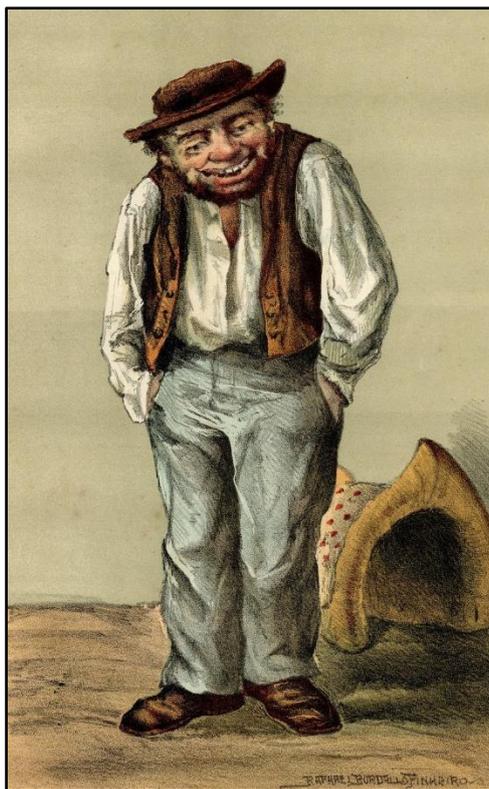


Figura 37 - O Zé Povinho, de Rafael Bordalo Pinheiro⁷⁹.

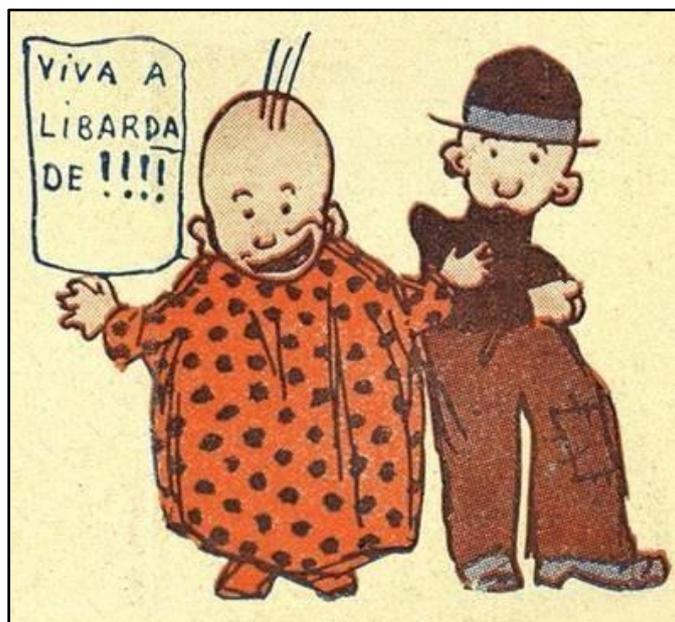


Figura 38 - Quim e Manecas, os primeiros heróis da banda desenhada portuguesa⁸⁰.

⁷⁹ Em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Álbum_das_Glórias (data de acesso: 30 de março de 2020).

⁸⁰ Em: <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/quim-e-manecas-sempre-694573> (data de acesso: 16 de abril de 2020).



Figura 39 - Primeira edição da revista *O Mosquito*⁸¹.

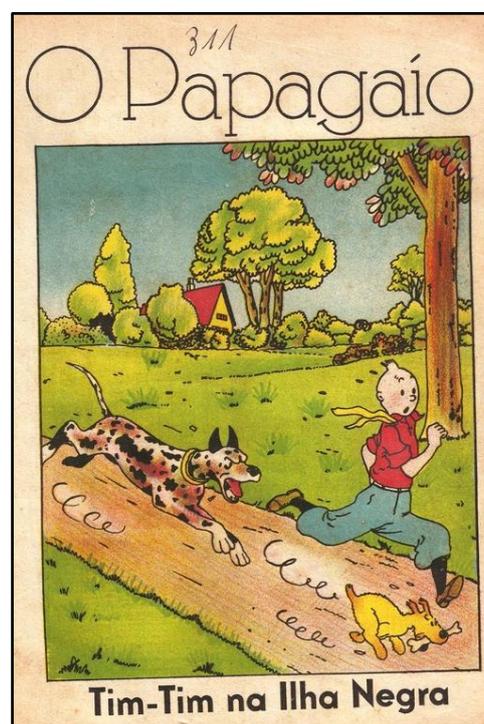


Figura 40 - Revista *O Papagaio* com a versão traduzida de *Les Aventures de Tintin*⁸².

⁸¹ Em: <https://www.publico.pt/2011/01/14/culturaipilon/noticia/o-mosquito-nasceu-ha-75-anos-1475267> (data de acesso: 12 de abril de 2020).

⁸² Em: <https://tintinofilo.weebly.com/o-papagaio.html> (data de acesso: 13 de abril de 2020).



Figura 43 - Exemplo de signos icônicos⁸⁵.



Figura 44 - Censura dos lábios de Mr. Popo, personagem de *Dragon Ball*⁸⁶.

⁸⁵ Em: <https://br.pinterest.com/pin/631489178973865084/> (data de acesso: 21 de maio de 2020).

⁸⁶ Em: https://twitter.com/censoredgaming_/status/1022978105105940482 (data de acesso: 8 de junho de 2020).



Figura 45 - “Revisão racial” de uma personagem originalmente negra⁸⁷.



Figura 46 - Alteração na cor da pele dos ferozes Estrumpfes pretos⁸⁸.

⁸⁷ Em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=317983> (data de acesso: 22 de março de 2020).

⁸⁸ Em: [https://smurfs.fandom.com/wiki/The_Black_Smurfs_\(comic_book\)](https://smurfs.fandom.com/wiki/The_Black_Smurfs_(comic_book)) (data de acesso: 4 de julho de 2020).

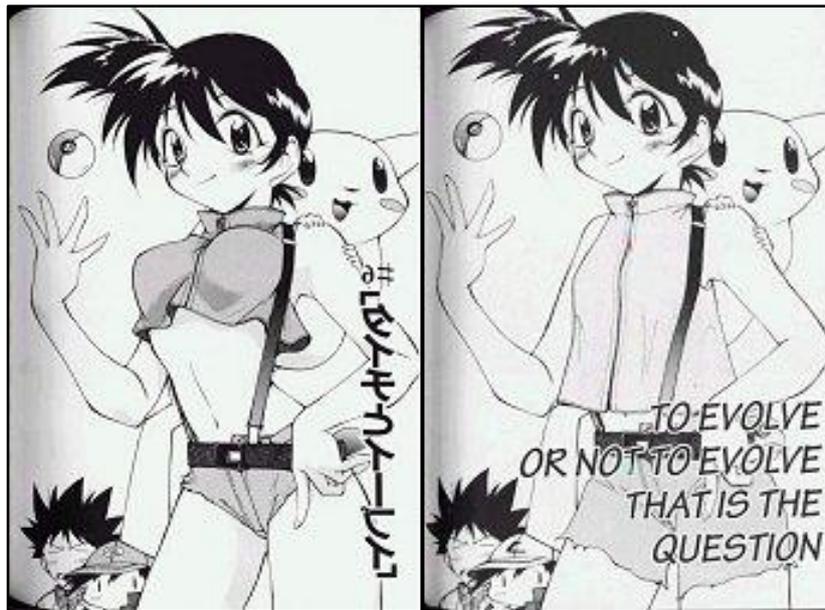


Figura 47 - Remoção de traços eroticamente sugestivos em personagens femininas⁸⁹.



Figura 48 - Substituição de um elemento com vista a uma aproximação cultural⁹⁰.

⁸⁹ Em: <https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=4132> (data de acesso: 22 de março de 2020).

⁹⁰ Em: *Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial* (Assis, 2016, p. 16) (data de acesso: 19 de junho de 2020).



Figura 49 - Versão original de um trocadilho fônico em *La Bible selon le Chat*⁹¹.



Figura 50 - Modificação gráfica da vinheta original para preservar o trocadilho⁹².

