

KOE NO KATACHI: OS OBSTÁCULOS NA TRADUÇÃO DE MANGÁ E AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

Greice Luize Schaefer DA SILVA¹⁰⁷

RESUMO: No presente artigo, busco comparar a tradução brasileira (*A Voz do Silêncio*, 2017) e a tradução americana (*A Silent Voice*, 2015) da obra em quadrinhos 聲の形 (*Koe no katachi*, 2013), da autora japonesa Yoshitoki Oima. Pretendo analisar algumas escolhas da tradutora brasileira, comparando-as com as escolhas tradutórias americanas. Para realizar tais comparações levarei em conta as tendências deformadoras da tradução, propostas por Antoine Berman (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Mangá; Tradução; Tendências Deformadoras; Antoine Berman.

1. Introdução

Antoine Berman (2012) propõe uma analítica da tradução que leva em conta principalmente particularidades da forma dos textos de partida. O autor aponta treze tendências deformadoras, entendidas aqui não como características negativas da tradução mas como diferenças, características inerentes ao processo de tradução. Assim, procuro fomentar uma reflexão a respeito das características da tradução em quadrinhos japoneses, analisando-as de forma a atentar para, e não julgar, sua existência. São as deformações elencadas por Berman (2012): a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos e o apagamento das superposições de línguas.

Esse jogo de forças deformadoras, intrínsecas ao fazer tradutório, deve-se, em boa parte, a diferenças formais entre as línguas de partida e de chegada e, portanto, são forças das quais o tradutor

¹⁰⁷ Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Bacharelado em Letras: Tradução Japonesa-Português, bolsista de Iniciação Científica, orientação Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

nunca poderá se ver completamente liberto. Conforme o tipo de texto traduzido, as diferentes forças deformadoras se tornam mais ou menos evidentes. No trabalho com quadrinhos, por exemplo, é imprescindível levar em conta as deformações de alongamento, devido às limitações do espaço dos balões de fala. Essa mesma dificuldade também é evidente em trabalhos de legendagem. Por outro lado, acredito que as tendências como enobrecimento e vulgarização ou homogeneização costumam ser menos perceptíveis ao leitor do texto, como que camufladas no beletismo da tradução.

Os quadrinhos japoneses, popularizados no Brasil como “mangá”¹⁰⁸, carregam em si características que influenciam no trabalho dos tradutores. Serão analisados alguns dos aspectos que representam obstáculos na tradução dos quadrinhos japoneses, conforme OKA (2008, p. 178-179):

Sentido de leitura	Derivado do sistema de escrita do país, sua inversão compromete não só a leitura das falas como a visualização das sequências desenhadas.
Citações	Com alto índice de referências externas, traduzi-las demanda uma pesquisa, cuidados e trabalhos que nem sempre é compensada.
Transliterações e adaptações de nomes próprios	Quando necessária a transliteração de termos e nomes próprios, na maioria das vezes, se utiliza o sistema Hepburn, muito embora haja obstáculos para sua utilização plena.
Onomatopeias	A língua japonesa possui uma tradição antiga de usar muitas onomatopeias na fala e elas se multiplicam nos mangás para compensar a ausência de sons. Existem ainda onomatopeias que descrevem situações, sem som, e é necessário grande número de neologismos criados pelo tradutor.
Ditados e Trocadilhos	Muitas vezes fazendo sentido apenas em japonês devido à sonoridade da língua ou background cultural, são difíceis de adaptar.

¹⁰⁸ Mangá [漫画]. Em japonês, significa “história em quadrinhos” (qualquer uma, de qualquer tipo ou proveniência). Em inglês e português, quer dizer “história em quadrinhos feita no Japão” ou (em alguns casos) “no estilo japonês” (não há consenso com relação a este último uso).

Gramática	A posição do verbo e do objeto no japonês é invertida em relação ao português o que pode causar confusão e comprometer a dramaticidade de uma cena em que a ordem dos elementos tira o núcleo da frase do quadro certo.
-----------	---

Diagrama 1 - Obstáculos na tradução de mangá.¹⁰⁹

Proponho, neste texto, uma análise de como cada um dos tradutores lidou com tais obstáculos. As romanizações presentes no corpo do texto utilizam o sistema Hepburn modificado (CUNHA, 2016, p.21-22). Na estrutura do artigo, levarei em conta os pontos elencados por Oka (2008) e Fonseca (2011), demonstrando como tais aspectos foram pensados nas traduções do *corpus*. O *corpus* de análise é composto pelo primeiro volume de **聲の形** (*Koe no Katachi*, OIMA¹¹⁰, 2013), bem como suas traduções para inglês – *A Silent voice* (OIMA, 2015) – e português – **A Voz do Silêncio** (OIMA, 2017) –, escolhidas por se tratarem de traduções recentes e de interesse do autor (vide referências).

