

O Contexto brasileiro da chegada do mangá e as particularidades de sua publicação no Brasil¹

1. Este trabalho se apoia no processo 2011/02714-5, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Valdemir Miotello
Doutor – PPGL - UFSCar
Felipe Mussarelli
Doutorando – PPGCTS - UFSCar

Resumo: O trabalho em questão buscará entender o contexto brasileiro da chegada dos mangás bem como entender as peculiaridades encontradas nas publicações nacionais de títulos japoneses que procuram mediar e facilitar o contato de novos leitores com uma narrativa repleta de elementos culturais distintos. Foram analisadas características como: formato original, onomatopeias, tradução e adaptação, escrita romaji, notas de rodapé, glossários e página final. Como resultado pôde-se observar que a passagem dos mangás pelo Brasil pode ser dividida em quatro fases que vão desde a introdução do mangá através dos primeiros imigrantes japoneses no Brasil até a republicação em melhor qualidade de títulos bem aceitos no mercado brasileiro.

Palavras-chave: Mangá; Mangá no Brasil; Características do Mangá no Brasil.

Abstract: This work aims to understand the Brazilian context of the arrival of manga and understand the peculiarities found in national publications of Japanese comic books titles seeking to mediate and facilitate contact of new readers to a narrative with elements of different culture. The characteristics analyzed were: original format, onomatopoeia, translation and adaptation, romaji written, footnotes, glossaries and final page. As a result it was observed that the passage of manga in Brazil can be divided into four stages ranging from the introduction of the manga through the first japanese immigrants in Brazil to republication in better quality of titles that were well accepted in the brazilian market

Keywords: Manga; Manga in Brazil; Characteristics of manga in Brasil

Introdução

A partir da década de 80 trinta os países ocidentais presenciaram uma invasão cultural vinda do outro lado do

mundo. Uma série de fatores como as baixas vendas das histórias em quadrinhos norte-americanas e o sucesso das animações japonesas na televisão aberta brasileira possibilitaram ao mercado nacional

apostar em outro gênero quadrinístico, os mangás. Naturais do Japão, os mangás diferem das comics norte-americanas não só na estrutura, mas também na forma de narrativa.

As histórias em quadrinhos alcançaram no Japão um patamar privilegiado. Mesmo na Europa, onde os quadrinhos são vendidos lado a lado aos clássicos da literatura ou nos Estados Unidos, berço dos maiores super-heróis Terra, não há aproximação com o feito alçado no Japão.

Campos (2006, p. 11) destaca no prefácio da edição brasileira da obra *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*, de Paul Gravett, que os números são espetaculares e muito já foi dito acerca das tiragens de até 7 milhões semanais da *Shonen Jump* ou dos 2,6 milhões de exemplares para a tiragem inicial de um dos volumes de *One Piece* atentando que, se a indústria de quadrinhos do Japão dava seus primeiros passos em 1954, hoje caminha sozinha e é várias vezes maior que a norte-americana.

Para Luyten (2005, p. 8), no Japão de hoje a cultura pop surge sob várias formas: aspectos da música popular (como *enka*), karaokê, videogames, desenhos animados (animês), filmes, novelas de TV, entre outras. Todavia, a forma que mais reflete a tradição cultural intensamente visual japonesa são as histórias em quadrinhos japonesas, ou seja, os mangás.

O contexto brasileiro da chegada do mangá

Ao longo da história, muitos japoneses, de acordo com Winterstein (2011, p. 144), emigraram do arquipélago em direção a lugares longínquos e o Brasil foi o principal destino dos japoneses recebendo 250 mil pessoas entre 1908 e o fim dos anos 1970. Ainda segundo a autora, apesar de o Brasil ter sido um dos primeiros países a ler mangás fora do Japão, essas leituras eram restritas, a princípio, aos descendentes nipônicos, colecionadores e a alguns pesquisadores.

O ponto de partida foi à chegada

dos 781 imigrantes pioneiros que desembarcaram no dia 18 de junho de 1908, do navio *Kasato-Maru*. Com eles vieram vários sonhos: trabalhar, enriquecer e, depois, voltar ao Japão. A ideia do retorno fazia parte dos planos dos que saíam, imaginando melhores perspectivas de vida, com a volta ao Japão. (LUYTEN, 2012, p. 124).