⁹¹ Em: *Entre a impotência e o milagre: a Tradução H.O.O.Q. ou Je vous carmemirandise le mouton sans problème* (Scheibe, 2016, p. 323) (data de acesso: 10 de abril de 2020).

⁹² Em: *Entre a impotência e o milagre: a Tradução H.O.O.Q. ou Je vous carmemirandise le mouton sans problème* (Scheibe, 2016, p. 324) (data de acesso: 10 de abril de 2020).

Tabelas

Tradução direta	Empréstimo	Utilização na língua de chegada de um termo ou de uma expressão da língua de partida sem lhe efetuar qualquer tipo de alteração.
	Calque ou decalque	Caso particular de empréstimo em que um termo ou uma expressão da língua de partida sofre uma tradução literal na língua de chegada, podendo vir a incorporar-se nela de forma permanente.
	Tradução literal	Adoção servil por parte da língua de chegada das respectivas estruturas gramaticais e lexicais da língua de partida. Essa correspondência total a nível de forma e de conteúdo só é possível quando existem afinidades morfológicas, sintáticas e semânticas entre ambas as línguas.
Tradução oblíqua	Transposição	Rearranjo morfossintático do texto aquando da passagem de uma língua para a outra de forma a manter a adequação do enunciado ou preservar alguma nuance estilística. Embora os significados sejam traduzidos literalmente, a inexistência de uma literalidade estrutural obriga a que se recorra à transposição. São exemplos da aplicação deste método tradutório a troca da ordem das palavras, a alteração do tempo/modo verbal, a mudança da classe gramatical das palavras, a fusão de duas ou mais palavras numa só e a divisão de uma única palavra em várias.
	Modulação	Modificação semântica no ponto de vista ou na perspectiva do texto traduzido em relação ao texto original, seja por razões estilísticas ou por melhor adequação sintática à língua de chegada. É o caso da passagem de uma frase afirmativa para uma frase negativa (ou vice-versa) e da alternância entre a voz ativa e a voz passiva.
	Equivalência	Impossibilidade de semelhança ou de aproximação entre as duas línguas devido à utilização na língua de partida de termos ou de expressões que têm com ela uma forte ligação cultural, sendo, por isso, necessário encontrar na língua de chegada termos ou expressões que, de algum modo, lhes sejam equivalentes a nível cultural. Este método é muito comum na tradução de provérbios e de expressões idiomáticas.

Tradução oblíqua	Adaptação	Inviabilidade da aplicação de qualquer um dos seis procedimentos tradutórios anteriores, sendo, em certa medida, um tipo de equivalência devido à necessidade de se encontrar alguma solução que tenha sentido na língua de chegada, pois qualquer literalidade em relação à língua de partida resultaria numa tradução ilógica. Aqui inserem-se alguns cargos administrativos exclusivos de determinados países e também os títulos de certos livros ou filmes.
-------------------------	------------------	--

Tabela 1 - Os sete procedimentos tradutórios propostos por Vinay e Darbelnet⁹³.

Naturalização	Adaptação, com maior ou menor sucesso, de uma determinada palavra da língua de partida à ortografia e/ou à pronúncia da língua de chegada.
Equivalência cultural	Tradução aproximada segundo a qual uma palavra ou uma expressão de natureza cultural da língua de partida é traduzida por uma palavra ou por uma expressão também de cariz cultural da língua de chegada.
Equivalência funcional	Procedimento comum que é aplicado a palavras culturais da língua de partida cuja tradução na língua de chegada requer uma palavra não-cultural, a qual pode, ou não, ser acompanhada por um novo termo específico, termo esse que acaba por neutralizar ou por generalizar a palavra da língua de partida, “desculturalizando-a”.
Equivalência descritiva	Ponderação da descrição relativamente à função de modo a unificar ambas as características no ato de tradução de uma palavra.
Sinonímia	Utilização de um equivalente próximo na língua de chegada para traduzir, num dado contexto, uma palavra da língua de partida quando um equivalente exato não existe de todo na língua de chegada. Este método é aplicado quando não se verifica uma clara equivalência de um para um e a palavra em questão não é de grande importância no texto, dispensando assim uma análise componencial. Em suma, nestes casos a economia sobrepõe-se à exatidão. Tal procedimento é comum em adjetivos e advérbios de qualidade.
Compensação	Perda de sentido, de efeito sonoro, de efeito pragmático ou de efeito metafórico numa determinada parte de uma frase após a sua tradução, seguindo-se, então, uma compensação para que seja possível expressar o mesmo conceito numa outra parte da mesma frase ou até numa frase contígua.

⁹³ Em: *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* (Darbelnet & Vinay, 1972, pp. 46-54) (data de acesso: 27 de janeiro de 2020).

Redução	Encurtamento de uma frase no texto de chegada, por omissão de uma ou mais palavras, com o intuito de conceder maior clareza ao conteúdo traduzido.
Expansão	Ampliação de uma frase no texto de chegada, por introdução de novos elementos, com o propósito de conferir maior clareza ao conteúdo traduzido.

Tabela 2 - Procedimentos tradutórios complementares propostos por Peter Newmark⁹⁴.

⁹⁴ Em: *A Textbook of Translation* (Newmark, 1988, pp. 81-93) (data de acesso: 15 de novembro de 2019).

Corpus

LES GRANDS ENFANTS





...POSANT POUR L'IMMORTALITÉ...

QUILI, QUILI! FAITES RISETTE! OH LE BEAU ZOZIAU!...

EH BIEN, M. LE PRÉSIDENT, QUOI... UN ZOLI SOURIRE!

...OU, POUR REPRENDRE DE VIEUX AMIS, EN RECEVANT DES CLIENTS IMPORTANTS...

...DONC, CES ENGRAIS CHIMIQUES...

PERMETTEZ ?..

DRRIING!! DRRIING!!

AH BÉN NON, ALORS! AH BÉN NON ALORS! S'IL Y A ENCORE DU RAÏOÛT À MIDI, EH BEN MOI, JE QUITTERAI LA MAISON, ET JE NE REVIENDRAI PLUS JAMAIS, ET ON ME REGRETTERA DRÔLEMENT, C'EST VRAI, QUOI, À LA FIN, SANS BLAQUE!...

...CE QUI NOUS CONDUIT, TOUT NATURELLEMENT AUX REPAS D'AFFAIRES...

TSSK! LE SERVICE EST D'UNE LENTEUR!

MAÎTRE D'HÔTEL! VOYONS!

C'EST QUE J'AI D'AUTRES RENDEZ-VOUS, MOI!

IL FAUDRAIT FAIRE QUELQUE CHOSE!

À MANGER! À MANGER! À MANGER!

...LÉS MALADES, ENFIN...

ALLONS! IL FAUT LE PRENDRE, CE MÉDICAMENT! VOUS ÊTES UN GRAND GARÇON DE 53 ANS, MAINTENANT!

SI VOUS ÊTES SAGE ET VOUS PRENEZ LE MÉDICAMENT, VOUS AUREZ UN JOLI CADEAU!...

UNE QUATRE CENT QUA.....

GOULP!

MAIS, DE TOUTES FAÇONS, VOUS LE SAVEZ, IL N'Y A PAS D'ÂGE POUR LIRE PILOTE!

MAMAN! PAPA A PRIS PILOTE, ET IL S'EST ENFERMÉ DANS L'ARMOIRE!

C'EST CHAQUE FOIS LA MÊME CHOSE!

PI...OTT!

GEORGES! OUVRE CETTE ARMOIRE! J'AI BESOIN D'Y PRENDRE QUELQUE CHOSE!

AH OUI, AH OUI! J'TE CONNAIS! TU VEUX ME PRENDRE MON PILOTE!