2. Sobre a obra

聲の形 (*Koe no Katachi*) é uma obra japonesa da autora Yoshitoki Ôima que foi publicada inicialmente entre agosto de 2013 e novembro de 2014 pela revista **週刊少年マガジン** (*Shôkan Shônen Magajin*), da editora Kôdansha, de Tóquio. A mesma editora ainda compilou todos os capítulos da série em sete volumes, publicados de novembro de 2013 a dezembro de 2014. A versão americana da obra, publicada com o título de *A Silent Voice*, foi editada pela Kôdansha USA Publishing, traduzida por Steven LeCroy, de maio de 2015 a maio de 2016. No Brasil, a edição ficou por conta da editora NewPOP, com tradução de Sayuri Tanamate, começando em abril de 2017, com o título de **A Voz do Silêncio**. Essas duas edições traduzidas mantiveram o mesmo formato de sete volumes da edição japonesa. Vale salientar que a obra japonesa foi revisada e sua publicação recebeu o

¹⁰⁹ Fonte: Adaptado de OKA, 2008, p. 178-179.

¹¹⁰ A grafia obedece a maneira como o nome da autora é conhecido comercialmente tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

apoio da Federação Japonesa de Surdos. No Japão, a versão cinematográfica¹¹¹ ofereceu sessões legendadas para receber o público com deficiência auditiva.

O enredo da obra parte da perspectiva de Ishida Shôya, um jovem do Ensino Médio, que, com sinais de depressão, planeja a longo prazo seu suicídio. É em meio a esse processo que tenta redimir-se dos erros que cometeu no passado, com o intuito de despedir-se sem arrependimentos, tornando-se, assim, alguém menos desprezível em sua própria concepção. É em busca dessa espécie de redenção que tal personagem vai ao encontro de uma ex-colega da 6ª série, Shôko Nishimiya, que foi alvo de maus tratos por parte dele e de seus colegas de turma. Foi por causa dos maus tratos a essa colega, forçada a se retirar da escola, que o próprio rapaz acabou se tornando vítima de semelhantes maus tratos e isolamento, ao ser culpabilizado pelos atos conjuntos da turma. Sendo Nishimiya uma jovem com perda auditiva, é por meio da aprendizagem e da comunicação em língua de sinais que eles finalmente se tornam capazes de estabelecer um diálogo. Isolado e incapaz de se comunicar socialmente, é com a ajuda dessa jovem que Ishida começa a se abrir novamente para o mundo. Assim, o enredo da obra se volta para a forma como nós temos dificuldade em nos entendermos e como nossa visão do outro é limitada a uma espécie de falho senso de empatia. A obra constrói diversas personagens que lidam com suas dificuldades comunicativas distintas.

3. Sentido de Leitura

O sentido de leitura do mangá japonês — da direita para esquerda e de cima para baixo —, tido como um obstáculo sem solução, foi mantido tanto na versão em inglês como na versão em português da obra. Em edições mais antigas, como nos primeiros mangás surgidos no Brasil, as editoras alteravam o sentido de leitura dos quadros

¹¹¹ *A Silent Voice* (“A forma da voz”) [japonês: 聲の形, *Koe no Katachi*] (Naoko Yamada, 2016). MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 17, n. 1, p. 400-420

(os chamados “espelhamentos”), de forma a gerar menos estranhamento por parte dos leitores inexperientes. Esse processo que, como o nome já diz, simplesmente espelhava as páginas como um todo, gerava uma série de problemas, como, por exemplo, onomatopeias japonesas viradas. O espelhamento dos quadrinhos é resultado do que Berman (2012) chama de “tradução etnocêntrica”, que consiste em trazer tudo à sua própria cultura, aos seus valores. A ordem japonesa de leitura é vista como algo ruim e que, portanto, precisa ser adaptada. A partir dos anos 2000, entretanto, inicia-se o período de abandono dessa prática, e as obras passaram a manter o sentido de leitura oriental, conforme exigência dos próprios editores japoneses que detinham os seus direitos autorais (PINTO, 2014). Essas exigências não só acostumaram o público com a leitura oriental, como também tornaram-na um símbolo de fidelidade e qualidade de edição, de forma que raras edições no Brasil ainda são publicadas com sentido ocidental de leitura. No Brasil, os mangás ainda hoje possuem, em sua última página, um aviso que alerta os novos leitores para o fato de que a história começa pelo lado oposto. Essa prática, porém, não é uma regra, pois há casos como o de **One Piece** (ODA, 2002-2008), publicado pela editora Conrad, que manteve a página de aviso apenas até a edição de número trinta, abandonando-a nos quarenta volumes seguintes que foram publicados. Em alguns casos, ainda há uma breve explicação do sentido de leitura, bem como um modelo de página, exemplificando a ordem de leitura dos balões. Atualmente, no entanto, a maioria das editoras opta pelo uso de uma página de aviso temática, contendo as personagens da própria obra, além de uma breve explicação sobre a ordem dos quadrinhos e balões de fala. É o que acontece em **A Voz do Silêncio**, cuja página de aviso figura a personagem Nishimiya segurando o caderno que utilizava para se comunicar com ouvintes, no qual está escrito “AVISO – esta não é a primeira página”.

As primeiras séries completas a serem publicada no mercado americano começaram em 1987 pela editora Viz, sendo elas *Area 88*, *The Legend of Kamui* e *Mai the Psychic Girl*, na época as publicações

tiveram seu padrão adaptado ao mercado de sua época, com o sentido de leitura americano, de forma a atrair os novos leitores. Essa tendência teve continuidade até que a editora Tokyopop começou a lançar quadrinhos com padronização no estilo japonês em 2002. Da mesma forma que ocorreu no Brasil, tal padronização fortificou o mercado de publicações do gênero nos Estados Unidos. Embora os mangás tenham entrado no mercado estadunidense quinze anos antes, foi só a partir de 2002 que esse gênero começou a crescer vertiginosamente, passando a ocupar cerca de 56% do mercado de quadrinhos local no ano de 2007 (MATSUI, 2009).

