



ISSN: 2595-5713
Vol. 05 | Nº. 9 | Ano 2022

EDIÇÃO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS AFRICANOS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

EDITING AND TRANSLATING AFRICAN COMICS: REPORT OF AN
EXPERIENCE

RESUMO: Este artigo é um relato de experiência sobre um trabalho desenvolvido no decorrer do ano de 2021 na curadoria, edição e tradução de quadrinhos de autoria africana no Brasil. Apresenta, para tanto, uma descrição e reflexão sobre essa experiência, de modo que possa ser um registro de atividades, mas também fornecer elementos para se repensar práticas editoriais e tradutórias. Discute-se as tensões entre a pesquisa acadêmica e as perspectivas de mercado diante do tratamento de produções caracterizadas por certas particularidades culturais. Abordo, por último, os detalhes linguísticos e culturais das obras africanas com as quais lidei, bem como assinalo a importância que essas produções receberam no mercado brasileiro, ainda mais pelo fato de que são bastante pontuais as iniciativas de publicação de títulos em quadrinhos do outro lado do Atlântico.

PALAVRAS-CHAVE: Edição; Tradução; Quadrinhos Africanos.

Márcio dos Santos Rodrigues

ABSTRACT: This article is an account of the experience and describes the processes of curating, editing and translating comics by African authors in Brazil during the year 2021. This process is reflected upon in order to provide a record of activities and in order to rethink editorial and translation practices common to the comic book publishing industry. The tensions between academic research and market perspectives on productions characterized by certain cultural specificities are discussed. Finally, I will discuss the linguistic and cultural characteristics of the African works that I have dealt with and point out the importance of paying attention to these works in the Brazilian market, especially since the initiatives of publishing comics titles from the other side of the Atlantic are quite rare.

KEYWORDS: Editing; Translation; African Comics.

Site/Contato

Editores

Ivaldo Marciano
ivaldomarciano@gmail.com

Alexandre António Timbane
alexandre.timbane@unilab.edu.br

Rodrigo Castro Rezende
rodcastrorez@gmail.com

EDIÇÃO E TRADUÇÃO DE QUADRINHOS AFRICANOS: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Márcio dos Santos Rodrigues¹

Introdução

O que histórias em quadrinhos escritas e/ou desenhadas por um marfinense e um camaronês poderiam ter em comum? Certamente, a resposta mais óbvia é que são africanas. Uma segunda resposta é que elas poderiam estar no mesmo idioma. No caso, o francês. Todavia, o uso da mesma língua significa que essas produções apresentam características culturais comuns? Será que as circunstâncias contextuais nos diferentes países tornariam semelhantes o mesmo idioma? Um editor, revisor e/ou tradutor de quadrinhos no Brasil, ao lidar editorialmente com produções do continente africano, pode desconsiderar aspectos culturais justamente por eles soarem como “estrangeiros” demais? Será que diante da ausência de não-equivalência ou ausência de equivalência seria melhor adaptar ou manter termos originais? Quais são as implicações de domesticações, se aplicadas às produções de autoria africana? Essas foram questões com as quais tive que me deparar no ano de 2021, quando assumi, a convite dos editores da catarinense Skript Editora, um espaço para a curadoria, edição e tradução de quadrinhos de autoria africana. Este artigo será construído como um relato de experiência. Assim, opto pela escrita na primeira pessoa do singular e, portanto, não ensejo que leitores tenham aqui expectativas de encontrar padrões narrativos de cientificidade, supostamente, neutros.² Longe de apresentar tão-somente uma descrição, o que proponho é uma reflexão sobre essa experiência. Para além de um registro de atividades, busca-se também fornecer elementos para a compreensão e a necessidade de um tratamento mais respeitoso de um ponto de vista editorial, com obras de autoria africana.

Os editores tomaram conhecimento do meu trabalho de extensão universitária, por meio do canal Quadrinhos Africanos, disponível no YouTube³, um projeto dedicado exclusivamente

¹ Doutorando em História pela UFPA, Professor do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: marcio.strodrigues@gmail.com.

² Alguns pesquisadores, de diferentes níveis de formação, têm me procurado no momento para saber mais sobre como foi a curadoria, edição, tradução de quadrinhos africanos e/ou mesmo o diálogo estabelecido com autores e editores do continente africano. Sendo assim, este artigo pode e deve servir como um relato de experiência para eventuais interessados na edição/tradução de produções de autoria africana.

³ Trata-se de um curso de extensão que foi pensado em diálogo com o Centro Acadêmico do Curso de Graduação em Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (LIESAFRO-UFMA), que teve início em 18 de setembro de 2020. Fui entre os anos de 2018 e 2020 Professor do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Maranhão, sendo responsável por disciplinas relacionadas à história do continente africano na contemporaneidade. Atualmente sou docente do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, ministrando disciplinas sobre África. Douglas Phillips Freitas, um dos três editores da Skript Editora, tomou conhecimento do curso e da minha pesquisa sobre quadrinhos africanos após uma conversa com Sandro Merg Vaz, organizador da Butantã Gibicon.

às produções de quadrinistas de África(s). Em seguida, fizeram-me um convite para que cuidasse da publicação de obras de autores africanos, inserindo-as dentro do catálogo deles. A partir deste convite, tenho trabalhado junto ao mercado editorial como editor, tradutor, curador e contratante, sendo responsável por celebrar alguns dos contratos internacionais para a editora. Acabei lidando, deste modo, diretamente com autores, agentes e outros editores, possibilitando o contato com obras de características diversas e não apenas de autoria africana.⁴ Em praticamente todas as obras via-se a necessidade de não se separar língua de cultura, mas de lidar com uma diversidade linguística e cultural⁵, o que contribuiu para modificar os padrões de exigência para uma “boa tradução”.

Neste artigo serão apresentadas particularidades de quadrinhos de autoria africana e destacadas questões específicas às quais o tradutor, ou mesmo o editor deve estar atento ao processo de tradução. Reflexões sobre os aspectos linguísticos e culturais presentes em obras de quadrinhos africanas, e a tradução desses recursos para o português, são inéditas no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira. Certamente receberam pouca atenção, ainda mais pelo fato de que são bastante pontuais em nosso mercado editorial iniciativas de publicação de títulos em

Sandro estava inscrito e acompanhando as aulas do curso do primeiro ao terceiro módulo. Durante a *live* no dia 15 de outubro de 2020, iniciada a partir das 20 horas, Sandro comentou sobre os quadrinhos que conheceu a partir do curso e isso despertou o interesse comercial da Skript. Meu contato foi então enviado ao editor em novembro de 2020 e a partir daquele momento comecei a oferecer consultoria sobre alguns títulos que considerava relevantes, dentro da linha editorial da Skript.

⁴ Além dos quadrinhos de autoria africana, em meu contato com a editora Skript, fui responsável pela indicação, edição e tradução de *Horror Cósmico (Kosmista Kauhua)*, no original, dos finlandeses Aapo Rapi e Peppe Koivunen. Além disso, fui o tradutor de obras como: *Popeye - Um homem ao mar*, ilustrada pelo mineiro Marcelo Lelis e com roteiro do francês Antoine Ozanan; *Fable Toscane et autres récits*, do italiano Sergio Toppi (publicada no Brasil sobre o título de *Fábulas do Velho Mundo*); *Aniquilador*, de Grant Morrison e Frazer Irving (no caso dessa HQ, fui o responsável por fechar o contrato junto aos editores da Legendary Comics); *Pussey!*, de Daniel Clowes; *P. La mia adolescenza trans*, da autora italiana Fumettibrutti. Também indiquei e negocieei os termos do contrato para a publicação de obras como *Die Unheimlichen: Frankenstein Nach Mary Shelley*, do alemão Ralf König, através do meu contato com as editoras proprietárias da Carlsen Verlag, e *Outrageous Tales from the Old Testament*, obra que reúne autores do cenário britânico que se tornaria consagrados após publicação de seus trabalhos nos Estados Unidos. Fui também responsável por recomendar e combinar os termos do contrato para uma edição brasileira da *Trilogie Africaine*, da dupla Zidrou-Beuchot, publicada originalmente pela editora belga Le Lombard, bem como medieei um diálogo para que autores africanos gentilmente disponibilizassem artes para a HQ *Yasuke* (pronuncia-se Yaské), sobre um samurai africano (obra escrita e desenhada por Isaac Santos). Para a edição de *Yasuke* deve constar a ilustração que recebi em 6 de maio de 2021 do queniano Salim Busuru, ilustrador, criador de histórias em quadrinhos, animador e designer de jogos. Ele é membro fundador do Avandu Vosi, um estúdio criativo com sede em Nairóbi, capital do Quênia. Em outras palavras, utilizei de conhecimentos da área dos estudos sobre quadrinhos e da tradução para atividades de curadoria. A partir desses trabalhos, iniciei um diálogo que julgo ser bastante aberto e respeitoso com outra editora, a Moby Dick, de Belo Horizonte, e traduzi para eles *The Book Tour*, obra em quadrinhos do britânico Andi Watson.

⁵ Embora empregue o termo “quadrinhos africanos”, faço questão de sempre problematizá-lo. Trata-se de uma invenção mercadológica para um conjunto de obras de um cenário variado, de autores de 54 diferentes países. Seu uso não deve ser tomado acriticamente, justamente pelo fato de o termo não dar conta de expressar todas as diferenças culturais entre artistas, que, por vezes, não se referem a si próprios como africanos. Um artista angolano pode enfatizar aspectos de sua nacionalidade, de seu grupo, e não se intitular “africano”; um artista moçambicano, por sua vez, pode se referir aos seus trabalhos como sendo de determinado grupo e não como de autoria africana. Acredito que precisamos nos afastar das definições essencialistas que expressam noções irrealistas de homogeneidade para África(s). Por enquanto, utilizo o termo Quadrinhos africanos, mas busco, sempre que possível, contextualizar esse cenário de produção como um campo artístico e sociológico muito diverso.

quadrinhos do outro lado do Atlântico, bem como a circulação e/ou a facilidade de acesso às obras importadas em nosso país. A problemática em torno das características da história em quadrinhos africana é analisada de um ponto de vista pragmático e teórico, de alguém que, dadas certas circunstâncias, se tornou um profissional do mercado editorial de quadrinhos sem deixar de continuar a ser um pesquisador acadêmico. Embora não tenhamos ainda em nosso país uma grande quantidade de HQs de autoria africana traduzidas, vale a pena lançar reflexões ou problematizar os processos editoriais e tradutórios do que já foi lançado até aqui. Acredito, com uma dose de otimismo, que o número de traduções para a língua portuguesa está fadado a aumentar num futuro próximo, mesmo que timidamente, já que o francês e o inglês são idiomas de muitos autores na África e parte do que é publicado eventualmente circula por cenários mais consolidados como o europeu e o estadunidense.

Este artigo aborda também os desafios para o tradutor de quadrinhos diante de obras expressas em formas linguísticas compósitas, resultantes de trocas e diálogos culturais, como crioulos e pidgins, além de idiomas com termos nem sempre traduzíveis. As discussões aqui são válidas não apenas para produções de autores de países africanos, mas para obras também de cenários mais próximos marcados por uma atmosfera multilíngue.⁶ Também reflete sobre as maneiras pelas quais o tradutor lida com termos que não há uma tradução precisa, para que se evite adaptações forçadas.

Estrangeirização e/ou domesticação nas traduções de quadrinhos: uma provocação

Talvez soe polêmico dizer que as traduções de quadrinhos mais aceitas em nosso mercado editorial tendem a ser mais domesticantes do que comprometidas em considerar e/ou respeitar os aspectos culturais inerentes aos materiais oriundos de outros países. Há um número considerável de exemplos de domesticação, desde que as primeiras histórias em quadrinhos estrangeiras passaram a ser traduzidas no país. Há uma série de discursos que nos informam sobre práticas do mercado, de que o ideal seria adaptar tudo à nossa própria cultura, aos nossos próprios valores, na busca de subterfúgios que façam com que o leitor se esqueça que está lendo

⁶ Um exemplo é a obra *Krazy Kat*, de George Herriman, que chega ao mercado brasileiro através Skript Editora. Publicada originalmente em jornais norte-americanos entre 1913 e 1944, trata-se de uma obra marcada por processos de crioulição linguística e cultural, que dificilmente poderiam ser negligenciados em uma “boa tradução”. Nas tiras de Herriman vemos, por exemplo, diferentes registros - não apenas o inglês do começo do século XX, mas outros que variam do espanhol ao creole da Louisiana (no qual elementos da língua francesa aparecem em diálogo com outros, de origem africana), passando pelo iídiche e também pela grafia “italianizada” de algumas palavras em inglês. Há expressões características da cultura indígena Navajo e também termos irlandeses. Há outro padrão de pontuação ou mesmo de gramática que não deveria ser interpretado como “erro” ou “desleixo” da parte do autor. Palavras “estranhas” passam longe de serem “neologismos”. São expressões localizadas culturalmente dentro de um cenário plural, marcado por diferentes idiomas. Em suma, é uma obra que coloca aos

uma tradução. Pode-se inferir que para o mercado uma “boa tradução” de quadrinhos seria aquela em que se elimina o caráter estrangeiro de um texto de outra cultura, dotando-o de uma familiaridade ou ausência de ruídos culturais. Dito de outro modo, os textos devem ser reconhecíveis como “brasileiros”, esquivando-se de suas demarcações de origem estrangeira. Além disso, tradutores devem ser invisíveis. Se são notados é justamente quando algum leitor identifica erros.

Notas de rodapé comumente são consideradas como uma “admissão de derrota” por tradutores de mercado e, mesmo que se trate de uma mísera linha com poucas palavras, há o pressuposto de que uma simples nota atrapalharia o “fluxo de leitura”.⁷ Mas, imaginemos a situação hipotética de estar na presença de termos africanos de difícil tradução ou mesmo intraduzíveis. Há prejuízo se forem contextualizados através de uma nota de rodapé? Creio que não. Isso não necessariamente prejudica a experiência de leitura, muito pelo contrário. Em um meio subestimado intelectualmente, como é o caso das histórias em quadrinhos, esses recursos, quando necessários, contribuem para dar acesso a uma demanda intelectual ou mesmo pedagógica, manifestação que por si só já é bastante relevante. O leitor pode se tornar mais familiarizado quando há glossários, notas explicativas e outros recursos referenciais. O ideal seria “jogar tudo para o final da obra”? Tampouco acredito ser eficaz. Ficar indo e voltando às últimas páginas também não atrapalharia o fluxo da leitura? Pode-se pensar em diferentes soluções para certos problemas em traduções, mas diante de termos que não apresentam correspondência não seria arriscado ou mesmo desrespeitoso optar por inventar neologismos ou estabelecer suposições que poderiam resultar em equívocos? Esse consenso de que colocar um asterisco e puxar uma nota explicativa, mesmo que curta, tiraria o leitor da experiência, da imersão na leitura, costuma atender ao interesse do mercado em fazer dos quadrinhos exclusivamente um objeto vendável de massa, direcionado a um leitor pretensamente acrítico, um mero consumidor fiel e rotineiro vinculado a uma cultura de consumo. Deste modo, uma tradução domesticante não deixa também de prestar seus serviços ao mercado. Além disso, incluir notas acaba sendo visto como um recurso “acadêmico demais”, um desserviço para algo que deveria ser lido de forma ligeira e em momentos de lazer. Porém, com ou sem notas, o leitor pode interromper a qualquer instante a leitura para refletir ou pode ter sua experiência comprometida pelos mais variados fatores. Um leitor que tenha interesse em outros materiais,

editores e tradutores de quadrinhos, acostumados a operar dentro de uma lógica monolíngue, a necessidade de pensar e lidar com cenários caracterizados por um multilinguismo.