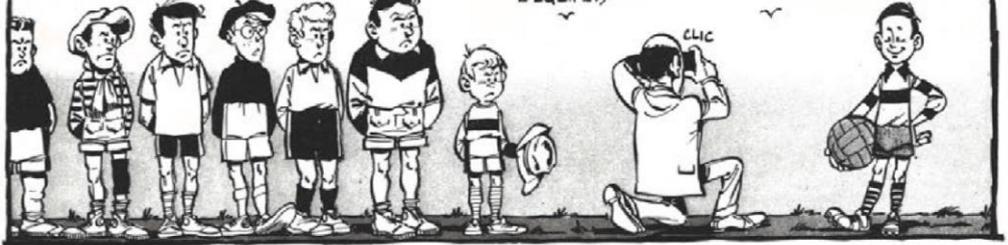
LA DIVISION PERDUE

GRÂCE À LA TÉLÉVISION, TOUT LE MONDE SAIT COMMENT SE DÉROULE UN MATCH ENTRE ÉQUIPES DE PREMIÈRE OU DEUXIÈME DIVISION. MAIS LES CHOSSES SE PASSENT TRÈS DIFFÉRENNEMENT QUAND LES PARTIES DE FOOT SONT JOUÉES PAR DES AMATEURS ENTHOUSIASTES ET INEXPERIMENTÉS, SUR DES TERRAINS DE FORTUNE. NOS ENQUÊTEURS SONT ALLÉS ASSISTER À UN MATCH DE DIVISION PERDUE, ET ILS NOUS ONT RAPPORTÉ CES QUELQUES NOTES QUE NOUS VOUS SOUMETTONS ...

LA TENUE

LES UNIFORMES SONT ASSEZ FANTASISTES, ET LES JOUEURS ALIGNÉS ONT L'AIR DE POSER POUR UN DE CES JEUX: "DEUX PERSONNAGES SEULEMENT SONT VÊTUS D'UNE FAÇON IDENTIQUE. LESQUELS ?"

UN SEUL JOUEUR, EN GÉNÉRAL, A UNE TENUE COMPLÈTE. C'EST SOUVENT LUI LE PROPRIÉTAIRE DU BALLON. C'EST SOUVENT LUI LE FILS DU PROPRIÉTAIRE DU TERRAIN. C'EST SOUVENT LUI LE CAPITAINE DE L'ÉQUIPE. (LE PHOTOGRAPHE, C'EST LE PAPA DU CAPITAINE DE L'ÉQUIPE.)



L'ARBITRE

POUR JOUER CE RÔLE DIFFICILE, ON FAIT SOUVENT APPEL À UNE PERSONNALITÉ AVANT DE L'AUTORITÉ; UN PROFESSEUR PAR EXEMPLE. AUSSI, LES SANCTIONS DÉBORDENT PARFOIS LE CADRE DU JEU PROPREMENT DIT.

CHAPROT! VOUS AUREZ ZÉRO EN GÉOGRAPHIE!



LE PUBLIC

DES LIENS FAMILIAUX UNISSENT LA PLUPART DES SPECTATEURS À LA PLUPART DES JOUEURS, CE QUI COMPLIQUE LA TÂCHE DE L'ARBITRE. (IL EST À REMARQUER QUE LES SPECTATEURS JOUENT AUSSI LE RÔLE DE REMPLAÇANTS ET VONT PARFOIS PRÊTER MAIN FORTE À LEUR ÉQUIPE PRÉFÉRÉE.)

SI VOUS METTEZ UN ZÉRO À MON FILS, JE METS UNE CONTRAVENTION À VOTRE VOITURE!



LE GARDIEN DE BUT

RÔLE INGRAT, LE GARDIEN DE BUT VEUT IMITER SES COLLÈGUES PROFESSIONNELS. IL FAIT DES BONDS AUSSI SPECTACULAIRES QU'INEFFICACES... IL EST SOUVENT COUVERT DE BOUE, DE BOSSES ET DE BLEUS, SANS JAMAIS AVOIR ARRÊTÉ UNE BALLE...



...ET COMME IL N'Y A PAS DE FILET DERRIÈRE LES BUTS, LE MALHEUREUX GARDIEN A LA DIFFICILE MISSION D'ALLER CHERCHER LE BALLON DANS LES ENDROITS LES PLUS INVRAISemblables ET LES PLUS PÉRIEUX...



LE MENDIANT

IL PASSE SON TEMPS À RÉCLAMER DES PASSES QUI LE DÉPASSENT...

UNE PASSE! EEEH! UNE PASSE!



...UNE PA...



UNE PASSE! EEEH! UNE PASSE!





LE ROI DU DRIBBLE

CET ÉGOÏSTE, TROP SÛR DE LUI, REFUSE DE SE SÉPARER DE LA BALLE. MAIS IL SUFFIT À L'ADVERSAIRE DE S'ARMER DE PATIENCE ...

UNE PASSE !!
EEH !! UNE PASSE !!



LE VEINARD

CEN'EST PAS SA FAÇON DE MARQUER LES BUTS, QUI EST EXTRAORDINAIRE ... C'EST SA FAÇON DE LE RACONTER, APRÈS LE MATCH !



IL EXISTE D'AUTRES JOUEURS TYPIQUES DE LA DIVISION PERDUE :

LE BRUTAL

SON ARME FAVORITE, C'EST LA TERREUR ...

ALORS, TU LA VEUX ? TU LA VEUX ? ESSAIE SEULEMENT ! TU LA VEUX ?



L'AFFOLÉ

POUR LUI, LE BALLON EST UN GROS CHAR-BON ARDENT, SOURCE D'ENNUI

VITE ! QUELQU'UN ! QU'EST-CE QUE JE FAIS ? BEN VENEZ, QUOI ! À QUI JE LA PASSE ! ?



LE PLACIDE

IL EST MANIFESTEMENT LÀ POUR PRENDRE L'AIR, ET PAS POUR PRENDRE DES BALLONS

À TOI !



MAIS, N'AYANT PAS LA PLACE DE CITER TOUS LES JOUEURS, NOUS PRÉFÉRONS, POUR CONCLURE, VOUS LAISSER ASSISTER À UNE PHASE DE JEU TYPIQUE D'UNE PARTIE DE CHAMPIONNAT DE DIVISION PERDUE, COMPTANT POUR L'HONNEUR ...



LA RENTRÉE DES PROFS

ON PARLE TOUJOURS DE LA RENTRÉE DES POTACHES, MAIS ON NE S'INTÉRESSE JAMAIS AUX PROBLÈMES QUE POSE LA RENTRÉE DES PROFESSEURS. NOS ENQUÊTEURS SE SONT DONC PENCHÉS (IL Y EN A MÊME UN QUI EST TOMBÉ), SUR LES DIFFICULTÉS QUE RENCONTRE UN VACANCIER, POUR REDEVENIR UN PROF., LE JOUR DE LA RENTRÉE.

Voyez, par exemple, ces joyeux estivants : comment vont-ils faire pour redevenir des profs, des surgés, voire même des proviseurs ?.. Ils vont commencer par métamorphoser leur apparence extérieure...



Une fois cette transformation réussie, les profs., oubliant leurs habitudes de vacances, vont répéter dans l'intimité, les attitudes nécessaires à l'exercice de leur sacerdoce.



a) SURVEILLANCE DE L'INTERROGATION ÉCRITE.



b) AUDITION DE L'ÉLÈVE AU TABLEAU.



c) DÉCOUVERTE DU PERTURBATEUR.



d) EXPULSION DU PERTURBATEUR.

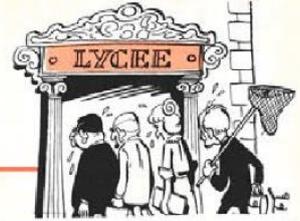
Leur technique s'étant un peu rouillée pendant les mois d'été, les profs. doivent s'entraîner, en vue de la rentrée...



CALLIGRAPHIE SUR TABLEAU NOIR.



ET PUIS, DES RONDS. UN PROF NE SERA RESPECTÉ, QUE S'IL SAIT FAIRE DES RONDS AU TABLEAU!



Bien entendu, les profs. doivent réviser leurs cours au retour des vacances. Autrement, ils risqueraient de commettre quelques impairs ...

...DONT LES PRINCIPAUX SONT: LA SEINE, LA LOIRE, LA GARONNE, LE RHÔNE, ET LA NATIONALE 7 ...



PROF. DE GÉOGRAPHIE.

...VERTÉBRÉS AQUATIQUES, DE L'ORDRE DES BOUILLABAISSES ...