Enquanto no Brasil é possível verificar uma incidência maior de páginas de aviso no fim dos volumes, nos Estados Unidos essa não parece ser a norma de mercado vigente. Além disso, quando existentes, tais páginas possuem um padrão simples para todos os mangás da editora, sem personagens da obra decorando a diagramação da página, semelhante ao que ocorria no Brasil com os primeiros mangás.

Em *A Silent Voice*, é possível perceber esse padrão em uma página com fundo branco que diz “**TOMARE!**” em negrito seguido de “**STOP**” em letras mais claras, palavras estas que ocupam quase metade da página. Abaixo das palavras há a frase “*You’re going the wrong way!*” também em negrito, porém em uma fonte bem menor. Logo abaixo, há um aviso que diz tratar-se de um mangá bem como uma breve explicação a respeito do estilo de leitura da obra. Dois pontos me chamaram a atenção nessa página de aviso. O primeiro deles foi a falta de um diagrama demonstrando o sentido de leitura que, por mais simples que fosse, seria uma informação que seria de acesso mais rápido para eventuais consultas de um neoleitor. O segundo foi a frase “*Manga is a completely different type of reading experience. To start at the beginning, Go to the end*”¹¹², que pareceu muito centrada na ideia ocidental de que “no japonês se lê de trás para frente”. No japonês não se começa pelo fim, lê-se partindo do início como qualquer obra

¹¹² É possível que o editor americano estivesse tentando parafrasear uma frase de Lewis Carroll: “‘Begin at the beginning,’ the King said, very gravely, ‘and go on till you come to the end: then stop.’” (CARROLL, 2009).

— a única diferença é que se escreve da direita para esquerda ao invés de se escrever da esquerda para direita. Sim, trata-se meramente de uma frase para chamar atenção dos leitores, um jogo de palavras, mas ela parece carregada de noções de certo e errado, ao pedir para que o leitor comece a ler pelo fim uma vez que ele não estará começando pelo fim.

Essa espécie de exotização e descrição etnocêntrica do estilo de leitura japonês não se verifica na tradução brasileira da obra. No Brasil, o aviso na última página do volume diz que o leitor é quem está começando pelo fim e pede a ele: “VOLTE AO INÍCIO”. Na página, como dito anteriormente, há um desenho da personagem Nishimiya na parte superior que ocupa quase metade da mesma. Há uma explicação mais breve sobre o tipo de obra na parte inferior direita e à esquerda dela há um diagrama representando uma página com balões numerados, indicando a ordem em que os quadros devem ser lidos. Menciona-se o início da obra como tal e não é dito em momento algum que se deve começar pelo fim.

A questão do sentido de leitura é uma questão um tanto complexa, por estar ligada não só ao texto como também à própria estrutura física da obra. Pela teoria de Berman, seria possível perceber esta dificuldade na tradução do gênero como uma deformação, destruição, do ritmo do texto. Como afirma esse autor, todo texto tem ritmo e, embora este o seja mais creditado à poesia, a prosa também tem seus ritmos e, sendo assim, os quadrinhos o possuem em sua própria forma. O ritmo presente nos quadrinhos está atrelado ao fluxo de leitura, à forma como os quadros são posicionados de forma que o leitor consiga observar uma sequência na página, seja ela no texto dos balões ou nos desenhos fora deles.

A distorção, no caso específico do mangá, está no fato de ser uma obra pensada para um tipo de língua cujo sistema de escrita possui fluxo de leitura inverso ao ocidental, além de vertical, o que contrasta duplamente com o sistema horizontal de escrita do Ocidente. Assim, no caso de manter-se fiel à ordem dos quadros, tem-se um fluxo de leitura dentro dos balões de fala (da esquerda para direita) que é inverso ao fluxo de leitura fora dele, entre os quadros (da direita

para esquerda). Foi justamente essa distorção no ritmo do texto que fomentou a insegurança das primeiras publicações do gênero no ocidente que contaram com os já mencionados espelhamentos. A alternativa dos espelhamentos, embora solucione parcialmente o problema da quebra do fluxo entre os textos dos balões e os quadros, não escapa à distorção evidente do sentido de leitura tão característico do gênero do texto de partida.

4. Citação

Na página 102 do mangá *Koe no Katachi* (OIMA, 2013) há uma passagem em que uma personagem faz uma brincadeira maldosa a respeito da surdez de Nishimiya. No quadro, aparece Shôya em meio aos seus amigos, alegando que a origem da surdez de Shôko se deveu ao fato de ela ter esquecido de escrever os sutras nas orelhas: “耳にお経書き忘れたんだよ！ (*Mimi ni okyô kakiwasuretan dayo!*)”. Esta passagem se refere a uma história popular no Japão, chamada *Mimi nashi Hôichi* (Hôichi sem orelhas¹¹³). Em uma das variações da história, há um monge cego que fora coagido por fantasmas a se apresentar frente às suas tumbas. Para salvá-lo dos perigos que corria, os monges do templo em que ele residia escreveram sutras por todo seu corpo. Na ocasião, esqueceram-se de escrever sutras na orelha que, sendo a única parte visível para os fantasmas, foi cortada fora e levada com eles, deixando-o famoso como “Hôichi, o sem orelhas”¹¹⁴.