⁷ Isso é um “achismo”, um discurso que é fundamentado na ideia de “É essa a minha opinião”. Não há pesquisas fundamentadas nesse sentido no âmbito dos estudos de quadrinhos, de que “notas explicativas afastam o leitor ou quebram o ritmo de leitura”. Esse discurso acaba sendo vantajoso para um mercado de nicho, que talvez veja com maus olhos um leitor ter que ficar refletindo sobre o que lê e não consumir rapidamente aquele produto para logo em

igualmente cultos, pode questionar inclusive a tradução, se dominar não apenas a língua, mas se tiver conhecimentos sobre a cultura de partida. A imersão que tanto se prioriza e se defende não depende da tradução em si, mas das escolhas narrativas ou das imagens utilizadas, da decupagem, da composição espacial do quadrinho. Tradutores e editores de mercado confundem ainda muito isso.

Frequentemente vemos deturpações de sentido, através de mudanças de termos e escolhas que são mais arbitrárias do que propriamente embasadas em critérios de ordem objetiva. Isso acontece pelo fato de que na edição/tradução de quadrinhos se separa língua de cultura, como se isso fosse possível. Acontece de personagens de existência concreta num quadrinho norte-americano serem substituídos por outros, nacionais, para que se produza um “efeito de localização” que, em um cenário de referências cada vez mais globalizado, soa mais como subestimar o leitor do que propriamente oferecer meios para que sua visão de mundo seja ampliada.⁸ Houve épocas em que figuras secundárias masculinas tinham seus nomes substituídos pelo homônimo do tradutor, como eram comuns nas traduções de Jotapê Martins, dos quadrinhos da Marvel ou da DC Comics, como se ele, o tradutor, fosse uma espécie de Alfred Hitchcock.⁹ Editores, juntamente com tradutores, chegavam ao extremo de inventar em demasia sobre um texto com cortes, descaracterizando a obra e apresentado uma versão domesticada como substituta de um original, como no caso emblemático da publicação de *Terra X* pela Mythos.¹⁰ Em *O Retorno de Messias: Versículo 1*, por exemplo, produção estadunidense de Mark Russell e Richard Pace, publicada em nosso país pela Editora Comix Zone, Jesus Cristo volta à Terra e passa a ser acompanhado por um super-herói. Em determinado momento da trama, Jesus chega a ser comparado por uma personagem com Kenny Loggins, cantor norte-americano responsável pela criação da canção *Footloose* para o filme de mesmo nome de 1984¹¹ e pela canção *Danger Zone*, do filme *Top Gun*, mas na tradução brasileira optou-se por substituir o nome do artista pelo do brasileiro Fiuk (2021, p. 92). Sabe-se que é uma obra estadunidense e o

seguida comprar outro que lerá acriticamente. Há materiais que necessitam desse tipo de recurso para contextualização de situações e para que não ocorram deturpações de sentido cultural ou histórico.

⁸ Editores e tradutores deveriam se perguntar se não estão subestimando o leitor ou impondo uma postura arbitrária ao se preocuparem tão-somente com o “Como é que o leitor vai entender essa história?”. Além disso, a quem esta prática atende?

⁹ Conforme a entrevista do tradutor à edição de número 21 do podcast do Universo HQ, de 24 de agosto de 2016, disponível em <https://universohq.com/podcast/confins-do-universo-021-traduz-para-mim/>

¹⁰ A edição da Mythos, de 2001, traduzida pela dupla Jotapê Martins e Hélcio de Carvalho, além de descaracterizar o original por meio de uma tradução domesticante repleta de erros, inclusive de português, e de letreiramento, ainda cortou quase 150 páginas da obra. Aqui chamamos a atenção para essa “adaptação”, pois ela renderia vários artigos, dissertações e teses sobre como processos tradutórios e editoriais nos quadrinhos subestimam os leitores, além de impor visões desrespeitosas às propriedades intelectuais.

¹¹ Em 2018 “*Footloose*”, canção-tema do filme de mesmo nome, foi acrescentada à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos por seu impacto cultural imaterial (Cf. <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/Footloose.pdf>). Além disso, tanto o filme quanto a canção foram grandes sucessos comerciais na época de seu lançamento.

leitor minimamente consciente a lerá como estrangeira. Ao ser lida com essa expectativa, não soaria um tanto estranha a opção por um cantor brasileiro que, embora seja cabeludo, em nada lembra a representação clássica de um Jesus medieval tal como a face de um Kenny Loggins? A mim, a opção por “Fiuk” é, desculpem-me a deselegância do termo, como se um elefante entrasse na sala. Isso produz mais ruído do que uma simples nota de rodapé. Pode-se afirmar que não há motivo para alarde, que não teria o mesmo peso de “aculturar” rezas budistas substituindo-as por preces católicas e que aqui temos uma estratégia comercial para dar familiaridade ou produzir um senso de localização e assim aproximar o leitor, ainda mais se considerarmos que no contexto de publicação da versão brasileira, em maio de 2021, o filho do cantor Fábio Júnior estava em evidência por causa de sua participação no Big Brother Brasil 21, *reality show* exibido pela Rede Globo de 25 de janeiro a 4 de maio de 2021.

Outro ponto suscetível de discussão é o da aplicação de uma perspectiva moralista e ideológica diante de certas produções. Se em um determinado quadrinho dos anos 1990, por exemplo, há termos problemáticos para os dias de hoje, faria sentido numa tradução alterar os mesmos termos por correspondentes “higienizados” para não ofender o leitor? Um exemplo disso é a tradução de *Pussey!* (inclusive nos créditos da edição brasileira consta o meu nome como tradutor), no qual termos como “*mental defectives*” (“deficientes mentais”, em uma tradução literal) ou gírias sexistas e homofóbicas foram substituídas durante o processo de edição para que não ofendessem a sensibilidade dos leitores, lembrando que se trata de uma obra de um autor *underground* e que o público-leitor, presumivelmente adulto, teria consciência desses usos de termos politicamente incorretos para a época em que foram empregados. *Mental defectives*, por exemplo, na versão final, após “adaptação” pelo editor e revisores, ficou como “completos idiotas”. Como historiador, diria que isso não é um procedimento bem-vindo nem para a cultura histórica e nem para os quadrinhos como forma de expressão. Para o conhecimento da forma como as pessoas pensavam e se expressam no passado não seria prejudicial dotar o autor e a época de uma consciência política ou social que eles não têm? Não seria melhor buscar meios de ler o original até do que perder tempo considerável com esse tipo de representação? Esse tipo de postura, além de desrespeitar o autor, desvia o foco em relação à necessidade de que a formação do leitor o habilite a ter uma visão crítica e prevenida contra o anacronismo. Em outras palavras, há o pressuposto de que o leitor não tem o discernimento necessário para contextualizar uma obra de outro tempo. Se o leitor é capaz de contextualizar falas, termos, valores, etc., não há nenhuma necessidade de “maquiar” um texto com esse tipo de “tradução” ou “adaptação”. Não se aprende nada e isso acaba expressando mais o moralismo de quem opta por essa alteração do que propriamente um respeito pelas especificidades de uma obra e/ou de um autor. Neste caso

em particular, do ponto de vista da estratégia do editor, se deve perguntar até que ponto temos uma tradução e até que ponto seria algo totalmente diverso do original.

É precisamente no campo da história em quadrinhos que as traduções se aproximam com mais frequência de uma ideia de domesticação, assumindo práticas que seriam totalmente questionáveis em campos como o da literatura.¹² Procedimentos tradutórios domesticantes e estrangeirizantes têm sido colocados no campo dos estudos de tradução a partir dos referenciais apresentados por um estudioso norte-americano, Lawrence Venuti, em seu livro *The translator's invisibility* (1995). Hoje em dia, com o avanço dos estudos sobre tradução, domesticação e estrangeirização não são tratadas como práticas ou perspectivas dicotômicas e o próprio Venuti nos diz que “[a] tradução (...) envolve sempre um processo de domesticação, uma troca de inteligibilidade do idioma de origem para o de destino. Mas, domesticação não precisa significar assimilação, ou seja, uma redução conservadora do texto estrangeiro aos valores domésticos dominantes” (1995, p. 203).¹³ A tradição de tradução de quadrinhos no Brasil, além de se mostrar um tanto alheia aos debates acadêmicos, opta quase sempre por estratégias de assimilação. Domesticação e estrangeirização (“*Domestication*” e “*foreignization*”) são mais do que simples métodos de tradução. São posturas políticas perante objetos de outra cultura. A partir da leitura de Venuti (1995) é possível dizer que a domesticação consiste em aproximar o texto original do leitor, mas quando assumida de forma radical pode eliminar a carga autoral e todo o caráter estrangeiro de uma outra cultura. Já a estrangeirização busca aproximar o leitor do autor e do conjunto de referências que são próprias de uma cultura que não é aquela onde a tradução está inserida, mas se tomada de modo um tanto literal pode contribuir para reforçar exotismos.

Levando em conta esse estado da arte, a opção diante de obras de autoria africana foi num sentido diametralmente oposto ao que o mercado costuma fazer, mesmo que a editora responsável pela publicação dos quadrinhos africanos tivesse em seu conselho pessoas acostumadas com as práticas editoriais e tradutórias recorrentes no mercado editorial de quadrinhos brasileiro. O meu contato com o campo me possibilitou compreender que no âmbito da edição/tradução de quadrinhos no Brasil existe um desconhecimento profundo a respeito do continente africano, bem como a respeito de pesquisas acadêmicas. Todo o processo foi marcado por tensões, disputas e eventuais conciliações, muito resultadas de um desconforto entre um

¹² Hoje seria inconcebível traduções de textos literários russos que adotassem posturas radicalmente domesticantes. Antes tínhamos obras traduzidas não diretamente do russo, mas do francês, altamente domesticadoras. Trabalhos como o da Editora 34, que adota uma postura de extremo respeito cultural e autoral pelas obras russas, mudaram o panorama dessas publicações, sempre apresentando ao leitor diversos paratextos e traduções feitas diretamente do idioma original, por estudiosos acadêmicos tanto da língua, como da cultura russa.

acadêmico e pessoas do mercado. De um lado, havia uma preocupação da minha parte em oferecer elementos para que um público se familiarizasse com saberes africanos. De outro, a lógica empresarial do “estou pagando, então posso fazer o que bem entender com o produto”. E justamente por isso uma visão de que esses quadrinhos deveriam sofrer adaptações e homogeneizações para atender determinadas demandas de mercado. Além disso, houve em um primeiro momento, da parte dos editores, a ideia de que os quadrinhos a serem publicados deveriam ter a presença exclusiva de autores negros. Todavia, a coisa não funciona assim no cenário de publicações de autores africanos. A África sempre foi um continente aberto, cosmopolita, campo das experiências históricas as mais diversas, desde antes dos processos de colonização. É justamente por esse caráter aberto que não se pode reduzir o continente africano à ideia de “uma unidade cultural em função de uma África negra” ou que quadrinhos “verdadeiramente africanos” são produzidos por negros, quase sempre imaginados em “situações tribais”.

Nos prefácios e posfácios escritos para as edições de quadrinhos africanos da editora Skript argumentava que uma noção de adaptação, tal como é praticada no meio editorial e que implicasse mudanças radicais em termos que são intraduzíveis, não seria bem-vinda, por considerá-la relacionada, a meu ver, a uma postura paternalista e colonialista. Sempre que possível buscou-se fugir da ideia de adaptação para esse tipo de produção e argumentava que do ponto de vista político de uma tradução (toda tradução é política, vale lembrar) não caberia, pois, adaptar significa propriamente “ajustar, adequar, acertar, combinar, conciliar, encaixar, justapor, moldar. Enfim, acostumar às circunstâncias”. Ao longo do tempo, saberes de sujeitos de África(s) foram ajustados, adaptados, acostumados às circunstâncias que lhes eram estranhas dentro de uma visão colonialista. Então, nesse processo de tradução e edição de obras africanas, a ideia mais adequada seria a de uma “tradução cultural”, aos moldes do que o teórico e crítico-literário anglo-indiano Homi Bhabha expressa em *O local da cultura* (1998). Em uma tradução cultural não se trata de “inventar sobre o trabalho dos outros”, mas de procurar “estar com os outros”. Não se trata de adaptar as particularidades culturais de um continente que, por séculos, foi alvo de reiteradas (im)posturas colonialistas. A ideia de adaptação, da forma como é praticada no meio editorial de quadrinhos, faz sentido num contexto em que se compreende o quadrinho não como sujeito, mas como objeto e produto de massas destinado a um público supostamente infantilizado. Parte-se da ideia de que o público deve se sentir minimamente familiarizado e não ser tensionado diante de novidades ou contradições. Em outras palavras, adaptação é um termo que se refere a não fazer com que o leitor não se sinta desconfortável. No final das contas, a obra

¹³ Tradução do trecho “*Translation, then, always involves a process of domestication, an exchange of source-language intelligibilities for target-language ones. But domestication need not mean assimilation, i.e., a*

é domesticada para atender às suposições do que poderia interessar ou não ao leitor, de uma forma paternalista. A ideia da tradução como “adaptação” nos quadrinhos é frequentemente usada para diluir “outra cultura” ante a cultura receptora e retirar dela “ruídos” que seriam desconfortáveis a um suposto público imaginado. A tradução, dentro desse procedimento, além de subestimar a capacidade do leitor diante de estranhamentos, se torna unidirecional e, se aplicada às obras de autores em sua maioria negros africanos e em cenários periféricos, ganharia um caráter político colonialista e racista.

Editando e traduzindo quadrinhos africanos

Convém especificar que o termo “quadrinhos africanos” deve, antes de tudo, ser entendido como uma “categoria nativa”, ou seja, uma nomenclatura empregada por sujeitos envolvidos na edição de quadrinhos de autorias variadas, atribuídas ao espaço geopolítico que recebe o nome de África. Trata-se de invenção mercadológica para um conjunto de identidades e produções plurais, não homogêneas, de um cenário multifacetado. Para além da dimensão do *marketing*, há particularidades culturais, socioeconômicas e históricas envolvidas.¹⁴ Um editor pode muito bem empregar esse termo, mas, sempre que possível, deve colocar em evidência que o continente africano é plural, com uma variedade de povos e mais de cinquenta países.

Até o presente momento, editei e traduzi cinco álbuns e duas histórias curtas de autoria africana. Em 2021 chegaram ao Brasil os seguintes títulos: *Légère Amertume* (Une Histoire Du Thé), que recebeu o título de *Ligeiro Amargor* (Uma história do chá),¹⁵ de Elanni & Djai, Koffi

conservative reduction of the foreign text to dominant domestic values”.

¹⁴ Há alguns anos atrás, em 2008, São Paulo sediou uma exposição de “quadrinhos africanos” chamada *Picha*, dedicada às produções de autores de África. Desde então, alguns pesquisadores (Sonia Luyten, por exemplo) insistem em utilizar o termo como sinônimo de “quadrinhos africanos”, como se *Picha* fosse capaz de abranger todo o trabalho de artistas desse cenário que se denomina África. *Picha* é um termo muito específico para o mundo visual swahili e pode ser traduzido imprecisamente como “imagem”, “ilustração” ou “fotografia”. Há uma tendência de rotular e categorizar quadrinhos, de uma forma muito cartesiana, que merece ser evitada. Um escritor etíope como Beserat Debebe prefere utilizar, dentro de sua cultura, “*Sensi’il*” (ሰንሰል), em vez de *comic book*. “*Sensi’il*” é um termo que em amárico, uma das línguas faladas na Etiópia, expressa uma cadeia de imagens. Em algumas línguas maternas sequer existe uma palavra para quadrinhos (lembro-me de uma entrevista com Didier Kasai, que disse que a língua Sango, falada na República Centro-Africana, não existe uma palavra para quadrinhos e, em razão disso, prefere usar *bande dessinée*, tal como se usa na França) Ver a entrevista de Didier Kassai concedida à Frédéric Jagu : “La bande dessinée est, pour moi, la seule arme efficace” (disponível em <https://takantikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/didier-kassai-la-bande-dessinee-est-pour-moi-la-seule-arme-efficace>).

