

# Análise de “Mafalda: feminino singular” sob a ótica bermaniana

Shirliane da Silva Aguiar<sup>1</sup>

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

**Resumo:** O presente estudo tem por objetivo examinar a tradução de algumas tiras cômicas da série Mafalda, do cartunista argentino Quino. Para tanto, estabeleço como recorte um conjunto de tiras, traduzidas do espanhol para o português, de uma edição brasileira focada na temática das relações de gênero: “Mafalda: feminino singular” (2020), e, como texto-fonte, as mesmas tiras do original argentino *Toda Mafalda* (2014). Com esse enquadre, analiso a tradução a partir dos elementos constitutivos da narrativa gráfica em tela. Para isso, tomo como aporte teórico-metodológico alguns conceitos sobre o exercício da tradução, aduzidos especialmente por Berman (2007) e suas tendências deformadoras, bem como sobre os elementos da linguagem verbo-visual dos quadrinhos, a partir de McCloud (2005), Cagnin (2014), Eisner (2010), entre outros.

**Palavras-chave:** Tradução. Tendências deformadoras de Berman. Mafalda.

## *Analysis of “Mafalda: feminine singular” from a bermanian perspective*

**Abstract:** This study aims to examine the translation of some comic strips from the Mafalda series, written and drawn by cartoonist Quino. For this purpose, I establish as a cutout a set of strips, translated from Spanish into Portuguese, from a Brazilian edition focused on the theme of gender relations: “Mafalda: singular feminine” (2020), and, as source text, the pairs from the Argentine original “Toda Mafalda” (2014). With this framework, I analyze the translation from the constitutive elements of the graphic narrative on screen. For this, I take as theoretical and methodological contribution some concepts about the exercise of translation, especially adduced by Berman (2007) and his distorting trends, as well as about the elements of the verbal-visual language of comics, from McCloud (2005), Cagnin (2014), Eisner (2010), among others.

**Keywords:** Translation. Berman’s Distorting Trends. Mafalda.

## Introdução

Joaquín Salvador Lavado Tejón (1932-2020), conhecido pelo pseudônimo Quino, foi um cartunista e humorista gráfico argentino, cuja obra mais conhecida é *Mafalda*, publicada entre os anos de 1964 e 1973.

Traduzida para diversos idiomas, *Mafalda* segue atual nas temáticas que abordou no século XX em pleno período ditatorial civil-militar da Argentina. Entre as temáticas abordadas pelas tiras, temos questões sobre política, gênero, classe social e meio ambiente, numa perspectiva não somente local, mas mundial, haja vista a relação próxima que a personagem estabelece com o Globo terrestre. Dentro de situações familiares vividas por Mafalda, o car-

<sup>1</sup> Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (POET), da Universidade Federal do Ceará (UFC). Docente efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: shirlianeaguiar@gmail.com.

tunista desenvolve reflexões de alcance social amplo, como sublinha Paulo Ramos (2016, p. 19): “o teor crítico [de *Mafalda*] é criado num ambiente infantil e familiar.”

**Figura 1**



Fonte: *Toda Mafalda* (Quino, 2014, p. 146).

**Figura 2**



Fonte: *Toda Mafalda* (Quino, 2014, p. 165).

Inicialmente, as tiras cômicas apresentaram uma família composta por ela e por seus pais. Aos poucos, foram acrescentados outros personagens, como o seu irmão *Guille*, *Felipe*, *Manolito*, *Susanita*, *Miguelito* e *Libertad*.

A personagem principal foi criada por Quino para uma campanha publicitária de eletrodomésticos “*Mansfield*” e deveria fazer parte de uma família cujos nomes começassem com a letra “M”, tendo adotado o nome Mafalda para a primogênita.

As questões que envolvem as relações de poder, de gênero, a falta de compreensão de que a criança é, embora ainda em formação, um sujeito que experiencia vivências sociais, políticas, educacionais sem, por alguns, ser percebido em sua singularidade, trouxeram-me até a necessidade de examinar a tradução para o português de algumas tiras de *Toda Mafalda* (2014), presentes na obra “Mafalda: feminino singular” (2020) que abordam o sujeito mulher dentro das relações sociais, pela ótica de uma menina.

É importante ressaltar a infiltração cada vez mais frequente das imagens nos sistemas de educação e comunicação das sociedades contemporâneas. No entanto, essas formas artísticas ainda enfrentam forte resistência quanto ao reconhecimento de seu valor estético, dentro e fora dos estudos acadêmicos. Essa é uma constatação presente na reflexão de Sônia Luyten (2013), uma das pioneiras dos estudos acadêmicos sobre Histórias em Quadrinhos no Brasil:

Embora as HQs sejam um meio rico e completo como qualquer outro, a pesquisa sobre quadrinhos também foi, por muito tempo, um campo negligenciado nos estudos da Mídia. Isto estava ligado com tentativas (dos professores) de identificar as características definidoras das narrativas e estéticas dos quadrinhos ocorridas ainda em sua infância, carimbando-as de “coisas infantis” (LUYTEN, 2013, p. 49).