PROF. DE SCIENCES NAT.

... IL NAQUIT À AJACCIO - 42.282 H. ALT. 18 - STAT. BALN. ET HIV. CASINO - PALAIS FESCH (MUSÉE: PRIMITIFS ITALIENS **) ...



PROF. D'HISTOIRE.

... CE QUI NOUS FAIT 1652 AVEC LES 15% DE SERVICE.



PROF. DE MATH.

... DANS CETTE ENVELOPPE, NOUS AVONS DE L'AIR, SOUS UNE PRESSION DE 1 KG 600. SUPPOSONS UN CLOU ...



PROF. DE PHYSIQUE.

MOI AVOIR PASSÉ VACANCES ÉTRANGER. NOUS, BIEN TRAVAILLER, CETTE ANNÉE. VOUS COMPRENDRE MOI ?



PROF. DE FRANÇAIS.

Les profs devront surveiller leur langage, surtout les premiers jours de la rentrée ...

UN PEU DE SILENCE DANS LE CASINO ! VEUILLEZ OUVRIR VOTRE LIVRE À LA PREMIÈRE PLAGE, JE VOUS PRIE .



ZÉRO, CHAPROT ! VOUS ÊTES CAPOT !

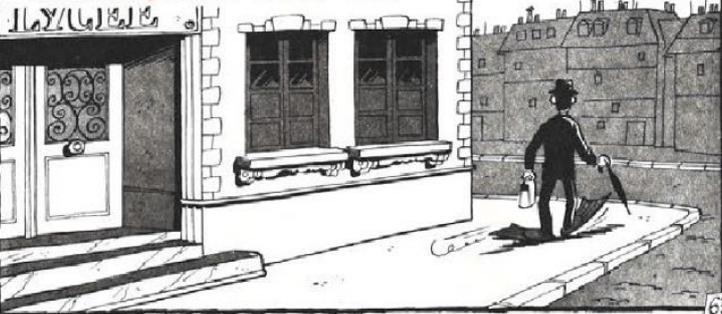


Mais les profs se réadaptent vite, et c'est par des détails infimes, seulement ...

AU REVOIR MESSIEURS. À DEMAIN .



... que l'on peut s'apercevoir qu'ils ont été un jour des vacanciers, comme vous et moi !



LE VRAI LANGAGE DES ANIMAUX

LES HOMMES ONT TOUJOURS PRÊTÉ LEURS PENSÉES ET LEURS SENTIMENTS AUX ANIMAUX. MAIS LA RÉALITÉ, FORT HEUREUSEMENT, EST TOUT AUTRE. UN DE NOS ENQUÊTEURS (UN ANIMAL), NOUS A DONNÉ QUELQUES INDICATIONS SUR CE QUE DISENT ET PENSENT VRAIMENT NOS FRÈRES, QUE NOUS QUALIFIONS UN PEU FACILEMENT D'INFÉRIEURS. NOUS ESPÉRONS DISSIPER AINSI QUELQUES MALENTENDUS QUI VEXENT TROP SOUVENT NOS AMIES, LES BÊTES.

PAR EXEMPLE, CE MONSIEUR, SOMME TOUTE, ASSEZ VANITEUX ...

OUI, OUI ! JE SAIS QUE TU ES CONTENT DE ME VOIR ! OUI ! JE SAIS QUE TU M'AIMES ! CHA CH'EST UN BON CHIENCHIEN, CHA ! QUI EST TRISTE DE NE PAS AVOIR VU SON MAÎMÂITRE TOUTE LA JOURNÉE !



OUAH !
OUAH, OUAH !
OUAH OUAH !

...MÉRITERAIT DE COMPRENDRE CE QUE LUI DIT VRAIMENT SON CHIEN !

ALORS !? C'EST À CETTE HEURE-CI QU'ON RENTRE !? JE N'AI PAS EU DE PÂTÉE DEPUIS CE MATIN, MOI, SANS BLAQUE ! JE SUIS PAS ICI POUR RIQUOLER, MOI !



MÊME LES ANIMAUX LES PLUS DISCRETS ...



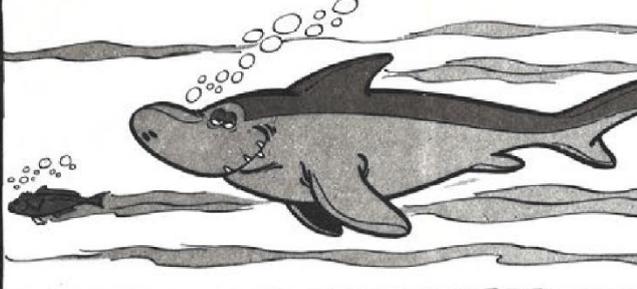
C'EST FORMIDABLE, TU SAIS, IL ME RECONNAÎT !

...ONT DES CHOSSES INTÉRESSANTES À DIRE.



VOILÀ ENCORE CETTE MASSE INFORME... QU'EST-CE QUE ÇA PEUT BIEN ÊTRE ? ENFIN... POURVU QUE ÇA NE SORTE PAS DE SON BOCAL ...

ET À PROPOS DE POISSONS, VOUS SAVEZ, LES POISSONS PILOTES, QUI GUIDENT LES REQUINS ET QUI FONT DIRE À TOUT LE MONDE : "PILOTE ? MÂTIN, QUEL POISSON !"



... EH BIEN, CE N'EST PAS DU TOUT ÇA ! LES POISSONS PILOTES NE GUIDENT RIEN DU TOUT ! ILS SONT SUIVIS !



MAIS QU'EST-CE QU'IL A, À ÊTRE TOUJOURS DANS MES JAMBES, CE GROS IMBÉCILE !

C'EST COMME POUR LE CANARI QUI CHANTE GAÏMENT ...



DÈS QU'ON OUVRE LA PORTE DE SA CAGE, IL CHANTE !

... VOUS SAVEZ CE QU'IL CHANTE ?



LA PORTE !!

ET LES PIGEONS CITADINS, INJUSTEMENT DÉCRIÉS, S'INTÉRESSENT VRAIMENT À L'ASPECT DE NOS VILLES ...



ILS SE SONT ENFIN DÉCIDÉS À RAVALER LES FAÇADES ET LES STATUES !

BEN VOYONS ! C'EST QUE ÇA DEVENAIT DÉGOUTANT ! J'AVAIS MÊME ENVISAGÉ DE PARTIR À LA CAMPAGNE !

J'AI LES PIEDS
DANS UN ÉTAT!



PARFOIS, LE MALENTENDU ENTRE L'HOMME ET LA BÊTE ...

RRRRROO...
RRRRROO...
RRRRROO...

RRRRRRORRO...
ÇA RONRONNE,
ÇA, MADAME,
RRRRRRORRO...

... EST RÉCIPROQUE.

C'EST MIANON : QUAND
ON LEUR FROTTE LA JAMBE
ILS RONRONNENT : RROOO
RRRRRRORROOOOO

RRROOORRRROOORRRROOOO...

LES ANIMAUX ARTISTES ONT, BIEN SÛR,
BEAUCOUP DE CHOSSES À DIRE ...

N'APPLAUDISSEZ
PAS, T'AS DE
NAÏFS ! IL Y A
UN TRUC !

ET HOP!

CLAP!
CLAP!
CLAPCLAP!
BRAVO!!
CLAPCLAP!
CLAP! CLAP!

T'AS DE LA VEINE QUE JE NE
DIGÈRE PAS LA BRILLANTINE !

CE QUI EST FORMIDABLE, CE N'EST PAS QUE JE
DANSE ... CE QUI EST FORMIDABLE, C'EST QUE
JE RÉUSSISSE À DANSER AVEC UN
ORCHESTRE AUSSI MINABLE !

TARATA
TSOINTSOIN
TARATATSOIN.

ET DANS LE ZOO, COMME IL SEMBLE PAISIBLE, CE BON GROS ÉLÉPHANT
QUI CONTEMPLÉ SES JEUNES VISITEURS !...

... EH BIEN, IL N'EST PAS PAISIBLE DU TOUT !
IL EST MÊME TRÈS INQUIET !