¹⁵ Este foi o primeiro álbum selecionado, onde atuei como editor. O contrato foi fechado diretamente com as Editions L’Harmattan e em diálogo com Christophe Cassiau-Haurie (editor, pesquisador e roteirista camaronês, diretor da coleção de quadrinhos africanos da L’Harmattan) e com Koffi Roger N’Guessan (desenhista do álbum). Como editor, também sugeri a tradutora. A escolha se deu justamente por ela ter traduzido os livros *O Fantasma do Tarrafal*, selecionado pelo PNBE 2009, e *A Kalimba de Bama*, selecionado em 2016 pelo Catálogo Autorias da Diversidade, da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, ambos de Jean-Yves Loude (etnólogo especialista em experiências africanas). Foram aventados pelos editores da Skript nomes de outros tradutores de mercado, cujos trabalhos são marcados por uma postura domesticante, mas, de certo modo, prevaleceu a ideia de

Roger N’Guessan (da Costa do Marfim); *O Pesadelo de Obi*, de Chino, Tenso Tenso e Ramón Esono Ebalé (da Guiné Equatorial); *África Fantástica*, coletânea que reúne *The Souvenir* e algumas histórias do álbum *Oneironaut*, desenhadas por Daniël Hugo, artista sul-africano; *Le Mpoue*, desenhado pelo camaronês Martini Ngola (Camarões) e *Djeliya*, do senegalês Juni Ba. Em *Crônicas de 2020 - Política, Covid e Bolsonarismo*, foram incluídas traduções minhas para uma história curta escrita e desenhada por Koffi Roger N’Guessan (“Muito pior que a Covid-19”) e outra de autoria de Gunther Moss, artista camaronês.¹⁶

Todos estes trabalhos de autoria africana, publicados pela editora Skript, foram indicações que fiz ao público brasileiro, bem como foram negociados através do contato que previamente estabeleci com autores e editores das mais diferentes nacionalidades.¹⁷ São produções que se situam em diferentes temas, da HQ a especulativa, do terror ao quadrinho de denúncia política. O lançamento de cinco álbuns, e de duas histórias curtas, é expressivo se considerarmos que não houve até o presente momento uma iniciativa editorial marcada por uma constância em termos de publicações de obras em quadrinhos de autoria africana.¹⁸

Para lidar editorialmente com essas obras partiu-se da ideia de que uma tradução deveria ser entendida não apenas como um produto, mas como um processo. Na verdade, um processo dentro de vários processos. A outra premissa assumida foi a de que não existe tradução fiel ao original, mas nem por isso seria indicado traduções que não envolvessem pesquisas ou na tentativa de se aproximar minimamente do universo simbólico construído pelos autores. Falar sobre alcançar as intenções/intencionalidades do autor é um tanto complicado e soa como ancorar-se em um discurso de autoridade. Nesse sentido, foi mais produtivo compreender a relação da obra e do autor com o contexto de sua produção e circulação. A decisão sobre qual processo adotar envolveu vários aspectos, dentre os quais, o primeiro deles residia em uma necessidade de ordem pedagógica, no fato de que pouco ou nada se conhece a respeito de África, de forma geral. Muito se fala sobre o continente, sobre a sua importância, mas em termos gerais, o nicho de quadrinhos tem pouco contato com narrativas propriamente africanas.

Atrelada à essa dimensão pedagógica, houve um fator de ordem política tanto na escolha, como nos processos tradutórios para obras de autores africanos. Toda tradução tem uma

que como a trama era protagonizada por uma mulher africana, deveria ser escolhida também uma perspectiva tradutória feminina para o projeto.

¹⁶ Um detalhe importante: nesta última história em quadrinhos, infelizmente, os editores esqueceram de incluir meu nome nos créditos.

¹⁷ Todas as obras foram negociadas quase que simultaneamente, com certas diferenças de meses entre uma e outra. Deste modo, me senti “amarrado ao barco” e, perante certas perspectivas domesticantes e colonizantes em relação aos autores africanos, não poderia pular fora. Não antes que o último projeto fosse encerrado com a editora, o que ocorreu de fato no momento da publicação do álbum *África Fantástica*, em abril de 2022.

¹⁸ Chamou a atenção na chamada gibisfera e entre o público que acompanha as atividades do meu canal no YouTube o silêncio de jornalistas especializados como, por exemplo, os do Universo HQ (espaço que se pretende divulgador

dimensão política. Em outras palavras, fazer com que as obras sejam reconhecíveis como de outra cultura é um ato político. Tomando as ideias de Lawrence Venuti como um ponto de partida, pode-se questionar a suposta neutralidade da tradução (1995). Deste modo, tentou-se, a partir das ideias de Venuti, demarcar o caráter estrangeiro nas traduções de modo a romper com perspectivas etnocêntricas. Assim, apresentar a diferença como relacional foi uma forma de valorizar as peculiaridades linguísticas e culturais presentes nos textos originais.

Já o critério de escolha das obras foi de ordem pessoal, mas partiu da ideia de sugerir aos leitores brasileiros trabalhos que contribuíssem para uma visão menos estereotipada sobre o continente africano. Em suma, sugerir bons livros para publicar, mas que, em minha opinião, apresentassem temas relevantes também para pesquisadores e educadores das relações étnico-raciais. Para além de uma perspectiva mercadológica, ou do interesse em publicar obras exclusivamente de entretenimento, a curadoria foi pautada pela edição de obras cujos aspectos sociolinguístico e cultural se apresentassem de forma mais evidente. Houve conversas prévias com os editores da Skript sobre os objetivos da escolha dos materiais, mas respeitou-se que a decisão sobre a seleção dos quadrinhos de autoria africana a serem publicados seria minha, na condição de historiador e pesquisador de quadrinhos. A seleção foi feita então com base em pesquisas que eu já desenvolvia anteriormente, no âmbito dos Estudos Africanos, entrecruzando com abordagens acadêmicas sobre histórias em quadrinhos e que, eventualmente, apresentava em meu canal no YouTube. Reforço que houve diálogo com os editores da Skript, mas de certo modo eles não dispunham, naquele momento, do *know-how* sobre o cenário específico dos quadrinhos africanos, já que eram leitores e consumidores habituais de obras em quadrinhos ocidentalizados, eminentemente do eixo dos super-heróis e com apreço aos padrões de edição/tradução domesticantes análogos àqueles praticados na editora Abril. Além disso, a pouca disposição para conhecer sobre aspectos históricos e socioculturais do continente africano gerou ruídos em nossa comunicação. Embora tentasse ser o mais solícito possível, apresentando debates que são comuns dentro da universidade pública brasileira, eventualmente tentavam domesticar (ou mesmo deturpar) os sentidos culturais das obras para atender demandas de mercado.

Além do preço pouco acessível, direcionaram as obras para um nicho consumidor de narrativas mais ocidentalizadas, se valendo de algum “efeito chamariz” na tentativa de comercializá-las, e dedicaram pouco ou nenhum investimento em um segmento de leitores ou de influenciadores digitais ditos afrocentrados.¹⁹ Por “efeito chamariz” me refiro a associar obras

de toda e qualquer iniciativa sobre quadrinhos em nosso país), diante da chegada sistemática de títulos de autoria africana no nosso mercado (para maiores informações ver <https://universohq.com/>).

¹⁹ O modelo de divulgação assumido pela editora concentrou a informação apenas nos tradicionais canais de divulgação de quadrinhos do YouTube e do Instagram, acompanhados quase sempre por um público extremamente

aos autores consagrados no eixo do Ocidente, como se para “ser bom” significasse emular a arte ou estilo de escrita de um artista conceituado, quase sempre norte-americano ou europeu. É o mesmo que dizer que se um autor trabalha, por exemplo, com o universo onírico e/ou psicodélico ele seria uma espécie de “Moebius africano”.²⁰ Nesse efeito chamariz, um autor só se torna interessante ao mercado se ele estiver inserido na prestação de serviços artísticos ao contexto de produção das grandes editoras estadunidenses (como ser visto como relevante tão-somente por ser um capista de títulos da DC Comics, por exemplo²¹) ou europeias, e não em razão da pertinência da obra para uma maior compreensão do universo de referências em torno da África. Isso acaba estabelecendo hierarquias e subordinando obras de autores periféricos aos critérios de apreciação ocidentais.

É fato que a África representa ainda uma pequena parcela do cenário mundial dos quadrinhos e, em virtude disso, a tradução de obras de autoria africana para a língua portuguesa acaba sendo bastante limitada em número. Além disso, se consultarmos os catálogos de agências literárias, que acabam prestando eventualmente um serviço de “curadoria terceirizada” para editoras brasileiras, veremos que HQs de autoria africana raramente figuram entre as obras representadas e apresentadas aos editores brasileiros. Mesmo agências com uma fachada mais progressista, como a Am-Book²², por exemplo, que exerce um peso considerável em escolhas e

nichado e não negro. Houve ocasiões em que as chamadas de divulgação incorriam em estereótipos, como no lançamento d’*O Chamado de Mpoue*, em 13 de maio de 2021. O influenciador digital responsável pelo canal, embora tenha sido o que mais conferiu destaque até o presente momento às produções africanas no cenário da chamada gibisfera, fez a seguinte chamada: “É hoje meus amigos. Live de um quadrinho de terror africano. Já pegue sua água benta e crucifixo... se é que vá resolver” (BEDIN, F. É hoje meus amigos. Live de um quadrinho de terror africano. CENTRAL HQS: Fernando Bedin. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3928178147303853&set=gm.2860684287593982>). Como alguém que procura se situar no campo de estudo das relações étnico-raciais, o discurso acima me chama a atenção por ela dialogar, sem que isso implique em juízos de valor, com repertórios que demonizam entidades e/ou divindades africanas em nosso país. Ficou evidente que o público em potencial dessas produções africanas não era o desses canais e que as obras careceriam de um tratamento diferenciado, algo que os editores da Skript não compreenderam. No que se refere ao público, foi possível perceber não era o “nerd lombadeiro”, mas justamente leitores que demandam materiais sobre continente africano ou de temática sociais. Vale lembrar que no contexto atual esses jornalistas acima têm boas relações com a editora. Poucos foram os canais que resenharam essas obras, inéditas e de um cenário de quadrinhos que raras vezes se faz conhecido por aqui. A maioria dos títulos africanos obteve maior retorno nas campanhas de pré-venda do que os licenciados da editora AWA, por exemplo. Trabalhos de autores desconhecidos africanos, com custo bem menor no licenciamento, foram mais exitosos do que obras de roteiristas já consagrados como o inglês Peter Milligan ou o norte-irlandês Garth Ennis.

²⁰ Pseudônimo do falecido artista francês Jean Giraud (1938-2012), cujos trabalhos assinados sob essa alcunha se enveredavam por temas fantasiosos.

²¹ A atenção dedicada às capas que Juni Ba fez para editoras estadunidenses foi inversamente proporcional àquela que os colegas editores dedicaram à divulgação dos prêmios internacionais que *Djelyja* recebeu. *Djelyja* até o momento presente venceu em 2022 a premiação do *VLA Graphic Novel Diversity Award* na categoria de melhor *graphic novel* e foi indicada em outros prêmios, além de ter figurado nas listas de melhores obras de 2021. Os editores sequer mencionaram essas conquistas da obra em suas redes sociais, o que poderia ter contribuído para um interesse maior de um público.

²² Agência fundada por Alessandra Sternfeld em 2014. Para maiores informações sobre o catálogo ver em <https://www.am-book.com/>.

indicações do que é publicado atualmente²³ em editoras como a Veneta, Comix Zone²⁴ e até mesmo a Skript²⁵, dificilmente dialogam com autores de quadrinhos oriundos do continente africano. E, convenhamos, se um agente literário não dispõe de uma obra africana em seu catálogo, raramente as editoras brasileiras, que se mostram muito atreladas aos direcionamentos do mercado, conhecerão ou terão interesse em negociar um livro para tradução. Ademais, parcela do que foi publicado o foi justamente por atender a certas imposições mercadológicas e com base em determinadas representações sobre a África.

Em outras palavras, quando há interesse por trabalhos de autoria africana eles são selecionados com base em estereótipias que correspondem certas expectativas atribuídas ao continente africanos e a seus habitantes. O horizonte de expectativa quase sempre é o de supostos consumidores antirracistas, que teriam apreço por temáticas étnico-raciais envolvendo a África. Deste modo, autores africanos se tornam pouco ou nada conhecidos em nosso mercado editorial, justamente por se encontrarem em situação periférica (se comparados com de outros cenários como os dos quadrinhos norte-americanos e franco-belgas).²⁶ Embora, na era das redes sociais, o mundo aparente ser cada vez menor, e mais informações sobre todo o tipo de assunto estejam minimamente disponíveis, a superfície de contato com produções de África é ainda bastante pequena. Pode-se, portanto, assumir que em virtude da escassez de obras africanas em nosso país existe um bom argumento para incluir a África no mapa.

²³ Com relação ao peso de catálogos em nosso mercado torna-se interessante a produção de artigos ou mesmo trabalhos de conclusão nos mais diferentes níveis, examinando os expedientes das edições brasileiras para verificar as origens dos licenciamentos.

²⁴ No caso dos quadrinhos argentinos, publicados de forma sistemática pela editora em um projeto editorial coerente.

²⁵ Através do catálogo da Am-book, a editora obteve a concessão para o lançamento de obras como, por exemplo, as HQ “Red Room”, de Ed Piskor (com previsão de lançamento para o ano de 2022), “Krazy Kat”, de George Herriman, “Atom Bomb and Other Stories”, de Harvey Kurtzman e Wally Wood, “God and Science: Return of the Ti-Girls”, de Jamie Hernandez, “Pussey!”, de Daniel Clowes e “Zegas”, de Michel Fiffe.

²⁶ Eventualmente foram lançadas obras cujas perspectivas tendem a romper com estereótipos sobre África. No entanto, autores e autoras do continente africano produzem quadrinhos de todos os gêneros possíveis e com peculiaridades bem distintas das narrativas ocidentais que temos contato sobre o continente. Há em África quadrinhos de todo os tipos: Ação/Aventura, comédia, terror, drama, romance, político de espionagem, faroeste, fantasia, *sci-fi*, guerra, policial, horror/terror, narrativas infanto-juvenis, etc. O continente africano é múltiplo e do mesmo modo as diferentes narrativas produzidas por autores africanos. Quando se lê uma narrativa de autores do outro lado do Atlântico temos contato com outros universos simbólicos, outras referências que são totalmente diversas e diferentes das nossas daqui no Brasil e contribuem para expandir a nossa ideia sobre quadrinhos e mundo também. Os quadrinhos de autoria africana ainda não fazem parte de uma tradição estabelecida ou de uma constância de publicações. Há poucas dezenas de traduções em nosso país. Antes da publicação de *Aya de Yopougon*, tivemos por aqui a circulação de uma coletânea de autores lusófonos, o *BDLP - Banda Desenhada da Língua Portuguesa*, do estúdio Olindomar. Chegou a ganhar o HQmix e contava com a participação de autores brasileiros. Da Marguerite Abouet, além de *Aya de Yopougon*, foi lançado por aqui o *Akissi* (infelizmente o primeiro tomo, “*Akissi: o ataque dos gatos*”, em 2011). A Casa das Letras traduziu também por aqui 4 volumes da coleção *Mulheres na História da África* (são de autores africanos. Foram traduzidos e lançados o “*Funmilayo Ransome-Kuti e a União das Mulheres de Abeokuta*”, “*Njinga Mbandi – Rainha de Ndongo e Matamba*”, “*Mulheres do Daomé*” e o “*Wangari Maathai e o Movimento do Cinturão Verde – PNLD*”. O jornalista/quadrinista Pedro Cirne lançou uma HQ pela Sesi-SP chamada “*Púrpura*”. Pedro Cirne teve avó luso-angolana e justamente daí resulta seu interesse dele por produções africanas (em “*Púrpura*”, Cirne reuniu autores de diferentes países lusófonos. No caso, autores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau). A embaixada brasileira em Cabo Verde chegou a lançar também uma adaptação do romance *O Mulato*, desenhada por Hegui Mendes, artista cabo-verdiano.