Essa rejeição do valor estético dos quadrinhos e das tiras de jornal tem seus antecedentes históricos em concepções autoritárias e elitistas de cultura, como assinala, por exemplo, Raymond Williams (2011), cujo olhar sobre a luta social e cultural da classe operária lhe facultava uma definição de *cultura comum*, que inclui a cultura popular e a cultura mediada pelos meios de comunicação de massa. Com efeito, se partíssemos de uma definição de cultura estabelecida no século XIX, materializada num corpo de trabalhos artísticos e intelectuais atrelada à erudição e às artes, produto de uma “aristocracia espiritual”, e nas antípodas do sentido vulgar de “entretenimento”, é evidente que as tiras de jornal e os quadrinhos não encontrariam categorias analíticas capazes de reconhecer seu valor estético e sua complexidade semiótica. As tiras de jornal e os quadrinhos, graças à sua estrutura industrial de grande escala, teriam um relacionamento mais dinâmico com a sociedade de massas, que supostamente as despojariam de qualquer valor (WILLIAMS, 2011).

Mas, então, convém responder à questão: o que explica a atualidade e a persistência das tiras do cartunista argentino Quino, quase 50 anos depois que este deixou de desenhar as *historietas* de *Mafalda*? A destinação das tiras ao *jornal*, do latim *diurnalis*, “diário, relativo ao dia” – e, portanto, descartável, fadado ao esquecimento – em contraste com a atualidade de *Mafalda*, desponta como questão das mais relevantes.

Nos ensaios publicados por Umberto Eco (2011) em 1964, sob o título famoso de *Apocalípticos e integrados*, o semiólogo italiano criticava a postura apocalíptica daqueles que reputam à cultura de massas um colapso dos “altos valores” artísticos, bem como a postura dos integrados, para quem a cultura de massa seria o resultado de uma integração “democrática” das massas na sociedade. Portanto, nem uma crítica demolidora da cultura de massas, nem um adesismo incauto. Entre apocalípticos e integrados, defendo que nos encaminhemos pela direção aberta por Umberto Eco, e sustento a relevância dos estudos sobre tiras de jornal como um trabalho intelectual que, sem descuidar do rigor, assume um lugar na vida e na própria cultura contemporânea. É interessante observar, por exemplo, até que ponto as tiras de *Mafalda* também configuram, como afirma Eco (2011, p. 287) sobre as tiras de *Peanuts*, “um microcosmos, uma pequena comédia humana para todos os bolsos”, e se o cartunista argentino Quino não seria, tanto quanto o norte-americano Charles M. Schulz, “um poeta da infância” (ECO, 2011, p. 291).

O filósofo Walter Benjamin (1994) possui olhar rigoroso sobre o contexto histórico das relações adulto/criança e questiona a concepção contemporânea que reduziu a criança à posição de consumidora. Na contramão dos críticos que pensam o papel da indústria cultural como redutora da infância ao lugar passivo reservado pelo mercado, concebendo as histórias em quadrinhos como forma cultural alienante – proponho contrapor essa concepção àquela posta em cena pelas personagens de Quino. O cartunista, em curtas tiras de jornal, assume a posição do cronista que, como também assinala Walter Benjamin (1994, p. 223), faz história a partir dos pequenos acontecimentos. Assim como o filósofo alemão, Quino aposta na imprevisível sabedoria da criança, usando a suposta incompetência infantil como recurso revelador de verdades que os adultos evitam a todo custo ouvir (GAGNEBIN, 1994, p. 93).

As *historietas* de *Mafalda* apresentam forte orientação para o humor e, frequentemente, para a crítica social, com temáticas que abordam a condição da mulher na sociedade. Nesta perspectiva, analisei as escolhas de vocábulos e estruturas das sentenças envolvidas no processo tradutório da obra “Mafalda: feminino singular” (QUINO, 2020), tendo por base as tiras originais em *Toda Mafalda* (QUINO, 2014). As tiras escolhidas estão entre aquelas em que a Mafalda interage com a personagem que representa a sua mãe e a personagem Susanita, sua amiga. Essas tiras retratam as relações de gênero presentes na interação entre Mafalda e as demais personagens, e evidenciam que, sobretudo no aspecto familiar, todas as relações são políticas.

Questionadora contumaz, a garotinha de tão pouca idade aborda os assuntos relacionados à mulher na sociedade de tal forma que, em alguns momentos, causa constrangimento aos seus interlocutores, dada a profundidade de seus questionamentos e a chamada à reflexão que eles proporcionam.

Durante muito tempo, a mulher ocupou um lugar subalterno ao homem, cabendo ao pai, ao irmão ou ao marido, por exemplo, gerir a vida das mulheres presentes em suas relações, desde a permissão para estudar à definição de quando e como constituiriam suas próprias famílias. Apesar dos avanços relacionados aos movimentos feministas no mundo, a luta pelos direitos das mulheres ainda é motivo de grandes embates sociais e políticos, especialmente no que diz respeito à saúde reprodutiva da mulher e aos papéis sociais que podem desempenhar.