MOI QUI NE BOIS
PAS UNE GOUTTE
D'ALCOOL, JE VOIS
DES PETITS HOM-
MES ROBES TOUT
LE TEMPS !

ENFIN, TOUJOURS DANS LE ZOO, C'EST DEVANT LA FOSSE DES
SINGES QUE NOUS NOUS DISONS : COMME ILS SONT GAÏS !
COMME ILS SONT INSOUCIANTS ! COMME ILS S'AMUSENT !

ÇA ALORS ! ILS
ONT TOUS LES
JOURS ROUGES !

OH OUI !
T'AS L'AIR
AN AVEC
ÇA !

VOILÀ DU
MONDE !
C'EST À QUI
DE FAIRE
LE QUI-QUOI ?

MOI, JE LES AI
FAIT RIGOLER DE 10H
À MIDI. J'AI REMPLI
MON CONTRAT DE CON-
VENTION COLLECTIVE !

QUI A LAISSÉ
TRAINER DES PEUX
DE BANANE !? ÇA
DEVIENT UNE PORCHE-
RIE ICI !!

MINUTE ! CETTE
CACAHUETTE EST
POUR MOI !

HÉ ! T'AS VU,
Y'EN A UN
QUI FUME !

ET UNE QUI
SE REGARDE
DANS UNE
GLACE !

T'AS PAS FINI DE
TE BALANCER ESPÈCE
DE CABOTIN ? TU ME
DONNES LE MAL
DE MER !

PARDON ! PARDON ! CHACUN
SON TOUR ! TOI, TU VIENS D'AVOIR
LE BISCUIT QUE T'AS JETÉ LE
PETIT GROS QUI NOUS A FAIT
TELLEMENT RIGOLER !

ICI, AU MOINS, JE SUIS
TRANQUILLE ! CE QUE JE
PEUX EN AVOIR ASSEX
DE CETTE PRO-
MISCUITE !

SOIS SAGE
HEIN ! J'EN AI
PLEIN LE DOS
AVEC TOI !

LES GARS ! ATTENTION,
ON NOUS ÉCOUTE !

LE DOUBLAGE



LA TECHNIQUE DU DOUBLAGE, DU MOINS SON PRINCIPE, EST RELATIVEMENT SIMPLE : ON PROJETTE LE FILM DEVANT LES COMÉDIENS CHARGÉS DE DOUBLER LES VOIX DE LA VERSION ORIGINALE. LE FILM EST PROJETÉ SANS LE SON, ET, AU BAS DE L'ÉCRAN, DÉFILE LE TEXTE FRANÇAIS. LES MOTS SONT ESPACÉS DE TELLE SORTE, QU'ILS PERMETTENT AUX COMÉDIENS DE SUIVRE LE RYTHME DE LA PAROLE DES COMÉDIENS DU FILM, CE QUI EST TRÈS IMPORTANT, CAR CELA PERMET AU DIALOGUE TRADUIT DE BIEN S'ADAPTER AU MOUVEMENT DES LÈVRES DES ACTEURS DU FILM. LES COMÉDIENS CHARGÉS DU DOUBLAGE, N'ONT PLUS QU'À DIRE AVEC TALENT LE TEXTE, DANS LES MICROS DISPOSÉS DEVANT EUX.



MAIS CEN'EST PAS SI SIMPLE DE DOUBLER UN FILM. IL Y A DE NOMBREUSES DIFFICULTÉS. PAR EXEMPLE, SUIVANT LES LANGUES, LES MOTS QUI DÉSIGNENT UNE MÊME CHOSE, N'ONT PAS LA MÊME LONGUEUR :



COMMENT VA SE DÉBOUILLER L'ADAPTATEUR CHARGÉ DE TRADUIRE LE TEXTE ORIGINAL DU FILM ? IL SERA OBLIGÉ DE TRICHER UN PEU. VOYONS LA VERSION DOUBLÉE DES SCÈNES QUE NOUS VENONS DE VOUS PRÉSENTER ...





IL Y A BIEN D'AUTRES DIFFICULTÉS. PAR EXEMPLE, LES TEXTES QUI APPARAISSENT ÉCRITS DANS LES FILMS, ET QU'ON NE PEUT PLUS CHANGER ...



J'VAS LEUR LAISSER UN MES-
SAGE TERRIBLE À CES AFFREUX !

FAIS FISSA, LAZLO ! LES SBIRE
DU ROI NOUS POURSUIVENT !!



ÇA C'EST TAPÉ, HEIN P'TIT GARS ! ?

T'AS DE L'ESPRIT ET UN
DRÔLE DE CULOT, LAZLO !!

ET, DANS LE MÊME ORDRE D'IDÉES ...



ZABOROKOTO

JE TE
BAPTISE :
"NEPTUNE" !



LISEZ
"LE CLAIRON" !!



LE QUIRI N°6,
C'EST BIEN ICI,
M'SIEUR
L'EMPLOYÉ ?

SAVEZ
PAS SI
LIRE ? !

CE QUI EST AMUSANT, C'EST QUE LE PHYSIQUE DES COMÉDIENS CHARGÉS DU DOUBLAGE CORRESPOND RAREMENT À CELUI DES ACTEURS DU FILM. C'EST NORMAL CAR ILS SONT CHOISIS UNIQUEMENT POUR LEUR VOIX ... VOICI PAR EXEMPLE ...

...TROIS COMÉDIENS DE FILM... ET, DANS LE MÊME ORDRE ... LES TROIS COMÉDIENS CHARGÉS DE LES DOUBLER.



ÇA PEUT ALLER TRÈS LOIN. VOYEZ CES
DEUX COMÉDIENS EN TRAIN DE DOU-
BLER UN FILM ...



ALORS, BEL OI-
SEAU, QUE DIT-ON
À SON MAÎTRE ?

BONJOURRRR
COCO ! BONJOUR
RAR COCO ! RRR-
RRRRRRRR !!

ET C'EST POUR CELA QUE NOUS SOMMES TOUJOURS ÉTONNÉS, QUAND, APRÈS AVOIR VU PENDANT DES ANNÉES SUR L'ÉCRAN CE COMÉDIEN ÉTRANGER S'EXPRIMER FACILEMENT ...



Ouais garçons ! Ils sont partis
avec le bétail, mais moi j'vous
dis, garçons, que j'les aurai
ces covotes ! ventre-saint-gris !

... NOUS L'ENTENDONS, LORS D'UNE VISITE EN FRANCE, RÉPONDRE AUX
QUESTIONS DES JOURNALISTES .



C'EST LA PREMIÈRE FOIS QUE
VOUS VENEZ EN FRANCE ?

CE ... ÉTRRRE ... OUI ...
MOÛ, CONNTEENTE ...

allons au restaurant

" ALLONS AU RESTAURANT ! "
 CETTE PHRASE MAGIQUE MET LA JOIE
 DANS LES CŒURS. SI VOUS ÊTES DES
 PARENTS, VOUS Y ALLEZ SOUVENT, SI
 VOUS ÊTES DES ENFANTS, VOS PARENTS
 VOUS Y EMMÈNENT PARFOIS. TOUT LE
 MONDE Y VA, DANS LES RESTAURANTS,
 Y COMPRIS NOS ENQUÊTEURS, QUI
 NOUS ONT RAPPORTÉ CES QUELQUES
 NOTES QUE NOUS PUBLIONS ICI, ET
 D'AUTRES QUE NOUS DISCUTERONS
 PLUS TARD. (IL S'AGIT DE NOTES DE
 FRAIS, MAIS ÇA, C'EST DE LA CUISINE
 INTÉRIEURE !)

AVEZ VOUS REMARQUÉ QUE, DANS LES RESTAURANTS, LES GENS VEULENT VOIR POUR CROIRE ?

JE CROIS QUE JE
 VAIS PRENDRE LE
 BŒUF BOURGIGNON...

OÙ VOIS-TU ÇA ?
 LÀ.

AH, OUI... HMM... JE CROIS QUE JE
 PRENDRAI PLUTÔT LE POULET AU CURRY...

OÙ VOIS-
 TU ÇA ?