Convém salientar também que os temas, bem como o próprio contexto de publicação, desempenharam um papel importante para determinar e justificar a estratégia de tradução escolhida. Pode soar como senso comum dizer que cada obra é uma obra e que, por isso mesmo, cada uma carece de tratamento diferenciado. Defendo e sustento essa perspectiva. Tomemos como exemplo *Djeliya*, do senegalês Juni Ba. Originalmente é uma obra em inglês, embora o autor seja de um cenário cultural da chamada África francófona.²⁷ O primeiro desafio foi deixar claro aos colegas editores que era uma obra escrita e desenhada por uma pessoa multilíngue. Para tanto, foi necessário assinalar que a tradução seria feita em diálogo com o autor. Partiu-se do pressuposto de que *Djeliya* deveria ser entendida como uma tradução do próprio Juni Ba de sua cultura para o inglês e não um quadrinho estadunidense. Em conversas com o autor, e na entrevista que realizei com ele (BA, 2021), percebe-se que *Djeliya* não é necessariamente “africano” com base em seu inglês, mas em virtude dos aspectos culturais do texto. A dimensão cultural também se reflete no estilo e nos esquemas narrativos apresentados por Ba: a trama é expressa em inglês, mas com um “toque africano”. A dimensão africana do texto não está em algum lugar abaixo da superfície, mas é evidente pelos temas. Para um tradutor que não tenha menor conhecimento do caráter multilinguístico em África não é fácil de apreender essa dimensão.²⁸ Mesmo que algumas passagens possam ser compreensíveis para leitores de origens muito diferentes, e mesmo que esse tradutor seja proficiente no inglês dentro de uma perspectiva meramente linguística, lidar com esse cenário exige o mínimo de conhecimento sobre realidades e experiências em África(s).²⁹ Se a história de *Djeliya* tivesse sido escrita no inglês estadunidense, muito da naturalidade com que Ba nos apresenta um cenário *africanofuturista* seria perdida. A linguagem africanizada adiciona autenticidade às histórias que ele nos conta. Talvez se possa tirar a conclusão cautelosa de que os aspectos culturais em *Djeliya* não estão necessariamente no nível do idioma, mas no nível do pensamento: muitas vezes o inglês ali não é capaz de expressar o que o roteirista quer nos informar, e isso é perceptível por meio das

²⁷ Cenário que não existe em termos práticos, pois estamos falando de uma realidade multilíngue. A própria divisão de África em categorias baseadas em “idiomas oficiais”, herdados do colonialismo, como a África anglófona, lusófona ou francófona, acaba mascarando a diversidade linguística no continente. O Senegal, por exemplo, tem o francês como língua oficial, mas existem 47 línguas faladas dentro do país, dentre as quais se destacam o Diola, Malinke, Peul, Serer, Soninke e Wolof. Para uma melhor visualização da distribuição de línguas africanas em países ver a tabela que está no capítulo *Multilingualism as a sociolinguistic phenomenon: Evidence from Africa*, de Eyamba G. Bokamba (2014, p 26).

²⁸ Sobre multilinguismo no continente africano ver *Decolonising Multilingualism in Africa: Recentering Silenced Voices from the Global South*, de Ndhlovu e Makalela (2021).

²⁹ Um tradutor qualquer pode se deparar com produções africanas em inglês, por exemplo, mas deve considerar que há expressões que, embora tenham a mesma forma de outras com as quais esteja mais familiarizado, apresentam conteúdos simbólicos distintos. Um exemplo disso é a expressão “*Just now*”, que em muitos países de língua inglesa soaria como ser instruído a fazer algo imediatamente, um “agora” com uma carga mais imperativa. Todavia, no inglês sul-africano a mesma expressão apresenta uma conotação diferente, de “futuro próximo”, de algo que não precisa ser feito de imediato. Se um tradutor, ou mesmo revisor, não for atento às características culturais pode facilmente produzir equívocos e mudanças de sentido.

consultas que fiz ao autor sobre tal e qual termo. Afinal, ele não pertence a um contexto anglófono, não pensa de forma habitual nesta língua, e o que faz é se traduzir a todo momento para o público norte-americano.

Houve espaço para algumas melhorias na tradução, após diálogo com revisores, mas era perceptível o pouco contato deles com referenciais, mesmo que básicos, sobre o continente africano. Em algumas ocasiões (sobretudo, durante o processo editorial envolvendo *Djeliya*), chegaram a não me dar o *feedback*, e quando pedia para ver o resultado final, percebia que haviam feito alterações em termos que desconheciam o significado cultural, produzindo deturpações/mutilações de sentido.³⁰ Traduzir/editar quadrinhos africanos, na condição de pesquisador acadêmico, requer o uso de explicações, talvez um pouco mais extensivamente didáticas com envolvidos que, assim como grande parte da nossa população, desconhece profundamente realidades de África. Particularmente em todas as obras, alertei sobre a necessidade de considerar a natureza dos termos de origem africana e não ter uma postura desrespeitosa e colonialista. É comum nas editoras brasileiras de quadrinhos, que tem uma preocupação meramente mercadológica, o uso da figura de um adaptador, que nada mais é do que alguém que apaga as marcas culturais de uma produção, sob a argumentação de tornar a narrativa mais fluída. Um dos termos que mais li e escutei em 2021 foi “eliminar ruídos”. Com relação a esse ponto, é importante utilizar todo o potencial expressivo do idioma português ao

³⁰ Em e-mail recebido no dia 21 de outubro de 2021, um dos sócios reservou as seguintes palavras, após uma primeira revisão: “Márcio, de novo, PARABÉNS! Eu curti MUITO essa HQ e a tradução ficou incrível” ((MOREAU, Diego. *Djeliya* revisão. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 12 de novembro de 2021). Semanas depois, em 12 de novembro, o mesmo sócio enviou a seguinte mensagem, para informar que havia feito alterações substanciais na tradução: “Márcio, PARABÉNS! Essa é não só a HQ mais incrível da leva, mas, talvez, a melhor da Skript. Por isso, respeitando TODA a questão da tradição, sentimos que também era necessário respeitar a poesia do inglês do Juni Ba. Ficamos alguns dias debatendo alguns trechos e daí nossas alterações. Como sempre, nosso trabalho em equipe é para deixar o resultado final ainda mais legal. Não, não é uma adaptação. Seguimos sem a figura da adaptação nesse tipo de HQ. De novo, parabéns pela tradução e pela escolha. Quem venham novas”. Senti que o que o sócio qualificava como “respeitar a poesia do inglês do Juni Ba” era impor uma perspectiva domesticante e simplificar inúmeras passagens, além de deturpar vários termos africanos, substituindo-os por outros que dariam margens para questionamentos. (MOREAU, Diego. *Djeliya* revisão. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 12 de novembro de 2021). Ao abrir o arquivo, percebi que as alterações partiam de um distanciamento de leituras ou referenciais africanos, contribuindo para desrespeitar a integridade da obra e as particularidades culturais do texto de partida. Comuniquei que, embora a obra tenha sido publicada em inglês, a forma como o autor se expressa não é propriamente a do inglês estadunidense, com o qual os donos da editora estavam mais ou menos familiarizados, e não seria salutar domesticar provérbios africanos ou suprimir nomenclaturas carregadas de uma dimensão cultural. Em outras palavras, aponte que esse tipo de postura soava como colonialista e epistemicida. Além disso, informei que a tradução foi feita em diálogo com o autor e que qualquer alteração ou subestimação poderia ser motivo de questionamento “por pessoas negras ou interessadas em África, que sabem muito bem o que é um Djeli ou todo o contexto”. Ao final, o que me permitiu ter um mínimo de controle sobre os processos de edição e tradução, não apenas de *Djeliya*, mas de todas as obras que indiquei, evitando que esses editores deturpassem as obras, foi o contato direto com os autores. Em vários momentos acionei os autores e editores originais para que se manifestassem diante de posicionamentos que, na condição de pesquisador acadêmico do campo dos Estudos Africanos, julgava como prejudiciais aos sentidos culturais das obras, e que, como estudioso de quadrinhos, eu qualificava como subestimar a inteligência do leitor. O fato de ser professor de disciplinas referentes ao continente africano, além de dominar diferentes línguas - incluindo variantes faladas no continente africano - não me conferiu

traduzir histórias em quadrinhos africanas ou de qualquer cenário para o português, mas sem deixar de lado dimensões culturais intrínsecas às produções, inclusive de ordem metafísica.

Em todos esses processos tradutórios ficou mais claro que era impossível separar a língua de cultura. Tornou-se evidente a necessidade de dialogar com pesquisas acadêmicas - em particular, com o campo dos Estudos Africanos -, bem como a importância de se contratar consultorias verdadeiramente especializadas e não apenas procurar profissionais ligados intrinsecamente ao mercado editorial. Estudiosos não apenas podem traduzir textos, mas podem fornecer elementos mais consistentes para uma melhor compreensão de passagens, palavras e expressões específicas nos quadrinhos. O mercado, ao invés de ver a academia como rival, poderia se valer muito do saber acadêmico para salvaguardar a qualidade intelectual de seus produtos culturais. Um tradutor sem menor contato com saberes africanos, ao se basear na língua de um ponto de vista indistinto da dimensão cultural, pode traduzir termos de uma forma bastante depreciativa. No decorrer do trabalho como editor e tradutor, por exemplo, percebi isso com bastante frequência. Na condição de especialista recebi diversos pedidos de ajuda para revisar algumas traduções com termos africanos e quase sempre via que o termo colonialista *juju*, que não se refere a um ritual ou a objetos específicos, era traduzido como “macumba”, de uma forma muito acrítica e descuidada. Dentro de alguns contextos, a palavra *juju* poderia ser mantida ou mesmo traduzida como “feitiço”, mas a forma como era apresentada em traduções implicaria em um reforço cultural de preconceito e/ou injúria religiosa. A impressão que tenho é que no campo da tradução de quadrinhos - que é um campo como outro qualquer, embora com suas peculiaridades - são poucos os tradutores atentos com questões étnico-raciais ou mesmo debates mais amplos sobre a História da África.³¹

Outro pressuposto assumido foi o de não subestimar os leitores. Como editor/tradutor o procedimento adotado foi o de deixar evidentes os traços de uma outra cultura presentes nos textos de partida. Argumentei desde o início com os editores quais seriam os perigos de uma tradução que eliminasse marcações culturais nas produções africanas. Ao contrário da expectativa deles, as obras ao manterem marcações de forma alguma foram consideradas

legitimidade diante dos editores. Em todas essas iniciativas procurei me situar como profissional acadêmico que discorda abertamente de traduções meramente mercadológicas, e que promovem apagamentos culturais.

³¹ Um exemplo disso é a tradução da Companhia das Letras de *Tintim no Congo*, na edição de 2008. Não haveria razão alguma para a introdução de “preto véio” e nem “nhô” na tradução de uma passagem como *Moi plus jamais y en verrai boula-matari comme Tintin!...*. A opção por “Preto véio nunca mais vai ver *bula-matari* que nem nhô Tintim” (2008, p. 62) carece ser criticada, ainda mais por ser uma produção com ampla circulação. Em um momento oportuno, pretendo escrever um artigo avaliando essa tradução em sua integralidade, algo que costumo fazer no contexto de disciplinas sobre África contemporânea. Adianto apenas que essa tradução deveria ser discutida por inserir expressões e termos do universo racista brasileiro que não existem no original, onde o foco é a relação entre o homem europeu e o colonialismo. Ora, se tais expressões e termos estão ali é por expressarem estereótipos nossos e não do autor. Certo que o Hergé se valia de representações estereotipadas, mas fica, desculpe-me a deselegância, com a cara de novela da Rede Globo sobre escravidão, das mais caricatas.

desinteressantes ou incompreensíveis pelo público. Muito pelo contrário.³² Mesmo o público atual de quadrinhos de super-heróis não é aquele massificado do passado. Ele tem um grau de escolaridade e poder aquisitivo maiores, o que é possível de ser mensurado pelo preço das publicações e pelo que é publicado. Trata-se de um público que pode não ser proficiente em determinada língua, mas que compara e, por vezes, denuncia erros editoriais crassos, desde uma lombada desalinhada a equívocos tradutórios ou demora na entrega do que compra em plataformas de financiamento coletivo. É o que geralmente ocorre em casos como os da editora Panini (editora importante no segmento de quadrinhos) quando passam erros graves. É um público que quando percebe um erro vai lá e grita³³, pois sabe muito bem quando a linguagem é arcaica ou o tradutor usa termos datados. Ou seja, um público leitor exigente e que possui capacidade e espírito crítico. Então não faria sentido traduções que desrespeitassem o leitor, que não respeitassem o autor, a obra original ou a cultura de partida do quadrinho. Então, para que manter práticas desse tipo se o público de hoje é completamente diferente dos leitores do passado? Vale lembrar que o quadrinho de hoje não é mais para as “massas”. O mercado ainda trata como se fosse um produto massificado, mas o que temos infelizmente é uma cultura de

³² Mesmo com todos os desacertos no projeto gráfico e de letreiramento, com a fonte escolhida para os balões e recordatórios quase ilegível e a impressão borrada em virtude da secagem no papel couché em grande parte das edições, *Ligeiro Amargor* figurou na lista da Quatro Cinco Um, uma das mais bem respeitadas e conceituadas revistas literárias do Brasil, após 64 colaboradores da revista terem eleito os melhores livros lançados em 2021 no Brasil (<https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/os-melhores-livros-de-2021/os-melhores-livros-de-2021>). *Ligeiro Amargor* acabou sendo motivo de interesse de um público fora da “bolha dos quadrinhos” e ganhou críticas extremamente positivas com relação ao enredo, ao contrário do que se viu em canais do Instagram ou YouTube destinados às atividades de publicidade e propaganda de HQs que figuram nos grandes catálogos. O canal *Fora do Plástico*, por exemplo, ao comentar sobre a obra partiu de categorias prontas sobre roteiro, algo que o pesquisador Alexandre Linck qualificou criticamente no vídeo **O QUE A CRÍTICA ESTAVA ESPERANDO? O problema das representações da África** (2022) “como resumir uma obra de outra cultura a partir de um manualzinho de roteiro”, desconsiderando as poéticas ali apresentadas que diferem das nossas, ocidentais. Concordo com o pesquisador sobre não lidar com essas produções “com categorias prontas a priori”, embora pense que o tom da crítica desse ter um caráter mais propositivo. Gosto é pessoal, obviamente. Nem tudo carece de elogios. Todavia, torna-se necessário que a crítica se torne qualificada, se colocando de forma humilde, inclusive, diante de narrativas de outros cenários, com as quais não temos ainda familiaridade.