Temas como estudo, profissão, casamento estão presentes nas interações entre a Mafalda e as demais personagens nas tiras de Quino. Sempre contestadora do *status quo*, Mafalda questiona sempre a sua mãe em relação aos estudos e à profissão, por vê-la constantemente envolvida com as tarefas domésticas e por não se imaginar exercendo o

mesmo papel de dona de casa. Também por não imaginar um *porvenir* no qual coubesse a ela somente ser esposa e mãe, Mafalda contesta as projeções para o futuro de sua amiga Susanita que, ao contrário, sempre imagina o seu futuro por meio de uma constituição familiar tradicional, expressa de forma caricata.

## 1. As tiras de quadrinhos: uma linguagem singular

Qualquer análise crítica do processo tradutório de tiras e de histórias em quadrinhos deve partir de uma compreensão de sua linguagem. Embora sejam produtos culturais largamente difundidos e de reconhecida influência, estão entre os temas menos pesquisados. Sobretudo no Brasil, onde os estudos teóricos sobre as histórias em quadrinhos, ainda vistas como uma forma artística menor, não preenchem nem mesmo uma seção razoável de biblioteca universitária. Assim, são escassos os textos metodológicos que proponham parâmetros para analisá-las.

Dessa forma, sua linguagem, seu potencial crítico e pedagógico, bem como suas características fundamentais são pouco conhecidos. Podemos definir esse tipo de linguagem artística, de forma geral, como uma classe de linguagem formada por um jogo semiótico entre texto e desenho para apresentar uma situação ou história.

Diferentemente dos livros ilustrados – que podem prescindir das imagens para a compreensão de sua unidade significativa –, os quadrinhos têm seu sentido configurado por esse arranjo indissociável entre imagem e palavra. Tradicionalmente, também são chamados de *arte sequencial*, segundo expressão que se tornou clássica a partir dos textos e das aulas de Will Eisner (2010). Atualmente, compreende-se que essa expressão é insuficiente, na medida em que a *sequencialidade* dos elementos significantes de uma história em quadrinhos é tão importante quanto o uso da *simultaneidade* dos quadros como forma de articular poeticamente as ações das personagens (VARGAS, 2017). Importante papel para a compreensão teórica da linguagem dos quadrinhos é elaborada por MacCloud (2005), que oferece um letramento básico para a leitura das combinações e das transições da palavra/texto.

Mas é preciso enfatizar que o desenho é o principal diferencial da linguagem dos quadrinhos, sua marca mais expressiva, como sublinhou Cagnin (2014): nessa combinação de imagem e texto, há o encadeamento dos quadros, cuja seriação torna-se explícita na medida em que cada quadro ganha sentido a partir do anterior. As diferentes figuras e o texto estabelecem uma ação contínua. O artista desenvolve cortes de tempo e espaço, costurados por uma rede de significados logicamente coerente.

Apesar de serem bastante conhecidas por meio de gibis, revistas de periodicidade mensal e novelas gráficas (*graphic novels*), uma das possibilidades mais nobres dentro da nona arte<sup>2</sup> são as tiras, chamadas de tiras de banda desenhada (ou tira cômica) na Europa, sendo, por sua vez, um equivalente ao termo inglês *comic strip*, cuja origem remonta aos jornais diários dos Estados Unidos na primeira década do século XX. Elas tiveram no humor sua principal característica, ajudando a popularizar esse meio de comunicação e a atrair uma legião de leitores (PESSOA; MAGALHÃES, 2019). Com efeito, se a tira foi suporte para diversos gêneros narrativos (aventura, ficção científica, fantasia, entre outros), foi com o humor que ela se consolidou e conquistou uma legião de leitores.

Como tal, o humor é uma das funções mais complexas dos processos de comunicação. Num importante estudo sobre o humor nos quadrinhos, Magalhães (2006) sublinha que as tiras convocam imperativamente a participação do leitor. Para ele, nesse suporte significativo, o humor só se torna possível a partir de uma cumplicidade entre emissor e receptor, por meio de um código comum. Em geral, esse código é não verbal, sua espessura de sentido se anuncia por meio de implícitos, de significações consensuais, que levam à catarse e à reciprocidade, promovendo cumplicidade e diálogo entre a tira e seu público.

Assim, podemos definir as tiras, de forma muito geral, como um *gênero textual* “(...) com formato próprio que representa práticas socioculturais dentro de outra prática sociocultural institucionalizada como a imprensa, envolvendo produtores e receptores de mensagens” (NICOLAU, 2020, p. 23). De forma elíptica, com economia de espaço e tempo, o humorista gráfico consegue captar a atenção do leitor, muitas vezes, a partir de proposições satíricas, irônicas, com pluralidade de sentidos e inovações semânticas frequentes (PESSOA; MAGALHÃES, 2019, p. 116). Sendo, como dito acima, frequentemente (mas nem sempre) marcadas pelo humor, as tiras jamais hesitaram em tematizar assuntos vários, desde a política à metafísica, passando pela sátira social e pela psicanálise, suscitando o interesse de diferentes públicos (MARNY, 1970).