Devido à limitação no espaço em virtude dos balões de fala, tais referências extra-texto não podem ser inseridas na tradução senão por meio de notas de rodapé. Temos aqui claramente a distorção de alongamento que Berman menciona em seus escritos; entretanto, tal deformação se mostra deslocada do texto principal, anexa em forma de nota de rodapé. Tanto na versão traduzida para o inglês como na versão traduzida para o português, a nota de rodapé no fim da página foi escolhida como solução para adicionar esse elemento. Entretanto,

¹¹³ Tradução minha.

¹¹⁴ Baseado em “THE STORY OF MIMI-NASHI-HOICHI” Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/shi/kwaidan/kwai03.htm>>.

enquanto a versão americana se deteve em explicar brevemente a história de Hôichi, a brasileira foi além, colocando uma nota explicando o que era o sutra que a personagem de Shôya menciona em sua fala.

5. Transliteração e adaptação de nomes próprios

Sendo obras primeiramente escritas em língua japonesa, os mangás utilizam todos os três sistemas de escrita da língua: *hiragana*, *katakana* e *kanji*. Muitas palavras, tais como nomes de personagens e de lugares, não possuindo equivalência nas línguas de chegada, são mantidas segundo a fonética japonesa justamente pelas questões de fidelidade exigidas neste nicho de mercado. É por conta disso que é muito comum o trabalho de transliteração, nesse caso também chamado de romanização, consistindo em transportar a fonética do sistema de escrita japonês para o sistema de escrita romano. O trabalho de romanização do japonês não possui uma norma internacional rígida e, embora existam tentativas de padronização ISO, cada editora possui suas próprias preferências e normas. Um sistema bastante usado especialmente em dicionários romanizados como Michaelis (WAKISAKA, 2003) é o Hepburn que utiliza o símbolo mácron (̄) sobre as duplas vogais das palavras. Este sistema, além de não representar plenamente a fonética japonesa, necessita conhecimento sobre tal simbologia e por isso muitas vezes é adotado com algumas modificações, de forma a naturalizar o quanto possível a leitura de tais palavras.

Com relação às transliterações, as edições traduzidas da obra optaram por caminhos diferentes, de forma a simplificar a análise desses processos. Embora diferentes entre si, em ambas as edições houve uma padronização na romanização dos nomes próprios tal como especificado no Diagrama 2.

Japonês	Hepburn	Inglês	Português
おう	Ō	o	ou

Diagrama 2- Romanização de duplas vogais ¹¹⁵

Pelo fato de ambos os protagonistas da história possuírem a dupla vogal, essa diferença é perceptível por toda narrativa. No caso da versão em português, os personagens しょうや (Shôya) e しょうこ (Shôko) foram romanizados como Shouya e Shouko, enquanto que na versão em inglês foram romanizados para Shoya e Shoko. ゆうたろう (Yuutarô), personagem que não aparece e é mencionado apenas duas vezes, foi romanizado de forma fora do padrão na versão brasileira, sendo apresentado como Yuutaro, romanização que apaga a existência da última dupla de vogais. No caso da versão americana, isso não foi verificado e o nome foi romanizado para Yutaro, seguindo o padrão estabelecido na obra que reduz as duplas vogais a uma só.

Com relação à apresentação dos nomes, no Japão é comum a utilização do sobrenome antes do nome pessoal. A utilização apenas do nome pessoal para se referir a alguém se torna um indicativo de familiaridade entre pessoas. Com relação a essa particularidade, ambas as edições apresentaram o prenome e sobrenome na ordem ocidental quando estes aparecem juntos. Entretanto, a edição brasileira manteve inalterada a presença do sobrenome quando este foi utilizado, ao contrário da edição americana, que não padronizou sua tradução, alternando entre troca e manutenção do sobrenome em detrimento do prenome. Na tabela abaixo, seguem alguns exemplos que demonstram a não padronização de tal troca ou manutenção. Como é possível observar, a troca é baseada na existência de algum sufixo de tratamento, como *kun* ou *chan*, atrelado ao sobrenome (o que às vezes indica proximidade), porém também foram identificados casos em que foi realizada a troca sem que houvesse o sufixo que indicasse proximidade, de forma que os casos foram claramente pensados individualmente.

¹¹⁵ Comparação do estilo de transliteração de duplas vogais utilizados em Oima (2015, 2017).