³³ Como no episódio em que *nasty*, literalmente “desagradável”, “nojento” ou “ruim”, foi traduzido como “petralha” – termo alusivo e depreciativo com relação ao Partido dos Trabalhadores - na edição # 98, de *Batman*, publicada em 2011 pela Panini Comics. Na cena, um carcereiro diz ao Homem-Morcego: “E o maldito petralha tem o dia todo para desfraldar seus impróprios...”. Convém assinalar que se trata de uma produção estadunidense, sem menor relação com agendas políticas brasileiras. O editor da revista na época, Levi Trindade, chegou a justificar que o termo foi utilizado sem menor conotação política, e um diretor de marketing da editora teria dito que o uso do “petralha” aconteceu pelo simples fato de que, segundo ele, o termo vinha se popularizando no Brasil. Todavia, essas argumentações de que o termo é destituído de um conteúdo político bem específico não se sustentava, até mesmo pelo fato de que nos anos seguintes vimos uma polarização acentuada por um clima anti-Partido dos Trabalhadores. Para maiores informações sobre, ver a matéria **Tradução polêmica em Batman causa burburinho na internet**, no site Universo HQ (Disponível em <https://universohq.com/noticias/traducao-polemica-em-batman-causa-burburinho-na-internet/>). Outro episódio em que fãs se posicionaram foi na ocasião da edição nº 11 da coleção “*A Espada Selvagem de Conan*”, lançada pela Panini e editada por Leandro Luigi Del Manto, onde se viu a presença/introdução de termos racistas na tradução, não presentes na versão original. O trecho explicitamente racista era “Agora por Crom... esses macacos vão sentir o gosto do aço!” e no original tínhamos “*Now by Crom... we'll see if we can't even the odds a little*” (em uma tradução livre: Agora por Crom... Veremos se não equilibramos um pouco as coisas”). A tradução em questão, creditada a Jefferson Pereira, era a mesma de abril de 1986, atribuída a Jotapê

nicho. Do ponto de vista sociológico, existem comportamentos homogêneos, mas não existe “massa” no nicho. Como o conceito de “massa” pode ser aplicado a um segmento que hoje vende no máximo 4000 mil exemplares? A proporção, no passado, era de 300 a 500 mil edições por mês. No caso dos quadrinhos africanos, a tiragem negociada foi de 1000 exemplares, em preços relativamente menores do que autores consagrados no que tange aos direitos (embora tenha sido vendidos em preços nada convidativos). Então, de forma alguma, pensei que os leitores não compreenderiam termos estrangeiros ou situações específicas.

Nem tudo precisou ser traduzido e discordo em gênero, número e grau de tradutores que consideram que tudo é traduzível. Há experiências que, por não serem universais, não podem ser traduzidas nos termos de nossa cultura ou pelo menos bem traduzidas por várias razões. Particularmente, todo antropólogo, historiador ou filósofo, em particular, se deparou com situações de intraduzibilidade, ao examinar certos contextos, inclusive próximos de nossa cultura. Nem sempre encontramos correspondências para descrever relações de parentesco ou palavras específicas. Existem etnografias inteiras dedicadas a estudar um único conceito cujo pensamento não existe no Ocidente. Intraduzíveis! O que percebi, ao lidar com termos e conceitos culturalmente específicos nessas traduções é que não apresentavam equivalentes em inglês, francês ou em qualquer língua do Ocidente. A terrível mania de traduzir tudo, custe o que custar, apresenta fundo colonialista e acaba gerando equívocos, a andar de mãos dadas com a produção de estereótipos. Sobre essa “mania”, penso tal como Britto: “O tradutor precisa ter consciência de que, estritamente falando, nem tudo é traduzível; em certas circunstâncias, o máximo que ele pode conseguir é uma solução muito insatisfatória” (BRITTO, 2012, p. 117). Certa feita ouvi de um amigo antropólogo que “Se tudo fosse traduzível não existiriam antropólogos e linguistas. Seríamos inúteis”. Concordo com a assertiva e ainda replico parte do que ouvi sobre: “Como você traduz o que existe para um campo linguístico e não existe em outro? Língua é reflexo da cultura, de epistemes, de metafísicas, todo traduzir tem limites”. Nem sempre, por exemplo, há uma tradução precisa para provérbios africanos e traduzi-los diretamente é muitas vezes muito difícil, senão impossível.³⁴ Em qualquer caso, é claro que a

Martins (que durante o episódio negou ter sido o tradutor). Ver <https://ponte.org/conan-o-barbaro-vira-racista-em-traducao-brasileira-de-quadrinhos/>.

³⁴ *Dieu qui pue, Dieu qui pète: et autres petites histoires africaines* (Literalmente, “Deus que fede, Deus que se peida: e outras pequenas histórias africanas”), de Frantz Duchazeau e Fabien Vehlmann, por exemplo, é uma obra de autores franceses, mas lança mão de provérbios africanos. Isto me dá calafrios (peço aqui desculpas pela informalidade) só de pensar em uma situação hipotética de um editor, tradutor ou revisor de quadrinhos traduzirem/adaptarem ditados africanos, substituindo por provérbios brasileiros que consideram, dentro de critérios pouco ou nada fundamentados, como equivalentes. Uma obra como essa exigiria a presença na tradução e/ou consultoria de especialista em literaturas africanas ou mesmo de filosofias africanas. Outra obra que carece de um conhecimento mais sintonizado com particularidades africanas é a trilogia da dupla Zidrou-Beuchot. Composta pelos álbuns “*Le Montreur d'Histoires*”, “*Tourne-Disque*” e “*Un tout petit bout d'elles*”, a *Trilogie Africaine* é repleta de simbolismos africanos, de modo que se torna necessária na tradução para o português uma consultoria ou

cultura está no próprio idioma. As diferenças culturais também se expressam na forma como os autores constroem seus personagens e no modo como fazem com que se comuniquem. Muitos conceitos africanos apresentam sua razão de ser em seus próprios contextos, que tendem naturalmente a serem estranhos ao destinatário da tradução, mesmo que os autores estejam ali recorrendo a línguas do colonizador. Essa natureza cultural de uma obra em quadrinhos africana coloca desafios para a equivalência das traduções e serve para que repensemos práticas ou situações de não-equivalência perante formas simbólicas de outra cultura. Nos trabalhos de tradução que fiz levei em conta aportes teóricos dos estudos de tradução que forneciam estratégias de tradução culturalmente orientadas. A opção foi ainda orientar a tradução dessas obras dentro de abordagens pós-coloniais e de correntes decoloniais. Os textos dessas produções transitam por diferentes idiomas, ao mesmo tempo em que operam dentro de uma ou de várias culturas. Em obras como *O Pesadelo de Obi* (2021) e *África Fantástica* (2022) vemos aspectos de hibridismo e criouliização e, justamente por isso, abordagens mais sintonizadas com o pensamento pós-colonial ou com a corrente decolonial seriam ferramentas mais úteis para o processo de tradução dessas obras.

Em algumas obras havia características da tradição oral. Das obras publicadas, *Djeliya* talvez tenha sido a que elementos da tradição oral mais apareciam de forma acentuada. Nesta obra, tais elementos contribuem para uma dimensão africana, sem que isso implique de nossa parte essencialismos. Quando indiquei a obra para publicação e assumi a tradução, quis que o leitor ficasse ciente do peso da oralidade e de contadores de histórias no cenário circunscrito à região do Senegal, onde nasceu o autor. Mesmo que se trate de uma obra com apelo futurista, é um quadrinho cujos temas são inspirados no folclore da África Ocidental, e nas histórias transmitidas ao longo dos séculos. Para tanto, nos apresenta as aventuras de Mansour Keita, o último príncipe de um reino moribundo, e Awa Kouyaté, sua leal Djeli, ou “contadora de histórias real”. Trata-se de uma jornada épica - como o próprio título no original nos informa -, na qual o príncipe e sua *djeli* buscam derrotar um feiticeiro que destruiu o mundo. Há presença de glossários, bem como de um guia para compreensão de alguns nomes (indicando como deveriam ser pronunciados) e símbolos adinkra (uma preocupação pedagógica do próprio autor).

Quando uma obra como essa é traduzida para o português, creio que a tradução deva revelar que se trata de uma perspectiva africana não somente pelo nome do autor e da identificação dele como senegalês. De nada adiantaria falar que o autor é da África, mas impor sobre o trabalho dele uma interpretação que diluísse o peso de tradições ou das referências que ele mobiliza. Juni Ba foi um autor que os colegas editores da Skript julgaram ser de uma arte e

de uma tradução que leve em consideração aspectos socioculturais, para que não se produza visões estereotipadas sobre o continente africano.

narrativa mais “palatável” dentre os quadrinhos africanos que sugeri, e a forma como o trataram foi direcionada a fazer com que o público habitual se interessasse por quadrinhos africanos, mas através de uma publicidade que, pessoalmente, eu não teria optado. Ao longo do processo buscaram enfatizar a figura de Ba para o público como sendo um capista de trabalhos de editoras de quadrinhos dos Estados Unidos³⁵ e dar uma cara mais comercial à obra, com intervenções domesticantes e supressões de termos culturais, mesmo que fossem importantes para nos informar sobre práticas culturais em África, ou sobre particularidades de um autor que, antes de tudo, é multilíngue. Um exemplo foi a passagem da **página 56, 2º Quadro**. No original temos “*Works every time.*” (BA, 2021, p.56). Minha sugestão, considerando o fato de que Juni Ba não era falante de inglês, mas alguém que pensa em francês, seria “Funciona o tempo todo” (para ser correspondente à expressão francesa “*Marche tout le temps*”). Na versão final, após intervenções de um dos revisores (que é sócio da editora), ficou simplesmente como “Sempre funciona”, de uma forma mais direta, sob a justificativa de que era “uma HQ com clima de Cartoon Network” (em outras palavras, atribuiu-se ao trabalho de Ba apenas uma dimensão de entretenimento) e que “quando deu, a gente mexeu no ritmo para ficar mais simpático”. Tentaram aplicar a noção de adaptação e, se não houvesse intervenção como africanista, teriam mutilado a obra de um ponto de vista cultural, impondo conceitos ocidentais a diversas passagens.

Na **página 107, 1º Quadro**, no original temos “*word came to her parent's ears, who lectured her harshly*” (2021, p.107). Na minha tradução, considerando aspectos referentes ao peso da tradição oral e da palavra no contexto africano, sugeri “A palavra chegou aos ouvidos de seus pais, que lhe deram um duro sermão!” O revisor, desconsiderando particularidades africanas, sugeriu: “A informação chegou aos ouvidos de seus pais, e lhe deram um duro sermão!”. Argumentei que, no contexto africano da África Ocidental, há um peso cultural significativo para o termo “palavra”. Juni Ba teria escolhido ali *word* justamente pelo simbolismo dessa palavra no seio da cultura oral em África, que transcende ao conteúdo ou à ideia de informação. Sugeri que *word* pudesse ficar no plural, “As palavras”, e desta forma foi para a versão definitiva. Na **página 101**, por exemplo, a tradução final de *OMG*, abreviatura de

³⁵ O texto de propaganda era basicamente “capista de Tartarugas Ninjas (IDW), *Excellence* (Image) e desenhista de títulos da DC Comics como Robin” ou “Do senegalês Juni Ba, artista das capas de Tartarugas Ninja, Sr. Milagre e da HQ do Robin”, possível de ser encontrado na plataforma Catarse, espaço utilizado pela editora para a pré-venda. Vale informar que na ocasião da montagem da campanha de pré-venda, enviei imagens ao editor não apenas das capas do autor para títulos estadunidenses. Disponibilizei capas como as da *Kugali Magazine*, antologia de quadrinhos que reúne autores de diversos países do continente africano. No entanto, apenas as capas de trabalhos do autor nos Estados Unidos foram incluídas no rascunho da campanha, deixando de fora os trabalhos produzidos por Ba no cenário africano. Informei, antes da campanha ser lançada, que seria importante dar visibilidade às produções de Ba de forma geral e não promover um apagamento dos trabalhos do autor produzidos no contexto africano. DJELIYA. *Catarse*, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/djeliya>. Último acesso em: 19 jun. 2022.

“*Oh My God*” (literalmente, *Oh Meu Deus*), ficou tão-somente “Meu Deus!”. O revisor havia sugerido a expressão “*Gzuis*” para o personagem Oriundo.



Figura 1 e 2: Na versão brasileira, “Por deus”, e na versão original, “OMG”

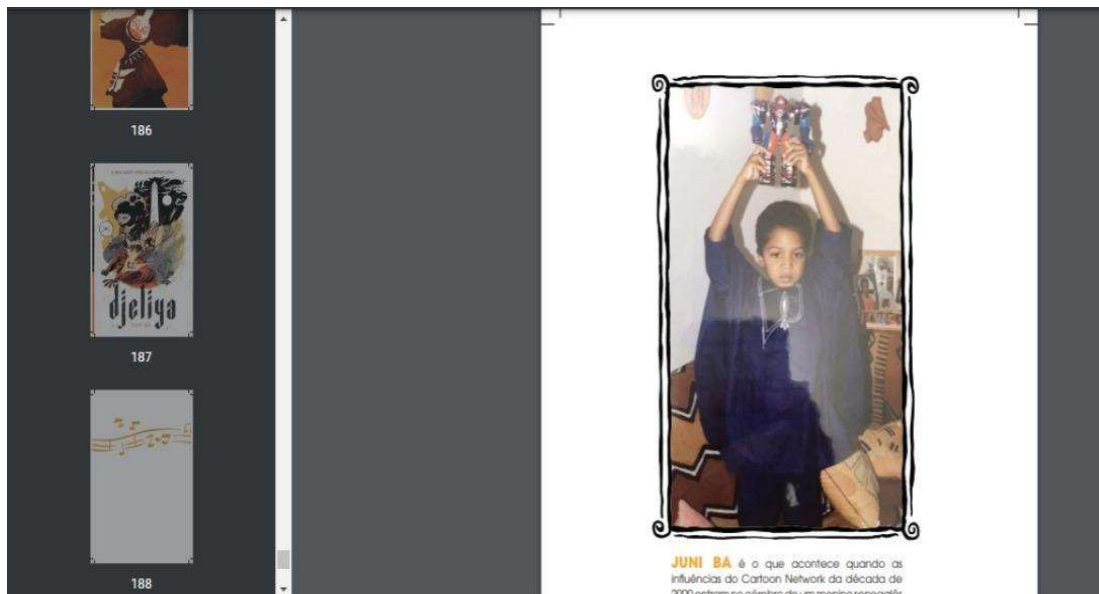
Após insistirem no uso de *Gzuis*, argumentei inúmeras vezes que não caberia essa interjeição/abreviação. Em dicionários informais, *Gzuis* tem o significado de “Gíria usada por zueiros em referência a palavra original (Jesus), para expor surpresa, espanto”.³⁶ Além de não combinar com o clima da cena e tampouco com o personagem, *Gzuis* seria uma tradução que remeteria ao universo cristão. Seria uma escolha que distorceria a perspectiva africana expressa pelo autor, quase sempre em diálogo com referências do mundo islâmico ou de tradições mais antigas do folclore da África Ocidental. Em outras palavras, destoaria totalmente dessas referências que permeiam a obra, mesmo que apresentadas de forma estilizada. Se a expressão fosse aplicada seria justamente pela presunção de que haveria um tom apenas de entretenimento, como se as cores “brilhantes” da obra remetessem à uma atmosfera divertida e direcionada a um público mais jovem. Creio que não seria respeitoso tratar *Djeliya* dessa maneira, como se fosse meramente um derivado de animações do Cartoon Network. O próprio Juni Ba, em trocas de mensagens que tivemos, bem como na entrevista que me concedeu e foi incluída na versão brasileira, se posicionou contra eventuais deturpações de sua obra, não significando que estivesse utilizando do discurso de autoridade para garantir legitimidade ou de ser a única voz autorizada a falar de sua obra. Um de seus incômodos expressos por Ba foi a interpretação de sua obra como

³⁶ A referência pode ser encontrada em <https://www.dicionarioinformal.com.br/gzuis/>

afrofuturista. Antes da edição estar pronta,³⁷ em um *tweet* de 17 de maio de 2021, Ba chegou a dizer que:

“Sinto que direi isto muitas vezes, mas DJELIYA não é afrofuturismo. Porque eu não sou americano, e o livro não foi projetado para se encaixar nesse gênero (eu nem sabia que ele existia). É fantasia de uma perspectiva africana. Não posso reivindicar um subgênero que eu não sabia que existia quando escrevi...”
*Feel like I'm gonna be saying this a lot but DJELIYA is not afrofuturism. Because I'm not American, and the book was not designed to fit that genre (didn't know it even existed). It's fantasy from an African perspective. I cant claim a subgenre I did not know existed when I wrote.*³⁸

Em 4 de junho de 2021 o autor retweetou o próprio *tweet*.³⁹ Ainda segundo Ba: “Não, isso é apenas fantasia. Não vou reivindicar termos que nem sequer conheço. Se ela acha que se encaixa no termo, então isso é legal, mas eu sempre escrevi fantasia”.⁴⁰ Como editor tive que cuidar de detalhes para que não ocorressem descaracterizações, como o caso da página 187. Durante o processo de montagem haviam sido retiradas as notas ao fundo da imagem de Juni Ba quando criança, algo que seria demasiado equivocado (figura 3), pois elas formam uma dupla com a página seguinte, como no original (figura 4):



³⁷ A edição brasileira foi lançada poucos meses após a publicação da versão original, em 4 de novembro de 2021. A entrevista me foi concedida em 6 de out. de 2020 e, de lá até a publicação da versão nacional, tive conversas eventuais com o autor para acompanhar o processo, bem como esmiucei a entrevista e abordei a produção em quadrinhos ao longo de uma série de aulas em meu canal do YouTube.