IL FAUT D'AILLEURS SE MÉFIER DES MENUS, PARFOIS TROMPEURS ...

JE PRENDRAI LE PRINCE DES
 MERS DANS SA SAUCE DES
 FRUITS DE LA PROVENCE ...

L'ESCALOPE
 DU CHEF.



MAIS C'EST
 UNE SARDINE
 À L'HUILE !

C'EST CE QUE
 VOUS AVEZ
 COMMANDÉ.

...D'AILLEURS, VOUS L'AVEZ
 REMARQUÉ AUSSI, CE
 QUE MANGE LE VOISIN
 EST TOUJOURS PLUS
 APPÉTISSANT QUE CE
 QUE L'ON VOUS SERT.



LE RESTAURANT, C'EST L'ENDROIT OÙ LES PARENTS SONT SAGES ...

JE VEUX LES
 HORS-D'ŒUVRE
 VARIÉS, ET PUIS
 L'ESCALOPE À LA
 CRÈME, ET PUIS
 UNE SOLE MEU-
 NIÈRE, ET PUIS...

IL A LES YEUX PLUS GROS QUE LE VENTRE... UNE
 TRANCHE DE JAMBON ET UNE PURÉE POUR LUI ...



... POUR LEURS ENFANTS !

...ET POUR MOI, LE SAUCIS-
 SON CHAUD, POMMES À
 L'HUILE, ET PUIS LE TUR-
 BOT, SAUCE MOUSSELINE,
 ET PUIS L'ENTRECÔTE
 MARCHAND DE VIN, ET...



C'EST AUSSI DANS LES RESTAURANTS QU'ÉCLATENT LES CONFLITS
 FAMILIAUX ...

JE VEUX DU FOIE !

TU NE VEUX JAMAIS EN MANGER, À LA MAISON !

ICI, ILS LE FONT TRÈS BIEN ...



...ET LES DOULOUREUX CAS DE CONSCIENCE QUI NE SONT PAS
 DE LA TARTE !

ET TROIS DE VOS TARTES
 SPÉCIALES QUE NOUS ADORONS !

IL N'EN
 RESTE
 PLUS QU'UNE.



C'EST DANS LES RESTAURANTS QUE L'ON POSE LES QUESTIONS LES PLUS IDIOTES.

ELLE EST FRAÎCHE, VOTRE SOLE ?

MONSIEUR PEUT AVOIR CONFIANCE



... CAR VOUS N'IMAGINEZ TOUT DE MÊME PAS QUE LE GARÇON VA RÉPONDRE CECI :

CONFIDENTIELLEMENT, ELLE EST TELLEMENT AVANCÉE QUE DANS LA CUISINE, ON A DÛ OUVRIR LES FENÊTRES !



MAIS C'EST DANS LES RESTAURANTS, AUSSI, OÙ LES GENS DISENT LES CHOSES LES PLUS ÉTRANGES...

LA TÊTE DE VEAU ?

LA TÊTE DE VEAU, C'EST MOI.



... ET LES PLUS MYSTÉRIEUSES !

POUVEZ-VOUS ME CHANGER CET ŒUF MAYONNAISE EN HARENG DE LA BALTIQUE ?

C'EST FACILE !



MAIS NE VOUS Y TROMPEZ PAS, LES GENS NE PARLENT PAS DE LA MÊME FAÇON DANS LA SALLE...

ET ALORS ?.. MON CHÂTEAUBRIAND ?

JE VAIS VOIR SI LE CHÂTEAUBRIAND DE MONSIEUR MARCHE.



... QUE DANS LA CUISINE.

Y A LE 5 QUI VEUT SA VIANDE !



NOUS SOMMES JUSTEMENT FIERS DE NOS RESTAURANTS, QUI ONT LA RÉPUTATION D'ÊTRE LES MEILLEURS DU MONDE. LES TOURISTES VIENNENT DE PARTOUT ET DE TRÈS LOIN POUR GÔTER À LA CÉLÈBRE CUISINE FRANÇAISE.

AH ! OUNE RESTAURATIONNE !



NO, NO. PAS MENU. VOUS CHOISIS ET APPORTE-MOI VOUS SPÉCIALITÉ DE LA PAYS.



exemples de volonté

POUR LUTTER CONTRE LA TENTATION, IL FAUT DE LA VOLONTÉ; BEAUCOUP DE VOLONTÉ. NOUS TROUVONS DANS L'HISTOIRE, DE NOBLES EXEMPLES DE HÉROS SACRIFIANT LEUR FORTUNE, LEUR SÉCURITÉ, LEUR VIE, MÊME, PLUTÔT QUE DE SUCCOMBER À LA TENTATION.

IL EST POSSIBLE DE DÉCOUVRIR ENCORE DES CAS EXTRAORDINAIRES DE VOLONTÉ, ET NOS DINGO-ENQUÊTEURS SONT PARTIS À LA RECHERCHE DES HÉROS CONTEMPORAINS QUI NOUS ENTOURENT :

PREMIER EXEMPLE QUE NOUS OFFRONS À VOTRE ADMIRATION :

LE 5 JUIN 1964, MATHIAS FLORIN DÉCLARE : "JE PRENDS ENCORE UNE CALAHOUETTE, ET J'ARRÊTE !"

ET IL ARRÊTE !



ANDRÉ SOUPENTE, N'A JAMAIS VÉRIFIÉ AVEC SES DOIGTS LA VÉRACITÉ DE CETTE PANCARTE :

PEINTURE FRAÎCHE



SUZANNE FIEVRE RÉSISTE TOUJOURS À LA TENTATION DE VÉRIFIER UNE DERNIÈRE FOIS L'EXACTITUDE DE L'ADRESSE SUR L'ENVELOPPE, AVANT DE LA GLISSER DANS LA BOÎTE AUX LETTRES.



GEORGES CHAUDE EST PASSÉ DEVANT UNE BOÎTE DE CONSERVES VIDE, SUR LE TROTTOIR, SANS DONNER UN COUP DE PIED DEDANS.



EN PRÉSENCE D'UNE BOÎTE DE BONBONS, HECTOR SOPRANO NE COMMENCE PAS PAR MANGER LES BONBONS À LA LIQUEUR. (CEUX QUI SONT ENVELOPPÉS DE PAPIER BRILLANT).



LE 4 FÉVRIER 1966, SIMON PATURE, ARRIVANT DANS UN COULOIR AU PARQUET RÉCÉMENT CIRÉ, RÉSISTE À L'ENVIE DE FAIRE UNE GLISSADE.



LE 31 JUILLET 1967, LE JEUNE CHARLES BILLE, PREND LE TRAIN DE NICE À PARIS, ASSIS À CÔTÉ DE LA FENÊTRE EMBUÉE DU COMPARTIMENT, SANS FAIRE UN SEUL DESSIN AVEC SON DOIGT.



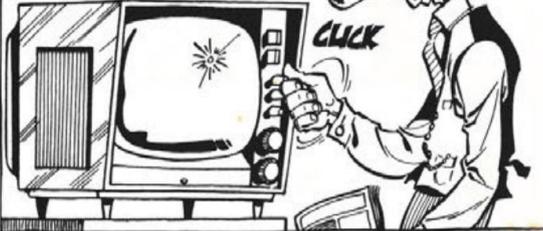
ISABELLE COUTEAU, N'A JAMAIS FAIT DE BRUIT AVEC SA PAILLE, APRÈS AVOIR ABSORBÉ LA PRESQUE TOTALITÉ DU CONTENU DE SON VERRE.



À LA QUESTION : "COMMENT VAS-TU... YAU DE POËLE ?" ISIDORE FLOU RÉPONDIT :



LE 2 SEPTEMBRE 1965,
RAOUL GRAPPE,
ÉTEIGNIT SON POSTE RÉ-
CEPTEUR DE TÉLÉVISION,
CAR LE PROGRAMME
NE LUI PLAISAIT PAS.



LE JEUNE EDOUARD CHEVROT, TRAVERSE TOUS LES JOURS UN PETIT
PONT POUR SE RENDRE À L'ÉCOLE; IL N'A JAMAIS CRACHÉ POUR
FAIRE DES RONDS DANS L'EAU.