KOE NO KATACHI: OS OBSTÁCULOS NA TRADUÇÃO DE MANGÁ E AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

JAPONÊS	PORTUGUÊS	INGLÊS
... 西宮ちゃんの友達? (<i>Nishimiya-chan no tomodachi?</i>)	É amigo da Nishimiya ?	<i>Do you think he's a friend of Shoko's?</i>
西宮!! (<i>Nishimiya!!</i>)	Nishimiya!!	Nishimiya!!
石田だけど! (<i>Ishida dakedo!</i>)	Sou o Ishida !	<i>It's me, Shoya!</i>
将也 この続きどこ? (<i>Shôya kono tsuzuki doko?</i>)	Shouya , onde tá a continuação deste aqui?	<i>Where's the next book, Shoya?</i>
リタイアかい? 島田君? いーの? 菓子おごる約束だけど (<i>Ritaiakai? Shimadaku? Ii no? Kashi ogoru yakusoku dakedo</i>)	Vai desistir Shimada ? Tem certeza? Vai ter que pagar algo pra nós.	<i>Chickening out, Kazuki? You sure? That means you're buyin' snacks, you know?</i>
西宮さんにとっては筆談よりも手話の方がラクでより気持ちも伝わるんですよ (<i>Nishimiya-san ni totte wa hitsudan yorimo shuwa no hô ga rakude yori kimochimo tsutawarerun desuyo</i>)	Para a Nishimiya é mais fácil se comunicar pela língua de sinais e não pela escrita, além de transmitir melhor o que sente.	<i>...it's easier for Shoko to communicate through sign language, and she can get her feelings across much better that way as well?</i>

Diagrama 3- Adaptação de nomes próprios¹¹⁶

Evidentemente, a adaptação do uso dos nomes próprios, dentre tantas outras marcas culturais presentes na língua, é de total liberdade do tradutor. Entretanto, chamar a personagem pelo primeiro nome é um evento de grande importância em histórias focadas em relacionamentos interpessoais, uma vez que esta forma de tratamento diz muito a respeito da relação entre personagens e o grau de proximidade que possuem entre si.

Na história de *Koe no Katachi*, essa importância fica evidente

¹¹⁶ Diagrama comparando a utilização de nomes próprios em falas e suas respectivas traduções. Fonte: Adaptado de Oima (2013, 2015, 2017).

em um evento da história que será apenas apresentado volumes mais tarde, em que o uso do prenome, mais do que uma mudança na relação de proximidade, é um indicativo de desespero de uma personagem (OIMA, 2014). É possível que ambos os tradutores só tenham tido contato com o referido volume semanas após a tradução do primeiro capítulo, o que justificaria o uso do prenome ao longo de toda a tradução. Eliminar essa mudança de postura da personagem parece eliminar um ponto chave na divisão da narrativa e nesse momento a tradução novamente esbarra em uma das deformações elencadas por Berman: a destruição das redes significantes subjacentes. Segundo Berman (2012), nesse tipo de deformação, ocorre a destruição da rede de significância que se estabelece sob a “superfície” do texto e que constitui parte da significância da obra.

Embora leitores menos habituados possam não entender a importância de uma personagem gritando o primeiro nome de outra, evento que ocorre no penúltimo volume da série, aqueles que consomem literatura japonesa há mais tempo provavelmente já estariam cientes do tipo de importância que possuem situações como essa. Nesse caso, talvez fosse mais interessante manter o uso do sobrenome e talvez adicionar uma nota a respeito de sua importância do que adaptá-lo, considerando não apenas a importância que o elemento possui no enredo da obra como também considerando a faixa etária do público alvo sendo para maiores de 14 anos na publicação brasileira e de 13 na americana.

Como defende Fonseca (2011) a respeito da tradução de mangás, dependendo do público que a obra pretende atingir, é mais enriquecedor trazer aspectos de outra cultura por meio de notas de rodapé. No caso de uma obra feita para o público infantil, e não juvenil, poderia ser mais válida a adaptação americana de forma a facilitar a leitura e não causar estranhamento. A tradutora brasileira optou pelo risco de estranhamento e não colocou nenhuma nota de rodapé a respeito do assunto, seguindo um padrão comum nas edições brasileiras, de forma que alguns leitores desacostumados podem até mesmo ler um sobrenome como prenome e vice-versa, devido à falta de conhecimento sobre nomes japoneses.

6. Onomatopeias

Tema muito peculiar no que se refere à tradução de língua japonesa, ainda mais quando relacionada à tradução de literatura em quadrinhos, são as onomatopeias. Elemento característico e quase indispensável no gênero, as onomatopeias são parte do design das páginas e funcionam como um híbrido de texto e imagem, relacionando-se muito mais com o desenho do quadro, a ação que é retratada, do que com o texto, a fala dentro dos balões. Existem duas formas principais de apresentação das onomatopeias: atuantes dentro dos balões de fala ou atuantes dentro dos desenhos. Sendo parte integrante dos desenhos, há um obstáculo não só textual como também gráfico na tradução das onomatopeias em quadrinhos, uma vez que não há como apagar facilmente sua existência na página, de forma que será sempre um elemento que evidencia tratar-se de uma tradução.

O processo de tradução de onomatopeias poderia ser um claro exemplo daquilo que Berman chamou de empobrecimento qualitativo:

Ele remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou — melhor — icônica. É icônico o termo que, em relação ao seu referente, “cria imagem”, produz uma consciência de semelhança. (BERMAN. 2012, p 75)

Evidentemente as onomatopeias carregam em si grande iconicidade e, no caso específico dos quadrinhos, ela é um elemento textual que se torna um componente visual com grande carga expressiva fora dos balões de fala, tornando-se parte integrante da estrutura sequencial das páginas. Tal integração entre onomatopeias e desenho é um dos elementos chave para pensarmos na tradução das onomatopeias e é justamente essa integração entre texto e imagem que compõe aquilo que é chamado de linguagem dos quadrinhos. É aproveitando-se da iconicidade das onomatopeias que muitas vezes sua representação tenta tomar forma daquilo que expressa. Esse processo ocorre

MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 17, n. 1, p. 400-420

quando uma onomatopeia de grito é escrita ou desenhada de forma destacada, com traços mais grossos e ao redor de uma personagem, por exemplo. Entretanto, as onomatopeias, enquanto integrantes do desenho, fogem ao escopo do tradutor, cujo trabalho se limita ao material linguístico, de forma que não é permitido aos tradutores que façam qualquer alteração nos desenhos (ASSIS, 2016).