³⁸ BA, Juni. **Feel like I'm gonna be saying this a lot but DJELIYA is not afrofuturism.** [S.l.], 17 mai. 2021. Twitter: @juni_ba. Disponível em: https://mobile.twitter.com/juni_ba/status/1394347502904782851. Acesso em: 17 mai. 2021.

³⁹ BA, Juni. **Saw it again.** [S.l.], 4 jun. 2021. Twitter: @juni_ba. Disponível em: https://mobile.twitter.com/juni_ba/status/1400845429953159171. Acesso em: 4 jun. 2021.

⁴⁰ Tradução livre do trecho “*Nah just fantasy tbh. I'm not gonna claim terms I didn't even know about. If she thinks it fits the term then cool, but I was always just writing fantasy*”

Figura 3: Arquivo de PDF antes da revisão ter assinalado a importância de as notas musicais ao fundo não serem suprimidas.

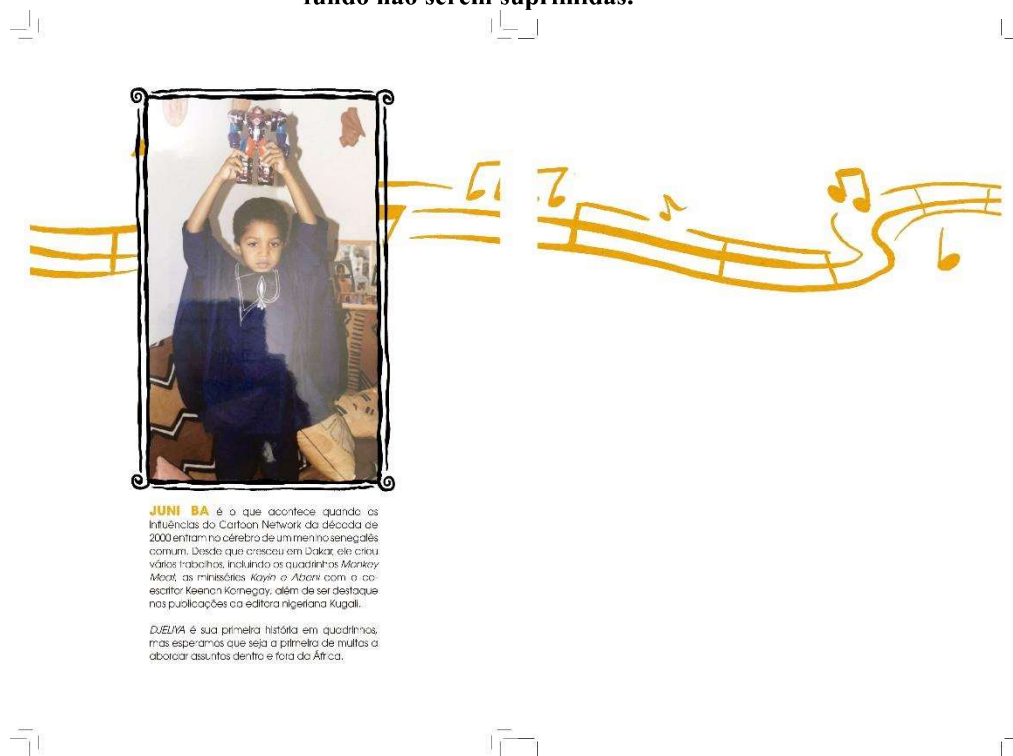


Figura 4: Página dupla com as notas musicais.

Essas notas musicais ao fundo não são um mero detalhe que poderia ser descartado. Retirar as notas ao fundo desconsideraria o fato de Junji Ba ser um *djeli* moderno, um contador de histórias: as notas musicais estão ao fundo dele justamente para relacioná-lo à ideia de tradição, de ancestralidade que passa por ele como sujeito africano. No conjunto vê-se uma foto do autor quando criança segurando um robô e ao fundo temos notas que evocam a tradição. Como autor, Junji Ba é ao mesmo tempo alguém que se apresenta como moderno, mas também ligado às tradições. Foi isso que ele deixou evidente na entrevista e que o antropólogo Daniel Figueiredo trabalhou no texto do posfácio (BA, 2021).

Alguns leitores, com os quais tive contato, esperavam a partir da obra uma narrativa carregada de traços, expressões e outros elementos de origem africana. Em outras palavras, havia pelo menos alguma consciência de estrangeirismos, de termos intraduzíveis como o próprio título da obra. Pode-se argumentar que o título seja um tanto “exótico”, mas *Lavender* também não seria? Aqui estamos aludindo à uma HQ italiana, de Giacomo Andrea Bevilacqua, cujo título foi mantido e/ou justificado em paratextos. É um título que poderia soar tão “alienígena” aos leitores brasileiros quanto *Djeliya*. Em uma primeira conversa, um dos editores me perguntou o que significava *djeli* e informei que era um termo um tanto impreciso, mas que remetia dentro das tradições orais da África Ocidental às noções de linhagem ou sangue. Então, sugeri algo como “Linhagem de sangue”, um título sem menor correspondência com o que se via dentro da trama, mas com a alegação de que *Djeliya* não seria um título compreensível. No final das

contas, após uma série de justificativas minhas e alertas sobre os perigos de uma adaptação domesticante, prevaleceu a manutenção do título original.⁴¹

Algumas reflexões ou perguntas são possíveis extrair dessa experiência: na cultura de quadrinhos em nosso país, normalizamos nomes próprios ou termos nórdicos (como Valhala, Ragnarok, Bifröst, Yggdrasil) ou gregos, de culturas que se valorizam justamente pelo aspecto eurocêntrico. Até nos habituamos a ter contato com termos sem tradução como *jedi*⁴², não? Até usamos este último termo, criado em um universo estritamente ficcional, sabendo que ele não apresenta flexão de gênero. Mas, então o que explicaria o fato de os editores ficarem incomodados com *djeli* ser mantido? Aí voltamos ao problema da adaptação novamente, que não é apenas de tradução, mas de ordem político-ideológica. Cuidar para que traços culturais não fossem descaracterizados não deveria ser visto como estranheza, mas como estratégia de tradução para introduzir algo novo no seio da nossa cultura (VENUTI, 1995). Isto não significa que a tradução só poderá ser lida por leitores mais experientes, pois de forma alguma permaneceria exótica demais ao público comum. Quando se propõe o apagamento de traços culturais em adaptações domesticantes comete-se epistemicídio.⁴³

Em outras palavras, pratica-se a destruição de um conhecimento existente, dos saberes de um Outro. Trata-se de uma forma de violência que guarda semelhança com aquelas vistas na colonização. Em nosso contexto brasileiro, essa forma de violência anda de mãos dadas com o racismo e preconceito religioso. Quanto mais o mercado se inclina para a adaptação em uma estratégia de domesticação, menos se valoriza aspectos de ordem cultural e mais se mostra dentro de estruturas de colonialidade. O caráter “estrangeiro” da tradução como um produto acaba por desaparecer, tornando assim indistinto o diálogo entre culturas que só é possível se estabelecermos a diferença como positiva. O foco da domesticação como método de tradução seria direcionado exclusivamente à recepção de uma obra, preocupada em oferecer ao leitor o

⁴¹ Com relação à *Djeliya*, ao *O Chamado de Mpoue* e mesmo outras produções fora do eixo dos quadrinhos africanos, discuti com os editores sobre a necessidade de fugirem de “gafes antropológicas”, como o uso acrítico de noções pré-estabelecidas como tribo, tribal, tribalismo, etc. O fato de autores de ambos os trabalhos usarem, por exemplo, máscaras ou então entidades que dizem respeito às religiosidades não faz com que sua estética seja “tribal” ou que as histórias girem em torno de “tribalismo”. A insistência no uso desses termos é correlata à uma ideia ainda presente no imaginário de que a África seria um lugar estático, parado no tempo, ou sem comunicação com processos mais amplos da contemporaneidade.

⁴² Aqui me refiro aos personagens fictícios da franquia estadunidense *Star Wars*, amplamente conhecida ao redor do mundo. Tais personagens formam um grupo de cavaleiros que controlam o “lado luminoso da Força”. Façamos o exercício mental de viajar em retrospectiva e pensar numa realidade alternativa em que o termo *jedi* foi substituído por uma expressão brasileira. Não soaria como absurda alteração? Nós nos acostumamos com o termo e também com o nome da franquia em inglês. Por que não nos acostumaríamos com nomenclaturas fora do universo ficcional e que dizem respeito a outros cenários culturais?

⁴³ Categoria de análise formulada por Boaventura de Sousa Santos, sociólogo e estudioso das epistemologias do Sul Global (1998), “Epistemicídio é o processo político-cultural através do qual o conhecimento produzido por grupos sociais subjugados é morto ou destruído como forma de manter ou aprofundar esta subjugação”. (No original: “*El epistemicidio es el proceso político-cultural a través del cual se mata o destruye el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación*”).

mínimo de estranheza. Todavia, a minha tradução não se orientou por uma perspectiva totalmente estrangeirizante: Como *djeli* é termo neutro na cultura de origem, me orientei pelo nosso contexto. Já que vemos na obra uma personagem identificada como uma mulher na função, optei por colocar “sua *djeli*”. Não vejo problema nenhum em optar “sua *djeli*”, quando o correto seria o “seu *djeli*”, mas como estamos se trata de uma personagem feminina, julguei ser mais adequado nos orientarmos pelo nosso contexto das questões de gênero.

Antes de tudo, é uma fantasia. Então, não foi necessário tanto rigor como nos trabalhos anteriores, de fundo mais histórico (*Ligeiro Amargor, O Pesadelo de Obi*) ou antropológico (*Le Mpoue*). *Djeli* é um cargo honorífico em que o referencial é masculino. Mulheres, quando assumem a função, fazem-na como se fossem homens. É muito comum isso nas regiões do continente africano em que existem tais aspectos, de mulheres assumirem funções masculinas e se tornarem homens simbolicamente falando, mas sem a conotação que temos no mundo ocidental. A mulher passa a ser referenciada como homem, apesar de todos saberem que é uma mulher naquela função, e isso não implica em machismo ou sexismo, como em determinados valores ocidentais. Em *Djeliya* o próprio Juni Ba usa o termo “*juju*”, apontando logo a seguir a tradução como “talismã” (BA, 2021, p.17). Justifiquei que seria mais adequado manter *juju*. Inclusive Ba apresenta o termo dentro de um outro sentido em que é habitualmente usado em obras de autores não-africanos e que quando traduzido no Brasil costuma ser traduzido de forma equivocada como “macumba”.

Eventualmente me deparava com termos um tanto depreciativos no original, como foi o caso de “*Public Janitor*” (p.21). O termo seria uma forma de desqualificar alguém que lida com a manutenção geral e responsabilidades de limpeza em uma escola, edifício, etc. É uma forma de xingar quem esteja em uma posição de baixa qualificação e remuneração. “O” é uma reação que mostra vários sentimentos, como aborrecimento, tristeza, surpresa ou decepção. O “*Public Janitor*” seria uma forma de difamar uma pessoa, qualificando-a por uma profissão entendida como menor, tais como lixeiro, pedreiro, jardineiro, etc. Considerei então que poderia ser traduzido aqui algo como “subalterno”.

Outro interesse, expresso por meio dos quadrinhos, foi o de apresentar cenários multilíngues ao leitor brasileiro. Como brasileiros, existe a tendência de nos considerarmos como falantes monolíngues, exclusivamente da língua portuguesa (embora exista uma variedade de idiomas no Brasil). Foi em virtude desse interesse que negocie os direitos de publicação de *O Pesadelo de Obi*, história em quadrinhos equato-guineense. Um trabalho como esse, de Chino, Tenso Tenso e Ramón Esono Ebalé, marcado por uma multiplicidade característica da Guiné Equatorial, poderia nos ser útil para relativizar nossa cultura. O enredo também justificou meu interesse em editar e traduzir a obra. Este é um quadrinho que nos informa sobre a situação de

um país considerado uma ditadura da África Contemporânea.⁴⁴ Editorialmente, a preocupação que tive ao longo do processo de edição/tradução de *O Pesadelo de Obi* foi de afastar a ideia de que Ramón Ebalé tivesse sido libertado por causa da comoção de um nome de peso da indústria de quadrinhos, como o de Neil Gaiman, como foi anunciado na campanha de pré-venda. A participação de um Gaiman foi pouco ou nada relevante para a soltura de Ramón, como é apresentado em entrevistas ou mesmo no texto introdutório da edição portuguesa, da editora Tigre de Papel. O desenhista só foi libertado graças à pressão internacional de organismos pelos direitos humanos, sobretudo aqueles com base no continente africano. Gaiman foi utilizado nas campanhas como um chamariz ou “isca”, dentro de uma publicidade que tendia a dar mais importância ao autor britânico do que propriamente ao trabalho de autores equato-guineenses. Os diversos vídeos da campanha do Catarse buscaram construir a ideia de que a comoção desse quadrinista teria tido um peso considerável, o que não corresponde de forma alguma ao processo de soltura do desenhista. O nome de Gaiman foi utilizado não apenas pela editora, mas por *youtubers* de quadrinhos com finalidades comerciais. A ideia era fazer com que o público-leitor de *Sandman* pudesse se interessar por uma obra de autoria africana não por ela mesma, mas por um elemento legitimador externo.⁴⁵

Mas, voltando aos aspectos linguísticos e culturais da obra, em *O Pesadelo de Obi* vemos uma dimensão multilíngue através de personagens que usam diferentes idiomas cotidianamente. Imaginemos um país com área do tamanho do Estado de Alagoas, com um milhão de habitantes e com toda essa diversidade linguística. Alagoas tem 27.768 km² e a Guiné Equatorial tem 28.050 km². Em 2019 a população da Guiné Equatorial era de 1,356 milhão de pessoas. Só a população de Florianópolis é 508.826 (conforme censo de 2020). A população deste país africano é o dobro daquela existente na capital catarinense. Então, imaginem se em Florianópolis as pessoas falassem várias línguas. Elas iriam se encontrar e falar com as outras em uma dada língua e poderiam mudar logo o registro para outro idioma. Grande parte do quadrinho está no castelhano da Guiné Equatorial, apesar de também vermos diversas expressões em língua fang ou em pidgin-ínglês. Não fazia sentido homogeneizar, para início de conversa. Traduzir todas as

⁴⁴ Num desconcertante discurso televisivo, o presidente da Guiné Equatorial, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo (conhecido como Obi), afirmou que o país da África ocidental era um dos mais prósperos do mundo e com a maior renda per capita do continente. Diante da miséria e da violência em que a população vive, imposta por uma ditadura no poder desde 1979, três amigos entenderam que, se o Obiang estava caçoando dos guinéu-equatorianos, todos também poderiam rir do presidente. Bravamente, decidiram então criar uma *graphic novel*, a primeira da Guiné Equatorial. A HQ imagina o que seria o pior pesadelo na vida de um ditador: acordar como um cidadão comum e se ver como vítima do próprio regime. Obi vai descobrir as mazelas de seu país, sufocado pela corrupção, falta de liberdade de expressão, descaso com a saúde pública e um precário sistema de educação. Os autores nos entregam uma sátira feroz sobre as consequências de uma ditadura na vida cotidiana dos seus cidadãos. Convém assinalar que este trabalho contribuiu para que o desenhista Ramón fosse preso e enviado para infame penitenciária de Black Beach.