Nesse contexto, a tira argentina *Mafalda* poderia ser enquadrada, segundo uma subdivisão clássica<sup>3</sup>, dentro do gênero das *kid strips*, dado que as situações cômicas partem de um universo tipicamente infantil e familiar. Contudo, logo o leitor se dá conta de

---

<sup>2</sup> A expressão “nona arte” (*neuvième art*) é bastante popular para referir-se às histórias em quadrinhos, e tem sua origem no mercado europeu (sobretudo de extração franco-belga). Os europeus há muito reconheceram o potencial artístico dos gibis, ou banda desenhada (*bande dessinée*), como são chamados por lá, para além de sua mera função de entretenimento. A esse propósito, ver Piette (2015) e Ballmann (2009).

<sup>3</sup> Conforme Pessoa e Magalhães (2019, p. 115): “(...) as primeiras produções dos quadrinhos podem ser agrupadas em quatro gêneros essenciais: *kid strips*, que tratam do universo infantil; *animal strips*, em torno do reino animal; *girls strips*, sobre garotas; e *family strips*, abordando o universo familiar. A diversidade de temas, contudo, está calcada sobre o gênero humor, que permeia toda essa produção”.

que desse espaço discursivo, ocupado pelas personagens infantis, é um lugar privilegiado para que a tira ponha em cena determinadas temáticas sociais e políticas, cuja complexidade faz com que suas mensagens ultrapassem esquemas classificatórios rígidos.

Na abordagem analítica da interação entre os dois códigos (linguístico e imagético), decerto uma das marcas mais conhecidas da linguagem dos quadrinhos são os balões, o espaço onde a fala ou os pensamentos das personagens são inseridos. Seguramente, para além das características já mencionadas, é o uso dos balões que delimita a diferença entre quadrinhos e qualquer outra forma de narrativa. Contudo, o bom leitor de histórias em quadrinhos não se limita a ser apenas um leitor de textos em balões, pois *todos os elementos gráficos* importam para a significação da narrativa: o tamanho das letras e tipos de balões podem indicar, por exemplo, a intensidade da voz. O letreamento dos balões também é prenhe de significação: se o autor usa letras de imprensa ou se opta pela escrita à mão, alterando a caligrafia conforme a psicologia da personagem, suas opções podem apontar para determinadas características da história. Importa observar, também, a relação entre as formas das linhas que delimitam os balões e a expressividade das imagens (se a personagem grita, sussurra, resmunga, pensa etc.).

Além disso, a par do que ocorre no cinema<sup>4</sup>, também os quadros e as vinhetas sequenciais estabelecem a narrativa gráfica enquanto tal. Com a diferença de que, se no cinema as imagens estão em movimento constante, a originalidade dos quadrinhos está em que elas expressam a ideia de movimento e de ação a partir de um jogo de sentido próprio: “a história em quadrinhos carece de movimento, **mas o sugere**” (ACEVEDO, 1990, p. 72, grifo meu). Os quadros ou painéis são outro elemento cujo peso significativo não é gratuito: a forma como são desenhados e distribuídos pode dizer algo sobre a estrutura e sobre certos aspectos da narrativa (SILVA, 2001). O uso das onomatopeias também é recurso frequente e fundamental enquanto signos da presença de sons. Ideias, ruídos, músicas são reproduzidos por palavras, letras, sinais e desenhos.

Todos esses elementos gráficos e linguísticos são de consideração fundamental a qualquer abordagem metodológica dos quadrinhos: os enquadramentos, os planos, a sequencialidade e a simultaneidade dos quadros na página, os recursos gráficos e de estilo utilizados pelo autor, o ritmo da narrativa, a simplicidade ou o rebuscamento dos traços

---

<sup>4</sup> O surgimento do cinema e dos quadrinhos, aliás, é praticamente contemporâneo, e a história de suas influências recíprocas é tema vasto. Muito embora seja possível, como faz Rahde (1996), rastrear elementos de narrativa sequencial desde a Pré-História, em registros de traçados, em imagens gráficas e sequências de narrativas no interior das cavernas, bem como nas tapeçarias da antiguidade; porém, é importante frisar que as histórias em quadrinhos *da qual tratamos aqui* configuram um gênero muito recente, assim como o cinema: os dois são criações específicas das sociedades industriais. (LOVETRO, 1995; ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

etc. Por isso, insisto: o processo tradutório das histórias em quadrinhos não se reduz à tradução dos textos inseridos nos balões. Entram na lente do tradutor os vários elementos que configuram a mensagem, como as metáforas visuais, o jogo implícito de humor, o contexto social e político com que a tirinha dialoga etc. Neste ponto, é difícil estabelecer qualquer paralelo com outra linguagem artística. O tradutor deve, pois, dominar não apenas os instrumentais analíticos dos dois idiomas com que trabalha, mas também saber ler criticamente essa combinação de estilo literário e de narrativa em imagens que configura a história em quadrinhos.

Na análise de *Mafalda*, é preciso enfatizar, ainda, a sua relação com a realidade social da Argentina nos anos de publicação da tira. É significativo que a pequena contestadora tenha tido suas *historietas* publicadas na Argentina dos anos 1960 (período marcado pelas ditaduras que tomaram conta de todo o cone Sul). As tiras dialogavam – e, com sua notória atualidade, ainda dialogam – com as experiências dos leitores em seu cotidiano social e político.