YVONNE PAPASTROPOULOS, ÉTREN-
NANT UNE ROBE, EST PASSÉE DEVANT
UNE VITRINE FORMANT MIROIR, SANS
SE REGARDER.



MICHEL PIED, HABITANT AU ONZIÈME ÉTA-
GE D'UN IMMEUBLE, S'EST TROUVÉ SEUL
DANS L'ASCENSEUR, ET NE S'EST PAS
FOURRÉ LES DOIGTS DANS LE NEZ.



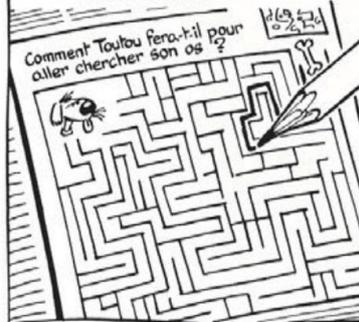
VINCENT RHUBARBE A TOUJOURS RÉ-
SISTÉ À LA TENTATION DE FAIRE PLUS
D'UN TOUR, DANS LES PORTES À
TAMBOUR.



BERNARD LIVAROT N'A JAMAIS
REGARDÉ LA SOLUTION DES JEUX,
AVANT DE LES AVOIR FAITS.



LAZLO ZLOTZ N'A JAMAIS
COMMENCÉ UN LABYRINTHE
PAR LA FIN.



LULU BISCUIT N'A JAMAIS MIS LES
LUNETTES DE SON PAPA POUR VOIR
"COMMENT QU'ON VOIT À TRAVERS".



PHILIPPE BAVEUX N'EST JAMAIS RENTRÉ EN RETARD CHEZ LUI,
MÊME QUAND LES CANTONNIERS TRAVAILLAIENT DANS LA RUE.



ET NOUS AVONS LAISSÉ POUR LA FIN LE CAS LE PLUS
EXTRAORDINAIRE: CELUI DE JEAN PLATEAU, QUI A
DÉCLARÉ: "JE LIRAI MON PILOTE QUAND J'AURAI FI-
NI MES DEVOIRS".



méchantes choses

NOUS VOUS AVONS DÉJÀ ENTRETENDUS AU SUJET DE LA MALVEILLANCE DES CHOSES, MAIS LES OBJETS, DITS INANIMÉS, TROUVENT TANT DE FAÇONS SA- DIQUES DE NOUS BRIMER, QU'IL NOUS A SEMBLÉ UTILE DE DÉ- NONCER À NOUVEAU QUELQUES- UNS DE LEURS AGISSEMENTS. NOUS AVONS TOUS ÉTÉ VICTI- MES, À UN MOMENT DONNÉ, DE CES ACTES HOSTILES, QUI FONT SÛREMENT PARTIE D'UN MONS- TRUEUX COMLOT DES CHO- SES CONTRE LES ÊTRES.

LE PACIFIQUE PETIT SUISSE, PAR EXEMPLE, VOUS AVEZ REMARQUÉ AVEC QUELLE HARÂNE IL REFUSE DE SORTIR DE SA BOÎTE ?



ET AVEZ VOUS REMARQUÉ AVEC QUELLE TÉNACITÉ LE DERNIER CACHET D'ASPIRINE REFUSE DE SORTIR DE SON TUBE ?



QUESTIONNEZ TOUS CEUX QUI ONT EU UN PNEU À PLAT: TOUS LES BOULONS DE LA ROUE SE DESSERRENT FACILEMENT, SAUF UN! CE N'EST TOUT DE MÊME PAS UN EFFET DU HASARD, C'EST TOUJOURS COMME ÇA!



PAR CONTRE, DANS TOUTE VALISE NORMALE À DEUX SERRURES, IL Y EN A TOUJOURS UNE QUI REFUSE DE RESTER FERMÉE.



OSCAR DU SADISME: LA CLÉ DE LA BOÎTE DE SARDINES QUI CASSE. (LA CLÉ SAIT QUE SI VOUS ESSAYEZ DE VOUS SER- VIR D'UN OUVRE-BOÎTES POUR ACHEVER LE TRAVAIL, VOUS AL- LEZ TRANSFORMER LES SYM- PATHIQUES POISSONS, EN PEU APPÉTISSANT HACHIS!)



LES BOCAUX DONT LES COUVERCLES S'OUVRENT À L'AIDE DU MANCHE D'UNE CUILLÈRE FAISANT OFFICE DE LEVIER, SE DÉFENDENT DE DEUX FAÇONS :



a) En résistant avec obstination...



b) En cédant au moment le plus inattendu et en renversant une partie du contenu sur la nappe.

REMARQUEZ, LES CAPSULES QUI SE DÉVISSENT...

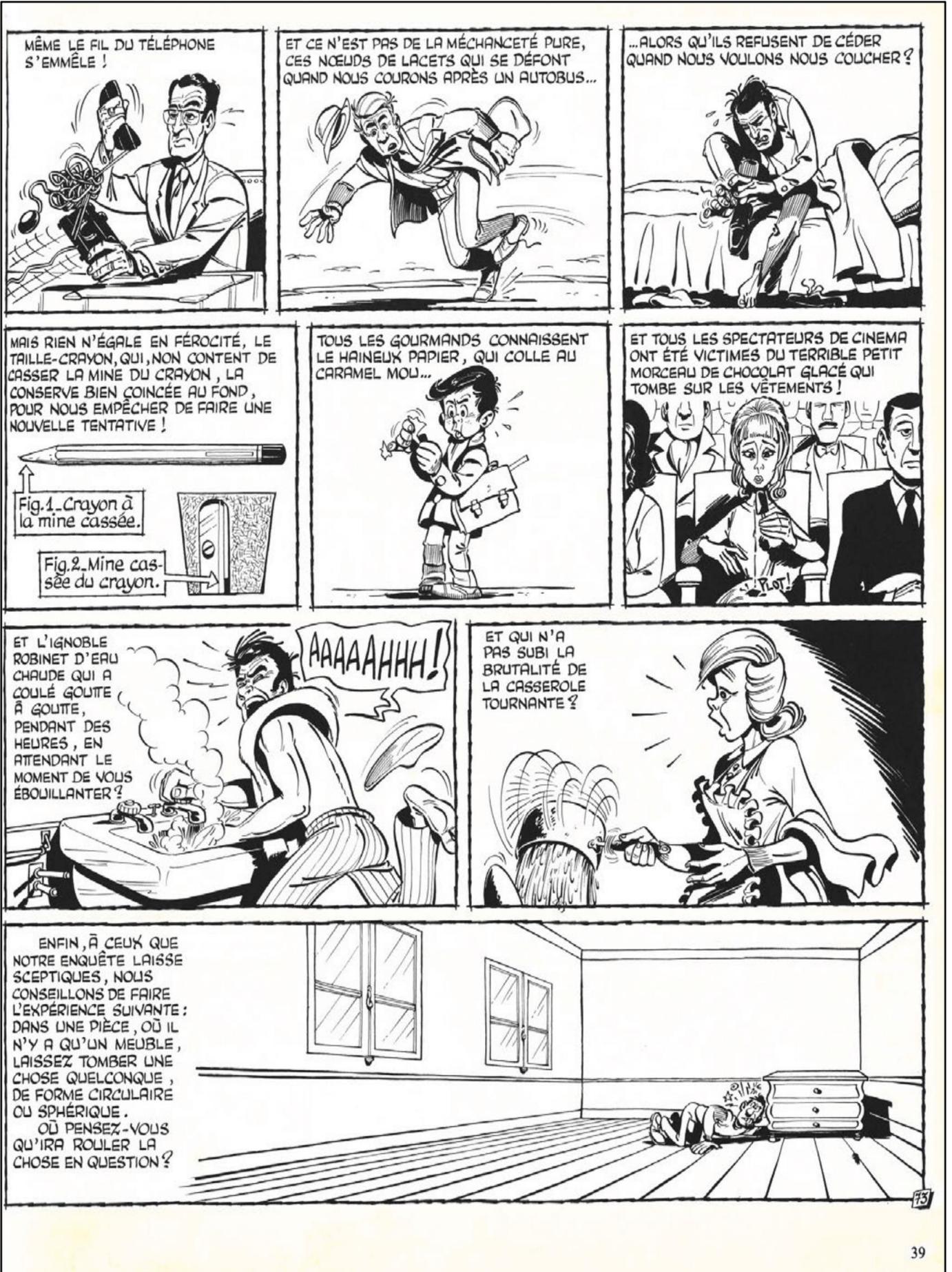


... LES BOUCHONS QUI S'ENFONCENT DANS LES BOUTEILLES ...