⁴⁵ Ver o texto da campanha em <https://www.catarse.me/obi>, bem como o vídeo “O pesadelo de Obi - Entre os mais aguardado do ano”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T33C--0bpSY>.

expressões, sejam elas em castelhano ou aquelas resultantes do contato entre várias línguas, para o português, de forma indistinta, seria descaracterizar traços da Guiné Equatorial. A mistura de idiomas é algo comum no cenário da Guiné Equatorial (não apenas nesse país, mas em vários outros existentes no continente africano e até mesmo no Brasil), e essa dimensão não poderia ser desconsiderada na tradução. Optou-se por manter os termos e explicar a tradução num glossário ao final. Em conversas durante a negociação dos direitos de publicação, Tutu Alicante (ativista guineense e editor original da obra) mencionou algo importante sobre o tom que gostaria que fosse impresso à tradução:

*Me agrada saber del interés en publicar el libro en Brasil. Recuerdo que con los colegas de Portugal tuve una larga discusión sobre si deberíamos traducir al Portugués Brasileiro o al de los colonizadores. Ganó el neocolonialismo. (Estou brincando!) Si crees que ayudará partir de la versión ya en portugués, avisa y te ponemos en contacto con los colegas en Lisboa.*⁴⁶

Respondi que “*Esta vez el neocolonialismo no ganará (estou brincando também!) y preferimos traducir el libro al portugués que se habla en Brasil*”.⁴⁷ Vejamos algumas frases: *Dis contri!* (p.80), que pode ser traduzido como “Este país”. Está no pichi ou pidgin-Inglês, a língua crioula falada na ilha de Bioko, na Guiné Equatorial, ao lado de um texto em castelhano. Na **Página 82, Quadro 5**, temos *Dis contry na fulis contry*. É uma expressão que está em pidgin-inglês. Quer dizer “Este é um país de idiotas”. Na **Página 84, Quadro 5**, temos um *Muadjan!*, que pode ser traduzido como “Irmão”, na língua fang. Na **Página 65, Quadro 2** vê-se uma frase mais longa: *A no go mek no documento fo pul mi cago, a guet som contact, a go col chico enry, a go sok in biabia, afta insien we go fisk ol tin...* Seria o mesmo que “Vou fazer o documento e arranjar o contato dele. Vou chamar o pequeno Henry e molho a mão dele”. Literalmente é “Eu não vou fazer nenhuma papelada para pegar minha remessa. Eu tenho uma pessoa de contato, vou ligar para Chico Enry, molhar a mão dele e ele cuidará de tudo...”. Na **Página 61, Quadro 3**, “*Guimi 300! No pley wit mi!*”. É uma frase no Pichi ou pidgin-Inglês, a língua crioula falada na ilha de Bioko, na Guiné Equatorial. Vale a pena notar que em parte considerável das frases acima, que são apenas uma amostra, há pelo menos uma palavra em inglês ou língua indígena como “*pley*,” (de “*play*”), “*contry*” (de “*Country*”), “*go*”, “*wit*” (de “*with*”), “*mi*” (de “*me*”). Trata-se aqui de um pidgin, pois resulta do uso de vários itens léxicos de várias línguas, africanas e europeias como o inglês. Para a tradução deste quadrinho, considerei a minha proficiência em castelhano, mas, antes de tudo, é preciso especificar que esta língua referida que vemos não é a

⁴⁶ ALICANTE, Tutu. **Publicación de “La pesadilla de Obi” en Brasil** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 11 jan. 2021.

⁴⁷ ALICANTE, Tutu. **Publicación de “La pesadilla de Obi” en Brasil** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marcio.strodrigues@gmail.com> em 11 jan. 2021.

mesma falada na Espanha, mas o da Guiné Equatorial. Trata-se do castelhano guinéu-equatorial, uma variante. Vale destacar que a Guiné Equatorial é um dos poucos países africanos onde temos o espanhol/castelhano como língua oficial. Como é uma variante, há diferenças estruturais. Nela é comum a recorrência frequente do gerúndio, bem como a mistura dos modos indicativo e subjuntivo.⁴⁸

Já *Le Mpoue*, que aqui foi batizado como *O Chamado de Mpoue*, foi uma obra que despertou o meu interesse pelo modo como aborda tensões entre tradição e modernidade, além de reformular categorias com as quais estamos viciados pelos modos e formas de pensar predominantes nas sociedades do ocidente.⁴⁹ A princípio, os editores gostaram da sugestão, não pela dimensão cultural, mas pelo fato de a obra apresentar, segundo julgaram pela capa, elementos do horror.

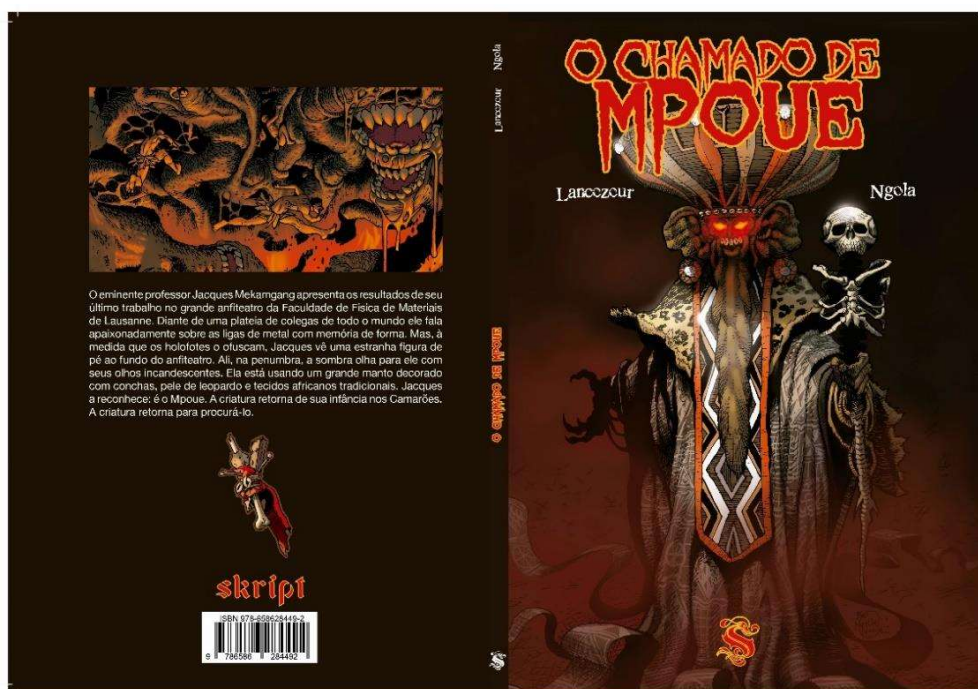


Figura 5: Capa da versão nacional de *Le Mpoue*, escrita pela francesa Blanche Lancezeur e desenhado pelo camaronês de origem bamiléké Martin Ngola.

⁴⁸ Há uma passagem que suscitou dúvidas em um dos editores, na qual se vê personagens vendo uma novela televisionada. Na trama, Esmeralda estava tendo um relacionamento com o pai sem saber. No original tínhamos padre e traduzi como “pai”, após conversas com o editor original e Ramón Esono Ebalé. O revisor chegou a afirmar categoricamente que houve erro na arte (segundo ele, faltava o colarinho de um sacerdote no personagem chamado Humberto Sinfroso) e que a telenovela que os personagens estavam vendo era latina. De forma alguma, isso procedia e indaguei se era proveitoso comparar narrativas africanas com tramas do tipo latinas ou então similares a um *Modern Family*. Diante de certos ruídos culturais, era mais cômodo atribuir erros de roteiro ou na arte de um autor. Ao relatar isso aos autores percebi como essa suposição de erro os ofendeu bastante. Ao final, quando comuniquei que os autores haviam se sentido desrespeitados, ao invés de um pedido de desculpas a resposta foi: “Então é pai mesmo ali. Nossa”. Além disso, não fazia também sentido pensar que se tratava de um padre, pois havia anteriormente um diálogo em que Esmeralda aparecia bastante incomodada por Humberto Sinfroso supostamente estar interessado em outra mulher.

⁴⁹ À guisa de esclarecimento, fui o responsável pela compra dos direitos de publicação de *Le Mpoue*, tendo eu desembolsado a quantia de 400 euros de adiantamentos junto à licenciante. Nas demais obras, fui responsável pelos termos do contrato, conseguindo descontos mais vantajosos para a editora.

A Skript Editora tem em seu catálogo vários títulos inspirados em obras de H.P. Lovecraft.⁵⁰ Então, partiram do pressuposto de que havia elementos lovecraftianos e que a obra deveria ser direcionada aos apreciadores do gênero do horror cósmico, mesmo que tais elementos de forma alguma figurassem abertamente na narrativa de Blanche Lancezeur e Martini Ngola. Novamente, um efeito chamariz, tal como no caso do uso do nome de Gaiman para que fosse comercializado *O Pesadelo de Obi. Le Mpoue*, durante a campanha de pré-venda, foi vendido num combo de “quadrinhos LOVECRAFTIANOS”, ao lado de adaptações de “contos clássicos” e “de cortesia, uma revista para colorir”. Ao lado de *O Chamado de Mpoue*, estavam “*A Cor que caiu do espaço*”, “*Ar Frio*”, “*O Modelo de Pickman*”, “*A Música de Erich Zann*”.⁵¹ Como bem assinalou Daniel Figueiredo em seu texto introdutório, *Le Mpoue*

“(…) não é um típico quadrinho de horror. Para quem direciona o seu olhar da África em direção ao Ocidente, o argumento central dessa história não se fundamenta, por exemplo, em um contraste entre a racionalidade do real e o sobrenatural, ou a realidade palpável e o “desconhecido”. De outra maneira (e sob uma perspectiva da cultura de partida do quadrinho), *O Chamado de Mpoue* pode ser uma história aterradora acerca dos pontos de tensão entre a tradição Bamiléké (um grupo identitário de Camarões, país da África Ocidental) e a modernidade”.

Le Mpoue pode ser lido em várias chaves diferentes. Uma delas é a que vê tão-somente elementos da nossa cultura ocidental na obra e, por isso mesmo, irá enquadrá-la nas categorias estanques do terror ou do horror cósmico, domesticando-a e não percebendo sua potência. Outra chave possível, e que considero a mais produtiva, é aquela aberta ao aprendizado intercultural, na qual, ideias preconcebidas seriam desconstruídas. A primeira pende ao etnocentrismo. Já a segunda para uma desocidentalização.⁵² Álbum mais curto, mas careceu de glossários e contextualizações para alguns termos específicos. Além disso, fiz questão de incluir não apenas um prefácio, mas um posfácio, assinado por mim, no qual foram discutidos aspectos de uma tradução cultural. Para este trabalho de tradução consultei, sempre que possível, os responsáveis pelas Editions Félès, com os quais dialoguei para o licenciamento da obra, e o desenhista

⁵⁰ Como é conhecido o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), criador da vertente literária do horror cósmico. Nessa vertente, o indivíduo é representado quase sempre como insignificante diante de um universo habitado por forças indescritíveis. Comumente essas forças são representadas por meio de entidades cósmicas monstruosas como a figura de Cthulhu. Lovecraft também foi conhecido por ser um autor abertamente racista e até nutria certa simpatia pelo ideário nazifascista, como é possível ver em suas correspondências. Para maiores informações ver Houellebecq, 2020.

⁵¹ O CHAMADO de MPOUE. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/mpoue>. Acesso em: 19 jun. 2022.

⁵² O pesquisador Rafael Costa Machado em um vídeo intitulado “O Chamado de Mpoue”, Primitivismo e a África a partir dos povos africanos identificou esses aspectos, bem como comentou sobre a perspectiva que assumi em torno da tradução cultural. Ver MACHADO, Rafael Costa. “**O Chamado de Mpoue**”, **Primitivismo e a África a partir dos povos africanos**. Canal Ilha Kaijuu. Youtube, 22 de maio de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CIUyQQILFks>>. Acesso em 22 de maio de 2022.

camaronês Martini Ngola. Este último, de origem bamiléké, foi fundamental para a compreensão de aspectos culturais que por vezes não são encontrados em livros, no entanto, são possíveis de se compreender através de uma pesquisa de fundo etnográfico. Para a compreensão da página 6, o desenhista camaronês me explicou que uma onomatopeia estava relacionada ao grito de um pássaro de mau presságio de seu país, “que anuncia o infortúnio e, na maioria das vezes, a morte”. Conforme Ngola, “ela se parece com uma águia coroada, mas é toda preta e muito menor que uma águia. Eu nunca soube como a chamaria em francês”! Para a discussão deste artigo, cabe mostrar uma página e discutir aspectos relacionados à tradução:



Figura 6: Página 19 da tradução para o português de *Le Mpoue*

No original, havia dentro do recordatório do quadro 1 a expressão “*tenait des conciliabules*”, que literalmente pode ser traduzido como “realizava conciliábulo”. Optei aqui por não ser tão literal, traduzindo como “Meu pai, Fo Félix, realizava consultas com outros

chefes numa grande cabana, a casa dos antepassados”. Conciábulo é o mesmo que juntas, assembleias, mas poderia ter um sentido muito negativo como o de “reunião secreta de pessoas suspeitas de maus desígnios”. A escolha mais literal poderia dar margem para possíveis estereótipos sobre práticas ritualistas e formas de organização de alguns povos africanos. Optei por “Realizar consultas”, justamente pela expressão ter um sentido mais religioso e coletivo, de um soberano se reunir com outros líderes para consultá-los, pedir aconselhamentos, mas também realizar consultas sobre o destino. Tem também várias acepções, tanto que na trama vemos a imagem de búzios sendo jogados. Mudei ainda a ordem da frase para que “os antepassados” tivesse maior destaque ao final. No **QUADRO 4** fiz questão que *Mfo* fosse mantido. Afinal, esse é o termo em bamiléké (uma das 300 línguas ou dialetos falados nos Camarões) para um líder, um chefe. Da mesma forma foi mantida a palavra *Nsée*. Após a leitura de “*Building in the name of God: architecture, resistance and the Christian faith in the Bamileke highlands of West Cameroon*”, artigo de Domenique Malaquais, publicado na *African Studies Review* (1999, p. 49-78) ficou claro a importância da manutenção de termos, bem como o uso de “grande cabana” para descrever onde o *Mfo* se reunia. Malaquais aborda nesse texto sobre a importância da arquitetura para a construção identitária bamiléké. A passagem estava se referindo também à “*la grande case Bamiléké*”, objeto de documentários, como o dirigido por Jean Paul Ngassa e datado de 1965.