Por esse motivo, defendo que uma leitura crítica do conjunto de tiras que analisarei a seguir deve servir-se de recursos metodológicos mais amplos do que aqueles restritos à decodificação de uma estrutura de sentido fechada. Uma leitura justa do *corpus* do cartunista argentino não pode cerrar-se em estruturas significantes imutáveis e retiradas de seu enraizamento histórico, do mundo aberto pelo texto das tiras. A análise, portanto, não deve se limitar aos aspectos formais, como numa semiótica tradicional.

Por essa razão, dado o quadro vasto exigido por uma análise no sentido aqui proposto, o que apresento a seguir são apenas apontamentos sobre o processo tradutório das tiras, que nem de longe pretendem ser exaustivos. Na medida em que essa leitura convoca conhecimentos sobre as diferentes tradições dos quadrinhos latino-americanos, sobre seu contexto de produção e sobre o tipo de contrato que estabelece com o leitor de ontem e de hoje, discuto a seguir apenas alguns elementos que devem ser considerados numa análise de maior fôlego.

## **2. A tradução “Mafalda: feminino singular” sob as tendências deformadoras de Berman**

Na obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Antonie Berman descreve as tendências deformadoras dos processos tradutórios que, no seu ponto de vista, propõem a destruição da letra dos originais em benefício do “sentido” e da “bela forma” (2007, p. 48).

As tendências deformadoras apontadas por Berman são: 1) a *racionalização*, que diz respeito às estruturas sintáticas do original e à pontuação (2007, p. 48); 2) a *clarifica-*



ção, que tende a impor algo definido e pode manifestar algo que não é aparente (2007, p. 50-51); 3) o *alongamento* que, em parte, é consequência das duas primeiras, um afrouxamento que afeta a rítmica da obra e uma tendência inerente ao traduzir (2007, p. 51-52); 4) o *enobrecimento*, que chega a tornar as traduções “mais belas” do que os originais, é considerada uma reescrita, um “exercício de estilo” às custas do original (2007, p. 52-53); 5) o *empobrecimento qualitativo*, que 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 (2007, p. 53); 6) o *empobrecimento quantitativo*, que remete a um empobrecimento lexical e pode coexistir com o alongamento (2007, p. 54); 7) a *homogeneização*, que consiste em unificar em todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo e resulte de todas as tendências anteriores (2007, p. 55); 8) a *destruição dos ritmos*, que pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação (2007, p. 55-56); 9) a *destruição das redes significantes subjacentes*, que são representadas por significantes chave que se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a “superfície” de um texto (2007, p. 56); 10) a *destruição dos sistematismos*, que se estende ao tipos de frases, de construções utilizadas, como o emprego de tempos, de tipos de subordinadas (2007, p. 57); 11) a *destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares*, que provoca o apagamento dos vernaculares, como quando há supressão dos diminutivos e substituição dos verbos ativos por palavras substantivadas (2007, p. 59); 12) a *destruição das locuções*, que atenta contra a falância da obra ao servir-se da equivalência na tradução de locuções ou provérbios (2007, p. 60); e 13) o *apagamento das superposições de línguas*, que apaga os registros presentes no original que impedem a identificação das particularidades de cada falante (2007, p. 61).

Publicada em 2020 pela WMF Martins Fontes Ltda., editora brasileira, a obra “Mafalda: feminino singular” é uma tradução em língua portuguesa realizada por Monica Stahel, do título original em espanhol *Mafalda: femenino singular*. Neste trabalho, utilizo as tiras em espanhol da obra *Toda Mafalda* (QUINO, 2014) para analisar a tradução das tiras de Quino realizada por Monica Stahel.

É importante ressaltar que o processo tradutório não é um simples ato de substituir uma palavra por outra, cabendo ao tradutor a tarefa de levar o texto-fonte ao leitor do texto da língua-alvo com a mesma naturalidade com a qual o texto original foi produzido na língua de partida. A tradução é um processo de escolhas e, como tal, traz consigo a grande responsabilidade de executar as etapas da tradução por meio de um trabalho sólido e consciente, passando pela leitura e assimilação do texto a ser traduzido até as escolhas

vocabulares e de estruturas da língua-alvo e a reescrita do texto-fonte para o contexto de recepção da língua-alvo. Também é importante considerar que no texto em prosa há maior liberdade de reorganização das estruturas que compõem o texto, como a ordem sintática e os parágrafos; já nos quadrinhos, é importante obedecer às divisões nas falas já existentes no texto original a fim de não comprometer o sentido dado.

Na perspectiva das treze tendências deformadoras de Berman apontadas anteriormente, analiso, neste trabalho, algumas tiras nas quais pude observar algumas dessas tendências, como a racionalização, a clarificação, o empobrecimento qualitativo, a destruição das redes significantes subjacentes, o apagamento vernacular, entre outras.

A relação existente entre Mafalda e Susanita quase sempre envolve a temática do porvir e, nestes casos, Susanita sempre imagina o seu futuro com base na estrutura familiar que deseja construir e que envolve casar-se e ter filhos.

**Figura 3**



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 75.

**Figura 4**



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 21.