... OU CEUX QUI SAUTENT DE JOIE, NE SONT PAS DES ANGES NON PLUS !





MÊME LE FIL DU TÉLÉPHONE S'EMMÊLE !

ET CE N'EST PAS DE LA MÉCHANCÉTÉ PURE, CES NOEUDS DE LACETS QUI SE DÉFONT QUAND NOUS COURONS APRÈS UN AUTOBUS...

...ALORS QU'ILS REFUSENT DE CÉDER QUAND NOUS VOULONS NOUS COUCHER ?

MAIS RIEN N'ÉGALE EN FÉROCITÉ, LE TAILLE-CRAYON, QUI, NON CONTENT DE CASSER LA MINE DU CRAYON, LA CONSERVE BIEN COINCÉE AU FOND, POUR NOUS EMPÊCHER DE FAIRE UNE NOUVELLE TENTATIVE !

TOUS LES GOURMANDS CONNAISSENT LE HAINEUX PAPIER, QUI COLLE AU CARAMEL MOU...

ET TOUS LES SPECTATEURS DE CINÉMA ONT ÉTÉ VICTIMES DU TERRIBLE PETIT MORCEAU DE CHOCOLAT GLACÉ QUI TOMBE SUR LES VÊTEMENTS !



ET L'IGNOBLE ROBINET D'EAU CHAUDE QUI A COULÉ GOUTTE À GOUTTE, PENDANT DES HEURES, EN ATTENDANT LE MOMENT DE VOUS ÉBOUILLANTER ?

AAAAAHHH!

ET QUI N'A PAS SUBI LA BRUTALITÉ DE LA CASSEROLE TOURNANTE ?

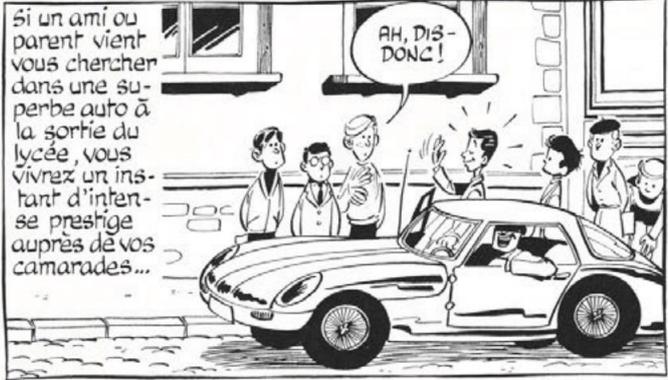
ENFIN, À CEUX QUE NOTRE ENQUÊTE LAISSE SCEPTIQUES, NOUS CONSEILLONS DE FAIRE L'EXPÉRIENCE SUIVANTE : DANS UNE PIÈCE, OÙ IL N'Y A QU'UN MEUBLE, LAISSEZ TOMBER UNE CHOSE QUELCONQUE, DE FORME CIRCULAIRE OU SPHÉRIQUE. OÙ PENSEZ-VOUS QU'IRA ROULER LA CHOSE EN QUESTION ?



F3

moments de gloire

DANS LA VIE DE TOUT LYCÉEN OU COLLÉGIEN, IL EXISTE DES MOMENTS DE GLOIRE QUI NE DOIVENT RIEN AUX PROUESSES SCOLAIRES CLASSIQUES...



L'autographe de la vedette vous auréolera d'une plaisante gloire, surtout si vous avez de l'imagination.

MAIS... TU LA CONNAIS ?

TU NE CROIS TOUT DE MÊME PAS QU'ELLE DONNE SON AUTOGRAPHE À TOUT LE MONDE, NON ?

AH, DIS DONC !

Mais ça ne vaut pas l'admiration qu'auront pour vous vos camarades, le jour où vous vous serez rasé pour la première fois !

...ET J'AI LA BARBE DRÔLEMENT DURE ... FAUDRA QUE JE ME RASE TOUTES LES SEMAINES.

AH, DIS DONC !

CETTE PETITE SCÈNE DONNE UN SENTIMENT DE TRIOMPHE INÉGALÉ !

AH ! CETTE FENÊTRE ! TOUJOURS COINCÉE !

VOUS PERMETTEZ, MADAME ?

ET VOILÀ !

MERCI, MON PETIT.

TCHAC !

SI VOUS FAITES, PLUS TARD, CARRIÈRE DANS LES LETTRES, AUCUN SUCCÈS NE VOUS FERA AUTANT PLAISIR QUE CELUI-CI :

ET MAINTENANT, JE VAIS VOUS LIRE LA MEILLEURE RÉDACTION, CELLE DE CHAPROT...

ET MÊME SI VOUS DEVEZ CHAMPION OLYMPIQUE, AUCUNE MÉDAILLE NE VOUS COMBLERA, COMME CETTE PETITE PHRASE DE VOTRE MONITEUR D'ÉDUCATION PHYSIQUE ...

JE SUIS APPELÉ CHEZ M. LE PROVIDEUR... CHAPROT ! REMPLACEZ-MOI ! FAITES FAIRE LES MOUVEMENTS À VOS CAMARADES !

Ce genre d'exercice, s'il réussit, vous fera vivre un moment de gloire d'une rare intensité auprès de vos camarades.

JE VAIS LA RÉCUPÉRER, LA BALLE ...

AH, DIS DONC !

Et, si ça rate... votre jour de gloire est tout de même arrivé !

drôles de panneaux

IL EXISTE SUR LES ROUTES D'ÉTRANGES PANNEAUX, QUI NOUS ÉTONNENT. NOS DINGO-ENQUÊTEURS EN ONT SÉLECTIONNÉ QUELQUES-UNS POUR VOUS...

IL Y EN A DE FORT INJUSTES, COMME CELUI-CI. NOUS NOUS ÉTONNONS, D'AILLEURS, QUE LES BETTERAVERS NE RÉAGISSENT PAS !



PARCE QU'APRÈS TOUT, IL N'Y A PAS DE RAISON DE NE PAS CONTINUER, ET DE CRÉER DE NOUVEAUX PANNEAUX DU MÊME GENRE !



D'AUTRES PANNEAUX SONT FRANCHEMENT INCOMPRÉHENSIBLES...



ET ENCORE, IL EXISTE TOUT DE MÊME UN MOYEN DE SE DÉFENDRE CONTRE LES AVIONS... >>>>



MAIS LÀ, PAR CONTRE, NOUS NE SAVONS VRAIMENT PAS CE QU'ON PEUT FAIRE POUR SE PROTÉGER CONTRE ÇA !



CERTAINS PANNEAUX SONT ALLÉCHANTS ...



... D'AUTRES, INQUIÉTANTS ...



CERTAINS PANNEAUX NOUS PROMETTENT DE MERVEILLEUSES CURIOSITÉS TOURISTIQUES ...



MAIS D'AUTRES NOUS FONT DE BIEN FALLACIEUSES PROMESSES ...



MAIS CERTAINS PRÉCISENT TROP, AU CONTRAIRE !



ENFIN, CERTAINS PANNEAUX SONT D'UNE CHARMANTE MODESTIE ...



BIEN ENTENDU, CES PANNEAUX PARTENT DU PRINCIPE : "FAUTE AVOUÉE EST À MOITIÉ PARDONNÉE". MAIS, QUOI QU'IL EN SOIT, LA SINCÉRITÉ EST TOUJOURS SYMPATHIQUE, ET NOUS PENSONS QU'ELLE DEVRAIT SE GÉNÉRALISER AU BORD DE NOS ROUTES.