No que se refere ao título *África Fantástica*, a negociação foi feita diretamente com o artista sul-africano Daniël Hugo. Antes de pensar na organização do álbum, havia sugerido aos editores a publicação tão-somente da história intitulada *The Souvenir*, construída a partir de elementos diversos, como uma balada.⁵³ Todavia, o volume de páginas da história (32 no total) foi considerado por eles como pequeno para os custos de impressão envolvidos. Sugeri então que pensássemos em reunir outras histórias. Deste modo, indiquei algumas histórias de *The Oneironaut & Other Tales*, álbum que reunia em ordem cronológica os principais trabalhos de Hugo, dentre os quais se destacavam os contos do Onironauta. Após Hugo nos enviar os pdfs, discutiu-se com um dos editores quais histórias entrariam no álbum. Logo de imediato, a história que mais empolgou o editor era uma que apresentava Cthulhu - uma das principais monstruosidades cósmicas criada por H. P. Lovecraft - em um dos quadros, embora não fosse de maneira alguma lovecraftiana. A história em questão, *Darker Forces*, falava temas literários, que coexistem com outros, da mitologia grega aos mitos de Cthulhu. Não é um conto lovecraftiano, mas uma curta HQ que discorre sobre temas literários.

⁵³ Balada é um gênero de poema narrativo, conforme dicionários de termos literários. Não deve ser confundido com o termo popular no Brasil para festas em boates ou *raves*.

Como combinado, fui o responsável por elaborar as sinopses de cada uma das histórias selecionadas. Todavia, na montagem da campanha houve novamente ruídos de comunicação. Na capa concebida em um primeiro momento pelo designer responsável pelo projeto gráfico, fez-se o uso de imagem de um navio, complementado pelo título *África Fantástica*. Isso produziu ambiguidade e suscitou a ideia que estavam sendo naturalizados certos estereótipos e discursos colonialistas. Em *The Souvenir* há a representação de um navio chegando ao grande continente, mas dentro do esquema narrativo a imagem está contextualizada. Retirada da cena poderia gerar uma interpretação diferente, de que estaríamos endossando visões colonialistas através da chegada de europeus em África. Consultei diversos estudiosos de quadrinhos, pesquisadores africanistas⁵⁴ e leitores habituais sobre o uso dessa imagem, solta, descontextualizada, em *print* ou em capa, assim como outra que apareceu na campanha (a do Cthulhu, personagem monstruoso do universo lovecraftiano). Cheguei a mostrar essas imagens no meu curso sobre Quadrinhos Africanos. Perguntei aos cursistas qual era a primeira impressão que tinham ao ver a imagem de um navio associada ao título “*África Fantástica*”. Parte considerável achou problemático o uso da imagem e, em virtude disso, solicitei que a figura do navio fosse substituída por outra mais neutra, como a do Leão. Essa preocupação de não se tomar um quadro qualquer, “solto no espaço, fora de seu contexto narrativo” já foi esboçada por um pesquisador-editor como Wellington Srbek. Em sua argumentação, Srbek apontou que isolar quadrinhos pode fazer com que se tenha “interpretações que fogem à intencionalidade de seu autor e não correspondem às leituras que podemos fazer a partir da sequência narrativa da qual faz ele ser um componente” (SRBEK, 2005. p. 33). Pedi também que considerassem a minha consultoria no processo, tanto como africanista, quanto como pesquisador de quadrinhos, cuja opinião fosse a de alguém que estava contribuindo com a editora naquele momento. Com relação à história que apresentava a figura do Cthulhu, o uso da imagem do monstro lovecraftiano em *print* - dando um destaque que não se vê na obra, mas que corresponde ao apreço que os editores têm pelo escritor norte-americano – poderia ser questionado. Afinal, nas linhas e entrelinhas da obra literária de H. P. Lovecraft eram comuns discursos racistas, antissemitas e xenófobos. Além do mais, estamos falando aqui de uma HQ de autores sul-africanos, num país marcado pela experiência do Apartheid, e associar com uma figura historicamente racista poderia gerar críticas evitáveis. Ao receber o *feedback* sobre a tradução (diga-se de passagem, resultada de pesquisas e diálogos diretamente com o desenhista), vi que houve da parte do revisor intervenções sobre termos africanos. Algumas passagens foram “desafricanizadas”, justamente pelo trabalho de revisão ter sido feito com base em um conhecimento da variante americanizada do inglês. Houve

⁵⁴ Na ocasião, consultei os colegas africanistas do Grupo de Pesquisa África do século XX, coordenado pelo professor Ivaldo Marciano de França Lima. A imagem isolada do contexto narrativo foi interpretada por parte dos

substituição, por exemplo, de termos africanos por expressões cristãs, dentro de uma lógica ocidental, e outras expressões a partir de estereótipos. Após esse *feedback*, novamente assinali a necessidade de fugir de procedimentos colonizadores e domesticantes. Afinal, um texto que busca consolidar a impressão de que o original não exista, impondo sobre ele uma perspectiva colonizante, e que o resultado é a única versão do texto que pode ser prejudicial para o conhecimento de outras experiências culturais.

As histórias que compõem *África Fantástica* foram escritas em uma certa variante da língua inglesa: a sul-africana. O inglês que figura na obra é uma língua comercial, embora possa ser associado a um legado da história colonial do país. Refletindo sobre os bastidores da produção desse álbum, tive a impressão de que editores e revisores pensam que existem apenas o inglês norte-americano e o britânico no mundo. É a partir dessa suposição que fazem a leitura de produções de cenários anglófonos. *África Fantástica*, nome que por mim teria sido outro (ainda mais pelo fato de que há estereotípias envolvidas em batizar um cenário tão distinto do nosso como “fantástico”), reúne histórias em que vemos o inglês sul-africano ao lado de línguas nativas e o afrikaans.⁵⁵ Não seria correto tratar esse cenário como se fosse apenas uma coisa só. A linguagem aqui, particularmente, não apresenta de modo algum um *continuum* com o inglês norte-americano ou europeu britânico. Em conversas que tive com os autores – em especial, com o desenhista Daniël Hugo – foi possível perceber que eles eram multilíngues. Falavam diversas línguas, dentre as quais a menos utilizada no cotidiano era o inglês. É possível dizer que essa língua foi utilizada pelos autores visando a maior inserção dos contos em um cenário globalizado. Para a tradução, levei em consideração o diálogo direto com o desenhista, podendo considerar não apenas um trabalho de tradução somente, mas de pesquisa cultural e social para conseguir configurar padrões da cultura de partida e apresentá-los aos leitores brasileiros.⁵⁶

Indicações e balanços

Com exceção de *Ligeiro Amargor*, estiveram presentes em todos os álbuns de autores africanos o seguinte *disclaimer* (em outras palavras, um termo de responsabilidade e de compromisso):

colegas mais como referência elogiosa à colonização que propriamente à África em si.

⁵⁵ Opto pelo uso de afrikaans, mantendo a grafia original. Geralmente essa língua é traduzida para o português como africâner, sendo também o nome dado aos primeiros colonos europeus no atual território sul-africano.

⁵⁶ Além desse diálogo, considerei as indicações do livro *A língua inglesa na África: opressão, negociação, resistência*, de Ângela Lamas Rodrigues (2011). Outras fontes foram consultadas como, por exemplo, o *Dictionary of South African English* (<https://dsae.co.za>) e *A Dictionary of South African English*, da dupla Jean e William Branford.

“Por respeito às tradições culturais dos povos e sujeitos africanos, em nossa versão brasileira manteremos termos próprios da cultura de onde este quadrinho foi originalmente produzido. Ao final da edição, há um glossário e uma entrevista dando ao leitor brasileiro maiores elementos para a compreensão da história”.

A sugestão foi dada pelo jornalista e escritor catarinense, Romeu Martins, em uma conversa informal. Romeu foi o autor que recebeu o maior prêmio dedicado à literatura fantástica em 2021 com a adaptação de *A Cor que Caiu do Espaço*. A inclusão deste recurso pode e deve ser entendida como um compromisso diante de saberes africanos, não significando que isso implique em um olhar caridoso (como se esses autores precisassem da nossa apreciação para terem legitimidade).

Além disso, se colocou a necessidade da inclusão de paratextos e outros recursos dentro das edições. Além do fato de textos analíticos contribuírem para que um objeto subestimado culturalmente, como é o caso dos quadrinhos, possa ser visto de outro modo, tentou-se através deles construir uma fortuna crítica. Afinal, ainda são poucos trabalhos dedicados aos quadrinhos de África(s) no meio acadêmico brasileiro. Justamente por isso, optou-se por incluir nas edições breves introduções de pesquisadores ou mesmos posfácios. Nesse processo, buscou-se ainda distanciar da prática de convidar prefaciadores e posfaciadores pelo critério de popularidade, como se bastasse ter um nome conhecido para agregar valor comercial às obras. Isso pode ser vantajoso como *marketing*, mas do ponto de vista intelectual pouco ou nada contribui. Não vejo tanto sentido solicitar textos e associar uma obra a qualquer *gibituber*, que talvez não tenha a menor propriedade para discorrer sobre um assunto. Alguns podem considerar que discussões acadêmicas e questões de mercado não devem se misturar, mas editoras podem ganhar muito através do diálogo com pesquisadores ao abandonar posturas anti-intelectuais. Os paratextos que precedem ou finalizam cada edição são complementares. Sendo aquelas partes do texto que não fazem parte da tradução propriamente dita, elas servem também para aproximar o público acadêmico dos quadrinhos.

Quadrinhos produzidos pelos próprios africanos podem contribuir para mudanças nas percepções que temos do continente, mas servem também para introduzir reflexões sobre como nosso meio editorial ainda não sabe lidar com culturas diferentes. Para além da dimensão mercadológica, a tradução de obras em quadrinhos de autoria africana deveria contribuir para que se conheça a diversidade das culturas do outro lado do Atlântico. Apesar dos percalços que narro aqui, na condição de um pesquisador situado no campo da edição e tradução, creio que com essas publicações ficou clara a diversidade temática e geográfica de produções africanas.

Que se abram portas em nosso mercado para produções de autoria africana, mas de uma forma mais respeitosa e menos domesticante.⁵⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BA, Juni. **Djeliya: uma fantasia épica africana**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOKAMBA, Eyamba G. Multilingualism as a sociolinguistic phenomenon: Evidence from Africa. In: ZSIGA, Elizabeth C. TLALE BOYER, One; KRAMER, Ruth. **Languages in Africa: multilingualism, language policy, and education**. Washington, DC, Georgetown University Press, 2014, p 21-48.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CLOWES, Daniel. **Pussey!** Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- EBALÉ, Ramon Esono Nzé. **O Pesadelo de Obi**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- HOUELLEBECQ, Michel. **H. P. Lovecraft: Contra O Mundo, Contra a Vida**. Traduzido por Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- HERGÉ. **Tintim no Congo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HUGO, Daniël. **África Fantástica**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2022.
- LANCEZEUR, Blanche; NGOLA, Martini. **O Chamado de Mpoue**. Traduzido por Márcio Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021.
- MARAIS, Kobus, FEINAUER. Ilse. **Translation Studies Beyond the Postcolony**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2017
- MEYLAERTS, Reine. Multilingualism as a challenge for translation studies. **The Routledge Handbook of Translation Studies** Edited Carmen Millán, Francesca Bartrina. London and New York: Routledge, 2013, p.519 – 533.
- N'GUESSAN, Koffi Roger; Elanni & Djai. **Ligeiro amargor: uma história do chá** / Koffi Roger N'Guessan, Elanni, Djai; traduzido por Maria Emília Palha Faria. São José: Skript, 2021.

⁵⁷ Agradeço aos/às colegas/amigos Jéssica Ellen, Sunshine Castro, Marley Antonia Silva da Silva, Daniel Figueiredo, Lucas Eduardo Guimarães (Lucas “Poderoso Porco” Ed.), Maciel Resende, Sandro Merg, Ernesto Lemos e Felipe Toledo, pelo diálogo que resultou na escrita do presente artigo. Obrigado aos inscritos no canal do YouTube Quadrinhos Africanos, bem como aos autores e editores originais das obras pela assistência durante o processo de edição e tradução. Agradecimento em especial aos apoiadores e apoiadoras de cada uma das campanhas de financiamento coletivo no Catarse referentes aos quadrinhos de autoria africana publicados sob a minha curadoria, edição e tradução.

NDHLOVU, Finex; Makalela. **Decolonising Multilingualism in Africa: Recentering Silenced Voices from the Global South**. Bristol, UK; Blue Ridge Summit, PA: Multilingual Matters, 2021.

RUSSEL, Mark. **Retorno do Messias: Versículo 1** /Mark Russel, Richard Pace. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Comix Zone, 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa, 1998. **La Globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación**. Bogotá, Colombia: ILSA; Universidad Nacional de Colombia]. Disponível em:

http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf. Acesso em: abril de 2022.

SRBEK, Wellington. **Um mundo em quadrinhos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marleide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London/New York: Routledge, 1995.

OUTRAS FONTES E DOCUMENTOS

Confins do Universo 021 – Traduz pra mim?. Entrevistado: Jotapê Martins. Entrevistadores: Sidney Gusman, Samir Naliato, Marcelo Naranjo Sérgio Codespoti. Universo HQ: São Paulo, 24 de agosto de 2021, Podcast. Disponível em <https://universohq.com/podcast/confins-do-universo-021-traduz-pra-mim/>. Último acesso em 10/02/2022.

DJELIYA. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/djeliya>. Último acesso em: 19 mar. 2022.

JAGU, Frédéric. Didier Kassai: “La bande dessinée est, pour moi, la seule arme efficace”, Entrevista de 16 de março de 2011, Disponível em <https://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/didier-kassai-la-bande-dessinee-est-pour-moi-la-seule-arme-efficace>. Último acesso em março de 2022.

MACHADO, Rafael Costa. “O Chamado de Mpoue”, **Primitivismo e a África a partir dos povos africanos**. Canal Ilha Kaijuu. Youtube, 22 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIUyQQILFks>. Acesso em 22 de maio de 2022.

NOTA DOS TRADUTORES: **003 - A Agenda Feminina**. [Locução de]: Érico Assis, Carlos H. Rutz e Mario Luiz C. Barroso. [S. l.]: Nota dos Tradutores, 02 ago. 2020. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/notasdostradutores/episodes/003---A-Agenda-Feminina-ehjke>. Acesso em: 02 ago. 2020.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. **Quadrinhos africanos**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/M%C3%A1rcioRodriguesHQ>.

O CHAMADO de MPOUE. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/mpoue>. Acesso em: 01 fev. 2022.

O PESADELO DE OBI. **Catarse**, São Paulo: Skript Editora, [2021]. Disponível em: <https://www.catarse.me/obi>. Acesso em: 01 fev. 2022.

VARGAS, Alexandre Linck. **NÃO SABEMOS lidar com quadrinhos de outras culturas**. Canal Quadrinhos na Sarjeta. Youtube, 7 de jan. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zn08OPktu8c>. Acesso em: 7 de jan. de 2022.

VARGAS, Alexandre Linck. **O QUE A CRÍTICA ESTAVA ESPERANDO? O problema das representações da África**. Canal Quadrinhos na Sarjeta. Youtube, 15 de fev. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LlgyuzUHHI>. Acesso em: 15 de fev. de 2022.

Recebido em: 13/04/2022

Aprovado em: 20/06/2022