No caso do mangá analisado, pude perceber que em casos em que era possível seu apagamento, como quando a onomatopeia encontrava-se sobre um fundo branco ou não integrando o desenho do quadro, foi realizado o apagamento gráfico da onomatopeia japonesa, que é substituída por outra nas respectivas línguas de chegada. Já em momentos em que a onomatopeia se encontrava em meio ao desenho, onde seu apagamento resultaria em grande estranhamento e distorção da imagem, ela não foi apagada. Nos casos em que não houve apagamento, duas alternativas foram utilizadas. Uma delas acrescia junto ao elemento em questão uma espécie de legenda, de tamanho menor ao da onomatopeia em si. A outra foi adicionar uma nova onomatopeia que fosse mais integrada ao desenho como um todo, com quase tanto destaque quanto a japonesa, mantendo as duas onomatopeias bem como a iconicidade de suas representações.

Tais escolhas foram observadas em ambas as obras em maior ou menor grau e elas refletem escolhas que acontecem ao longo de todos os processos de tradução de mangás. A não existência de onomatopeias suficientes nas línguas de chegada, tanto no inglês quanto no português, resulta em grande quantidade de neologismos por parte dos tradutores ou em substituições por palavras de diferentes naturezas. Muitas das onomatopeias acabam sendo traduzidas para verbos, por exemplo, que são escritos em terceira pessoa: “sorri”, “acena”, “olha” etc., conforme é possível observar no Diagrama 5.

JAPONÊS	ROMANIZADO	PORTUGUÊS	INGLÊS
にく (onomatopeia)	<i>niku</i>	sorriso (substantivo)	<i>grin</i> (substantivo)
ぺこ (onomatopeia)	<i>peko</i>	acena (verbo)	<i>bow</i> (verbo)

ヒソヒソ (onomatopeia)	<i>hiso hiso</i>	olha olha (verbo)	<i>whisper</i> <i>whisper</i> (verbo)
--------------------	------------------	-------------------	---

Diagrama 3- Substituição de onomatopeias¹¹⁷

7. Gramática

Um dos principais problemas que Oka aponta com relação à gramática japonesa é a ordem frasal em que verbo e objeto se encontram em lados opostos da frase. A língua japonesa possui estrutura frasal canônica de SOV, enquanto a língua portuguesa e a língua inglesa possuem estrutura SVO. Essa diferença na forma das línguas dificulta o trabalho do tradutor que, em algum momento de seu processo tradutório, precise manter a carga dramática de frases fragmentadas.

Frases que começam em uma página e terminam na página seguinte são aquelas em que esse problema se torna mais evidente, ainda que justamente seja mais importante manter a carga dramática nesses casos, pois há uma razão para que essa frase seja fragmentada (FONSECA, 2011). Essa dificuldade tradutória de transpor à nova língua a mesma carga dramática do original se evidencia também, em menor escala, em marcas de hesitação como palavras cortadas pela metade. Em alguns casos, esses cortes são eliminados parcial ou totalmente na tradução, o que esbarra em mais uma das deformações apontadas por Berman: a omissão dos sistematismos, onde há um acréscimo de elementos que o texto de partida exclui ou que muda a estrutura do texto. Esse tipo de alteração, embora pertinente à manutenção da carga dramática, não diz respeito especificamente ao que Oka aponta como dificuldade gramatical, e é uma diferença mais difícil de ser percebida pelo leitor da tradução. É o que acontece nos seguintes trechos:

¹¹⁷ Diagrama exemplificando a tradução de onomatopeias por palavras de outras ordens como verbos. Fonte: Adaptado de Oima (2013, 2015, 2017).

JAPONÊS	JAPONÊS ROMANIZADO	INGLÊS	PORTUGUÊS
ち...	<i>Chi...</i>	N-	Não...
冷蔵庫-...	<i>Reizôko ni-...</i>	<i>There's some in the fri-</i>	Tem na geladeira...

Diagrama 4- Interrupção de falas¹¹⁸

Em ambos os casos selecionados, a tradução brasileira optou por uma frase que não foi fragmentada, ao contrário do que ocorre na versão japonesa. O primeiro exemplo é de uma palavra interrompida devido à hesitação, enquanto o segundo é uma oração interrompida devido a um susto. No caso da palavra, o corte foi feito na primeira sílaba da mesma, que deveria ser *ちがう* (*chigau*). Tal corte não se refletiu na tradução brasileira, embora tenha sido adaptado na versão americana. Enquanto a americana optou pelo corte da palavra ao meio, a brasileira optou por mantê-la por inteiro. É possível perceber uma diferença de tamanho entre as palavras, uma com três e outra com apenas uma sílaba, o que poderia justificar a ausência de cortes na tradução brasileira, mas é necessário levar em conta que existem outras possibilidades de corte que não o silábico. Colocar apenas a primeira letra da palavra foi a alternativa sugerida pela versão em inglês, já que o original também foi cortado no primeiro caractere. Nesse caso, dentre as duas versões, a em inglês parece se aproximar mais da hesitação da personagem ao adaptar a interrupção da fala, enquanto que na versão em português há uma sensação maior de uma ideia completa.