Na tradução realizada por Monica Stahel (Figura 4), logo na primeira fala da personagem Susanita, percebemos que existe um contexto cultural que a levou a fazer a escolha por “vou me casar” (Figura 4) ao traduzir “*voy a ser una señora*” (Figura 3). Em língua portuguesa (LP), o tratamento dado à mulher casada é “senhora”. Ao traduzir, na escolha por “vou me casar”, a tradutora deixa transparecer essa questão cultural, pois em LP “senhora” seria uma mulher casada, a princípio.

Ainda nesta primeira fala, a tradutora optou por escrever “vou ter filhos”. Considerando que *hijitos* está escrito em diminutivo, como forma de afeto, quando a tradução

ocorre para “filhos”, o grau de afetividade some. Ou seja, na tradução para o português proposta por Monica Stahel nas falas de Susanita em espanhol, quando está presente o sufixo de diminutivo “-ito”, expressando afetividade – o que se repete, como veremos mais abaixo na Figura 6 –, houve tanto um empobrecimento qualitativo, por substituir um modo de dizer por outro, quanto uma destruição das redes significantes subjacentes e um apagamento vernacular, porque o uso de diminutivo é uma característica presente em várias vinhetas<sup>5</sup> nas quais a personagem Susanita fala sobre a sua constituição familiar futura. Já no segundo requadro<sup>6</sup> (Figura 4), o grau de afetividade está presente na tradução, quando *nietitos* é traduzido por “netinhos”, não sendo compreensível o porquê de, na mesma tira, haver a opção por não manter e por manter o grau diminutivo representados pelos sufixos *-itos* e “-inhos” no plural, respectivamente, em espanhol e em português.

Nesse segundo requadro, é importante ressaltar que Susanita intensifica o tamanho da casa que pretende comprar quando fala “*comprar una casa grande, grande, grande*” (Figura 3), acompanhado do movimento de abrir os braços, como se quisesse indicar o tamanho. Esse movimento, como propôs Cagnin (2014, p. 42), complementa a fala da personagem: “se o verbal tem o amplo poder de representação do vasto campo das ideias e dos conceitos universais, a imagem está revestida da imensa riqueza da representação do real e nos traz o simulacro dos objetos físicos”. Na tradução, a intensidade envolvida no tamanho da casa, representada pela repetição da palavra *grande* é substituída em português pelo advérbio “bem”, como se a magnitude da casa, expressa tanto pela repetição de *grande* quanto pelo movimento dos braços, não fosse tão relevante assim. E, também neste caso, a tradução quando mudou um modo de dizer por outro, acabou produzindo um empobrecimento qualitativo; e quando retirou a repetição da palavra *grande* em espanhol ao traduzir para o português, a tradutora produziu uma tendência deformadora denominada por Berman (2007, p. 49) de racionalização.

No terceiro requadro, a tradutora opta por substituir “¿Te gusta?” por “Não é lindo?”. Ora, gostar ou não de determinada situação não supõe que a situação seja linda – ainda mais quando a interlocutora é Mafalda, uma garotinha essencialmente contestadora. Optar por “Não é lindo?” deixa claro o juízo de valor em relação aos planos de Susanita, o que em espanhol não está explícito. Assim, houve uma clarificação, uma explicação que, segundo Berman (2007, p. 51), “visa a tornar ‘claro’ o que não é e não quer ser no original.”

Na mesma temática presente na Figura 3, sendo uma sequência de vinhetas que dá continuidade ao porvir de Susanita, na Figura 5, Mafalda fala sobre a importância de a

<sup>5</sup> Segundo Martín (1978, p. 11), **vinheta** é “cada momento expresso por meio de uma ilustração”.

<sup>6</sup> De acordo com Martín (1978, p. 11), **requadro** são as linhas que circundam as vinhetas.

mulher ter filhos, mas também de contribuir com o progresso fazendo o que a personagem entende por *cosas importantes*, o que, claramente pelo semblante de Mafalda no terceiro requadro, não corresponde ao que a Susanita entende por “importante”.

**Figura 5**



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 75.

Na Figura 6, no primeiro requadro, como já destacado anteriormente, ao traduzir para “filhos”, foi retirado o sufixo de diminutivo (afetividade) presente em *hijitos* (Figura 5). Ademais, no quarto requadro da tira traduzida, a ideia anterior de “...vou me casar” (Figura 4) tradução de “...voy a ser una señora” (Figura 3), aparentemente, perdeu o sentido cultural trazido pela própria tradutora. Na Figura 5, o quinto balão em espanhol traz a pergunta “¿Acaso no juegan al bridge *las señoras importantes*?” que, na tradução (Figura 6), passou a ser “Por acaso **as mulheres importantes** não jogam bridge?” (grifos meus).

Neste caso, a tradução dá a entender que “as mulheres importantes” podem ser todas as mulheres, inclusive as solteiras e as divorciadas, além das casadas, pois, ao contrário da opção feita por traduzir “voy a ser una señora” (Figura 3) por “vou me casar” (Figura 4), nesta tradução da fala de Susanita no quarto requadro (Figura 6), a tradutora, para manter a mesma questão cultural suscitada na tira anterior, poderia ter traduzido seguindo o mesmo princípio: considerar *las señoras* como “mulheres casadas”, e, assim, traduzir o trecho em questão para “Por acaso as mulheres **casadas** importantes não jogam bridge?” (grifo meu).

**Figura 6**



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 22.

Observando as Figuras 7 e 8, veremos na tradução, segundo Berman (2007, p. 57), a destruição dos sistematismos, das sentenças em decorrência da estrutura verbal utilizada na tradução de “¿Por qué llorás?” para “Por que você está chorando?”. Primeiramente, é importante sinalizar que na fala em espanhol (Figura 7) a pergunta da Mafalda deixa explícita a forma de tratamento utilizada pela personagem ao indagar a sua mãe: segunda pessoa do singular, sem a necessidade de explicitar o pronome *vos* que é utilizado na Argentina. Na tradução, além de ficar explícito o pronome “você”, a tradutora optou por construir a sentença com o uso do gerúndio, que traz a ideia de ação contínua e alonga a sentença do original: o que continha três palavras passa a conter cinco. É como se pedisse um “desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’” (BERMAN, 2007, p. 51), provocando o alongamento que é uma das tendências bermanianas que destroem o sistema ao incluir elementos que exclui (2007, p. 57).

Figura 7



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 371.

Ainda quando se pensa no tempo das ações representadas pelas falas das personagens, há uma demarcação temporal diferente entre o texto-fonte e o texto traduzido. Observei que na fala da mãe (Figura 7) o tempo está bem delimitado: “¿Porque *del verano pasado a éste engordé y la bikini me queda horrenda!*” (grifo meu). Ou seja, entre este verão e o verão passado.

Na tradução (Figura 8), pela construção da sentença, a tradutora espera que o leitor da língua de chegada tenha conhecimento de um componente cultural presente na Argentina em virtude do clima: ir à praia no verão porque durante o inverno é preciso se agasalhar.

Figura 8



Fonte: *Feminino singular*. Quino, 2020, p. 68.

Ao optar por traduzir a fala da mãe da Mafalda no segundo requadro (Figura 8) por “Porque depois do verão passado engordei **muito** e estou horrível de biquíni!” (grifo meu), a tradutora não explicita que é entre verões (*verano pasado y éste*) que a personagem engordou. Assim, ela espera que o leitor brasileiro tenha o conhecimento prévio sobre o clima da Argentina e sobre a impossibilidade de usar biquíni no inverno – limitação que não acontece na maioria das regiões do Brasil. Aparentemente, na tradução, existe uma demarcação temporal porque existe verão todos os anos, mas não se pode precisar que o verão seguinte já chegou, conforme explicita a fala em espanhol. Além disso, houve o acréscimo da palavra “muito” como um intensificador que não existe no original: “*¡Porque del verano pasado a éste **engordé** y la bikini me queda horrenda!*” (grifo meu). Considerando esse acréscimo, a tradutora deixou aparente algo que não se faz dessa forma no original, nem pelo que está escrito, nem pela própria imagem do corpo da mãe da Mafalda, produzindo, assim, uma clarificação do texto original por meio de sua tradução.

Para exemplificar a tendência deformadora à qual Berman denomina de “apagamento das superposições de línguas” (2007, p. 61), analisei as Figuras 9 e 10. Segundo o autor, quando “dialetos coexistem com uma coíné, várias coínés coexistem” (2007, p. 61) e essa superposição das línguas é ameaçada pela tradução. Como vemos a seguir, a tradução realizou o apagamento da linguagem de Guille, irmão da Mafalda. E, aqui, considere pela apresentação da tira em espanhol, que o personagem Guille tem uma linguagem própria, como vemos na Figura 9.

Figura 9



Fonte: *Toda Mafalda*. Quino, 2014, p. 377.

Em “*No, mamá ez buena. Cuando voz te enojáz no ezta mamá, ezta una señoda enojada*” (grifo meu), é perceptível que traços da oralidade própria de Guille foram demarcados pela escrita na vinheta do segundo requadro. É importante ressaltar que a palavra *voz* (com “z”) também existe em espanhol. No entanto, em virtude da forma como são escritas todas as outras palavras – também com “z” – e por não fazer sentido dentro do contexto se o significado da palavra *voz*, em espanhol, fosse “som produzido pela

vibração das cordas vocais<sup>7</sup>” (tradução minha), compreendo que esta palavra também está escrita com marca de oralidade. Ao traduzir para o português, Monica Stahel retirou quase todos os traços de oralidade presentes em espanhol no segundo requadro da Figura 9, optando por demarcar a linguagem própria do personagem Guille apenas com a palavra “muié” como se vê abaixo, na Figura 10.

**Figura 10**



Fonte: Feminino singular. Quino, 2020, p. 70.

Neste caso, por considerar uma linguagem própria a que o Guille usa para interagir com a sua mãe, a tradução para português produziu, de acordo com Berman (2007, p. 61), um apagamento das superposições de línguas, propriamente no que diz respeito à linguagem própria da criança, por não demarcar suficientemente bem as particularidades do Guille ao falar em espanhol, quando representa a interação do personagem em língua portuguesa.