¹¹⁸ Diagrama comparando as escolhas realizadas na tradução de falas interrompidas. Fonte: Minha autoria (2013, 2015, 2017).

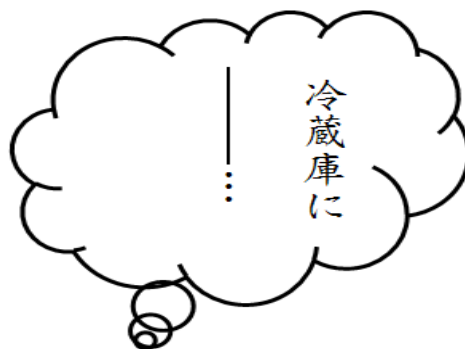


Figura 1- Balão com interrupção de fala¹¹⁹

Já com relação à oração, o corte ocorre no lugar do verbo, que é substituído por um traço longo, seguido de reticências. Novamente a versão brasileira optou pela ausência de cortes e traduziu a frase com a presença do verbo ausente no original. No caso específico do exemplo, não seria impossível uma frase que, fora da ordem canônica verbo-objeto, admitisse uma estrutura em que o objeto aparece deslocado para o início da frase. Embora a frase “Na geladeira, tem” possa apresentar nuances diferentes de “Tem na geladeira”. O deslocamento é comum na língua, e facilitaria o trabalho de manter o corte do mesmo elemento, o verbo, e poderia passar melhor a intenção de ideia interrompida. A ordem poderia, alternativamente, ter sido mantida, cortando-se o substantivo: “Tem na-...”. O que ocorreu no inglês foi uma espécie de adaptação do corte que não foi do verbo e ocorreu de forma parcial, eliminando apenas parte da palavra *fridge*, que foi grafada como *fri-*. Embora tenha optado por um tipo de corte diferente, a versão em inglês conseguiu manter mais a tensão que precede o susto, cujo motivo só é explicitado na página seguinte realizando a manutenção da tensão do último quadro da página.

Em se tratando de elementos gráficos dentro do balão, é necessário mencionar prolongamentos nas palavras que são marcados na forma de ondas, que ocupam espaço muito semelhante ao do exemplo anterior da interrupção de fala marcada por uma linha reta. Tanto na versão americana quanto na versão brasileira tais prolongamentos

¹¹⁹ Diagrama de exemplificação do traço como representação do corte de fala do original japonês. Minha autoria.

gráficos que ocorreram dentro do balão mas não foram realizados com elementos linguísticos, foram substituídos como se o fossem na língua de chegada, ponto que marca a colisão entre desenho e texto.

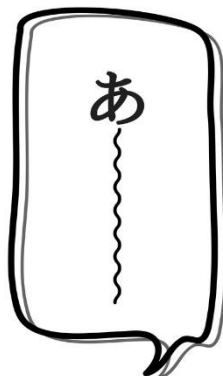


Figura 2- Balão de fala com prolongamento ¹²⁰

Ao se depararem com situações semelhantes à ilustrada pela figura anterior, ambos os tradutores optaram por caminhos opostos que priorizaram elementos diferentes em suas traduções. No caso da brasileira, foi priorizada a grafia correta da interjeição, sendo traduzida para “Ah, [...]” (OIMA, 2017, p.17), enquanto que na versão americana, foi priorizada a intensidade da fala resultada pelo prolongamento gráfico representado de forma que foi optada a tradução “Ahhh! [...]” (OIMA, 2015, p.17). Em nenhuma das versões foi mantido o prolongamento através da simbologia dos traços, uma vez que, embora acrescentem ênfase ao elemento linguístico, não fazem parte do repertório simbólico comum do público alvo das traduções, de forma que foram necessárias adaptações em sua apresentação. Novamente, tem-se aqui uma destruição do ritmo textual, uma vez que não só ele não foi representado por elementos não linguísticos como também tal ênfase não foi reproduzida na versão brasileira que optou pela grafia correta da interjeição. Perde-se, neste caso, não apenas o elemento visual, parte integrante do texto, como também o papel de ênfase com o qual ele foi empregado.

¹²⁰ Diagrama de exemplificação do traço ondulado como representação de prolongamento na fala japonesa. Minha autoria.

Vale mencionar também outra destruição que ocorreu em ambas as edições traduzidas, não se referindo ao papel do tradutor, mas sim ao dos editores, que foi a perda com relação à homogeneização de tipografias diversas. No texto japonês, quando uma personagem grita ou sussurra, o balão que expressa esse tipo de fala utiliza fontes diferentes. Em casos como este, as versões traduzidas contaram apenas com fontes maiores e negrito deixando a cargo do desenho dos balões, que não é alterada, a marca da prosódia das personagens.