No requadro três da Figura 10, a tradutora optou por retirar o advérbio de negação do Guille em “¡No! Zoy hedfanito!” (Figura 9) quando traduziu o texto para “Eu sou um minininho ófão!”, produzindo uma racionalização, segundo Berman (2007, p. 48), pois retirou uma estrutura cheia de significado, tanto pela carga semântica, quanto pela pontuação presentes em espanhol, assim como o fez ao retirar o negrito da palavra “sempre” que constava no original (“*siempre*”). Nesse caso, a tradução demarca a particularidade da oralidade da criança Guille, quando pronuncia equivocadamente a palavra *huérfanito* (*hedfanito*). No entanto, segue não demarcando o uso de “z” no que se supõe *soy* em espanhol, escrevendo “sou” na tradução em português. Além disso, a tradutora optou por demarcar a particularidade da oralidade da criança escrevendo, também equivocadamente, as palavras “menininho” e “órfão” em português (“minininho” e “ófão”, respectivamente).

Assim, não há como saber o porquê de a tradutora não considerar as marcas de oralidade presentes na segunda vinheta (Figura 9) – o que pode ter acontecido, em virtude da patronagem, como aponta Lefevere (2007), nas questões que envolvem o editorial, as relações de poder.

<sup>7</sup> *Sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales*. Diccionario de la lengua española. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 19 jul. 2021.

## Conclusão

A indústria dos quadrinhos tem uma história extremamente rica na América Latina, tendo se desenvolvido bastante a partir da imensa popularidade das charges políticas e das tiras de jornal desde o começo do século XX, publicadas nos jornais de grande circulação. Nesse contexto, a Argentina configurou um dos mais ricos e criativos cenários produtores e consumidores de quadrinhos do mundo.

Mafalda é sem dúvidas a personagem de quadrinhos mais famosa da Argentina, popular no mundo todo, devido à riqueza com que explorou os recursos expressivos das artes gráficas, em parte expostos na análise que desenvolvi acima. Por tudo acima exposto, é evidente que as Histórias em Quadrinhos se apresentam como campo fecundo para as pesquisas relacionadas à Tradução.

As tendências deformadoras de Berman (2007) nortearam a análise realizada neste trabalho, o que proporcionou pensar nas estratégias que podem ter sido adotadas pela tradutora Monica Stahel e como essas estratégias levam, ao público-alvo das tiras de Mafalda, as temáticas tão relevantes abordadas em “Mafalda: feminino singular”.

Notadamente, este trabalho não teve a pretensão de estabelecer um juízo de valor relacionado ao processo tradutório que trouxeram para o português as tiras analisadas, tampouco esgotar as possibilidades de análise da obra traduzida. Ao contrário, o que pretendi foi iniciar considerações a partir de um olhar rigoroso, porém instigador, presentes na teoria de Berman, e que podem ser aprofundadas em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer história em quadrinhos*. São Paulo: Global, 1990.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 99-138.
- BALLMANN, Fábio. *A nona arte: história, estética e linguagem de quadrinhos*. Orientadora Jussara Bittencourt de Sá. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Tubarão, 2009. 195 f.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.



- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução de Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: UNICAMP, 1994.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LOVETRO, José Alberto. Quadrinhos: a linguagem completa. *Comunicação & Educação*, n. 2, p. 94-101, 1995.
- LUYTEN, Sonia Bibe. Implodindo preconceitos: a conduta na pesquisa das histórias em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobun. *Os pioneiros no Estudo de Quadrinhos no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Criativo, 2013.
- MACCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2005.
- MAGALHÃES, Henrique. *Humor em pilulas: a força criativa das tiras brasileiras*. Série Quiosque, 16. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006.
- MARNY, Jacques. *Sociologia das histórias aos quadrinhos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.
- NICOLAU, Marcos. *Tirinha: A síntese criativa de um gênero jornalístico*. 2ª ed. João Pessoa: Marca de fantasia, 2020.
- PESSOA, Alberto; MAGALHÃES, Henrique. Da subversão ao abandono da linguagem em tiras contemporâneas. *IMAGINÁRIO!*, jun. 2019, n. 16, p. 113-135, 2019.
- PIETTE, Jacques-Erick. L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique. *Sociologie de l'Art*, n. 1, p. 111-128, 2015.
- [QUINO] LAVADO, Joaquín Salvador. *Toda Mafalda*. 28ª Edición. Ediciones de la Flor S.R.L., 2014.
- [QUINO] LAVADO, Joaquín Salvador. *Mafalda: Feminino singular*. Tradução de Monica Stahel. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. *Revista Famecos*, v. 3, n. 5, p. 103-106, 1996.
- RAMOS, Paulo. *Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos*. 2ª ed. Campinas, SP: Zaratana Books, 2016.
- SILVA, Nadilson M. da. Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos. In: *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/145679190592438538598866043670438455063.pdf>>. Acesso em: 18 jul 2021.
- VARGAS, Alexandre Linck. Os quadrinhos e a vida: o problema da qualidade literária ao final dos 1970. *Revista Darandina*, vol. 10, n. 2, 2017, p. 1-10.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.