Considerações finais

Na tradução de quadrinhos japoneses há uma série de peculiaridades ligadas à estrutura na qual o texto se constrói, pensando no idioma para o qual ele é escrito, de forma que o trabalho do tradutor acaba por ser, muitas vezes, limitado justamente pelo fato de que a linguagem dos quadrinhos é composta pela integração entre textos e imagens. Neste trabalho, foi possível verificar, no fazer tradutório dos mangás, as teorias de Berman (2012), propostas em sua análise da tradução, de forma a estabelecer um paralelo entre elas e as dificuldades elencadas por Oka (2008). Dessa forma, o obstáculo do sentido de leitura esbarra na deformação do ritmo; as citações esbarram em deformações de alongamento; as adaptações de nomes implicam às vezes na destruição de redes significantes subjacentes; as onomatopéias invariavelmente se chocam com empobrecimento qualitativo; e a dificuldade de adaptar falas fragmentadas acaba por gerar a omissão de alguns sistematismos do texto.

Como aqui foi possível descrever, assim como ocorre em **A voz do Silêncio**, quando se trata de mangás é graficamente impossível o total apagamento da figura do tradutor. Uma vez que mais do que o material linguístico em si, estão presentes uma série de elementos visuais que impedem sua réplica em outro sistema senão aquele para o qual se foi escrito inicialmente, o japonês. Assim como ocorre com a poesia, nos mangás é visível a mudança na estrutura do texto. Devido ao fator gráfico das páginas e da integração texto-desenho, nos quadrinhos acaba sendo possível perceber a figura do tradutor mesmo

para quem não é um leitor proficiente naquela língua, fenômeno que na maioria das vezes não ocorre com tradução em prosa. A limitação de ingerência do tradutor perante o material gráfico das páginas que traduz reduz a possibilidade de adaptação do material não linguístico à cultura de chegada e é exatamente essa limitação na tradução que acaba por se tornar uma barreira para processos maiores de etnocentrismo (ASSIS, 2016).

DA SILVA, G. L. S. Koe no Katachi: os obstáculos na tradução de mangás e as tendências deformadoras. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 400-420, 2018.

KOE NO KATACHI: AN ANALYSIS OF THE OBSTACLES IN MANGA TRANSLATION

ABSTRACT: In this article, I intend to compare the American and Brazilian translations of the comic book **聲の形** (*koe no katachi*) by the Japanese author Yoshitoki Ôima, published under the respective titles of **A Silent Voice** and **A Voz do Silêncio**. I talked to the Brazilian translator, Sayuri Tanamate, in order to solve some doubts about the translation and decision-making process that was necessary in the project. I intend to analyze some of the Brazilian translator's choices by comparing those with the American translation choices, taking into account the obstacles to the translation of manga pointed by Arnaldo Massato Oka, translator of several works published by JBC, in his lecture for the XIX National Meeting of Teachers Language, Literature and Japanese Culture Universities. To make such comparisons I will take into account the deforming tendencies of the translation proposed by Antoine Berman.

KEYWORDS: Manga; Translation; Deforming Tendencies; Antoine Berman;

Referências Bibliográficas

ASSIS, É.G. Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. *TradTerm* (São Paulo), v.27, p.15-37, 2016.

BERMAN, A. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução: M.C. TORRES, M. FURLAN e A. GUERINI. 2. Ed. Florianópolis: Copiart, 2012. 198p.

CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland*. *Project Gutenberg*, 2009. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/28885/28885-h/28885-h.htm>> Acesso em: 23 maio 2018.

CUNHA, A. *O Livro de Travesseiro*: questões de autoria, tradução e adaptação.

KOE NO KATACHI: OS OBSTÁCULOS NA TRADUÇÃO DE MANGÁ E AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

2016. 296 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

FONSECA, R.S.P. da. Tradução e adaptação de mangás: reflexões e (im)possibilidades. *Cadernos de Literatura em Tradução* (São Paulo), v.12, p.137-151, 2011.

FONSECA, R.S.P. da. Tradução e adaptação de mangás: uma prática linguístico-cultural. *TradTerm* (São Paulo), v.18, p. 236-254, 2011.

WAKISAKA, Katsunori. MICHAELLIS: Dicionário prático português-japonês. São Paulo: Companhia Melhoramentos: Aliança cultural Brasil-Japão, 2003.

MATSUI, T. *The Diffusion of Foreign Cultural Products: The Case Analysis of Japanese Comics (Manga) Market in the US. Working Paper*, Nova Jérsei. Universidade de Princeton. V.37, 2009 Disponível em: <<https://www.princeton.edu/~arts-pol/workpap/WP37-Matsui.pdf>> Acesso em: 14 de Mar. 2018

ODA, E. *One Piece*. São Paulo: Conrad Editora, v.1-70, 2002-2008.

OKA, A.M. "Tradução e adaptação de Mangás para o português" – Mesa-redonda. *Anais do XIX encontro Nacional de Professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa*. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Faculdade de Letras - Departamento de Letras orientais e eslavas - Setor de letras japonesas. Ed. JBC, 2008.

PINTO, F.L.R. Mangás (in)traduzidos no Brasil. *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v. 3, n.1, 2014

OIMA, Y. *Koe no Katachi*. Tóquio, Kodansha. v.1, 2013

OIMA, Y. *Koe no Katachi*. Tóquio, Kodansha. v.5, 2014

OIMA, Y. *A Silent Voice*. Tradução: Steven LECROY. Nova Iorque, Kodansha USA Publishing. v.1, 2015

OIMA, Y. *A Voz do Silêncio*. Tradução: Sayuri TANAMATE. São Paulo, NewPOP Editora. v.1, 2017