As primeiras famílias imigrantes japonesas chegavam ao Brasil para trabalhar principalmente em lavouras na zona rural. Temendo a chamada caboclicização ou acaboclamento de seus filhos, tais imigrantes tomaram a iniciativa de construir escolas japonesas cuja principal finalidade era a manutenção da língua natal. O idioma também era falado nas residências resultando em crianças sem conhecimento algum do português brasileiro, o que causava empecilhos quando estes chegavam às escolas brasileiras.

Luyten (2012, p. 151) explica que além da escola japonesa, as crianças dispunham de outros elementos para um contato permanente com a língua, tais como livros e revistas de histórias em quadrinhos, com destaque para aqueles de cunho didático – *shogaku* – que abrangem a faixa etária dos 2 aos 12 anos.

Além do papel educacional o mangá funcionava como um dispositivo “atualizador” do idioma japonês, tanto para as crianças como para os mais velhos, no sentido de que os mangás mantinham uma narrativa mais coloquial contendo gírias e outras terminologias mais culturais reforçando e renovando o idioma dos mais velhos, cuja língua materna acabava por distanciar-se da terra natal.

Winterstein (2011, p. 150) complementa que a leitura dos mangás pelos filhos dos imigrantes talvez fosse uma das maneiras de agenciar alguns aspectos da cultura dos ancestrais e incorporá-los

ao seu cotidiano brasileiro, auxiliando no processo de construção de uma relação mais próxima com o Japão.

Este período configura-se então, como a primeira onda de mangás no Brasil, ou seja, aqueles vindos direto do Japão junto de imigrantes, mantendo seus formato e leitura originais sem qualquer tratamento editorial brasileiro.

Chama a atenção na década de 60 a obra de alguns quadrinistas brasileiros descendentes de japoneses que mostravam extrema habilidade ao produzir no Brasil quadrinhos com temáticas e estilos característicos dos mangás. Julio Shinamoto com suas clássicas histórias de terror, Paulo Fukue e Claudio Seto cuja obra *Samurai* possuía traços realistas e narrativa repleta de violência.

A partir do final dos anos 80, segundo Moliné (2004, p. 62), editoras como Cedibra, Nova Sampa, Abril e Globo começaram a traduzir as primeiras coleções de mangás no Brasil, apresentadas em formato diferente do original japonês. Mais precisamente com páginas espelhadas para facilitar a adaptação a leitura ocidental.

A segunda onda de mangás no Brasil veio com *Lobo Solitário*, de Kazuo Koike e Goseki Kojima, sendo o primeiro mangá japonês editado em terras nacionais. O mangá foi editado pela editora Cedibra no ano de 1988. Segundo Nagado (2007, p. 14), era a tradução da edição americana, com introdução e capa do mega-astro dos quadrinhos americanos Frank Miller, que foi o grande responsável pela entrada do mangá nos EUA. Ainda de acordo com Nagado, *Akira*, de Katsuhiro Otomo e Izô Hashimoto lançado pela editora Globo causou grande repercussão na mídia, em parte por conta do lançamento, na mesma época, do aclamado longa-metragem homônimo.

Infelizmente, apesar dos elogios da crítica especializada, as baixas vendas impediam que os títulos fossem publicados na íntegra. Além das obras citadas

anteriormente, também chegaram ao Brasil *Crying Freeman* de Kazuo Koike e Ryoichi Ikegami, *Cobra*, de Buichi Terasawa e *Mai - a garota sensível*, de Kazuya Kudo e Ryoichi Ikegami, sendo esta última a única obra a ser publicado na íntegra. *Akira*, de acordo com Nagado (2007, p. 14), levou anos para ser concluído, por conta dos sucessivos atrasos e cancelamentos devido às baixas vendas. Ainda que concluído, o último volume de *Akira* no Brasil foi na verdade um compilado de partes selecionadas de volumes anteriores não publicados, editados para parecerem um volume final.

“Custou para os quadrinhos japoneses se firmarem no Brasil”, afirma Barbosa (2005, p. 103). Havia uma espécie de barreira invisível, segundo o pesquisador, que afugentava os leitores brasileiros. Caminho bem diferente das animações orientais, que faziam sucesso no Brasil e arrebanhavam muitos fãs de várias gerações.

Ramos (2012, p. 39) conta que as publicações orientais só caíram no gosto do leitor daqui com a entrada da editora Conrad no segmento no fim de 2000. Ramos (ibid.) explica que as duas revistas de estreia, *Dragon Ball* e *Cavaleiros do Zodíaco*, repetiram nas bancas o sucesso que tinham nas versões animadas exibidas pela televisão aberta e pautaram outros lançamentos, tanto da editora Conrad quanto da JBC, que também entrou no mercado.

“O mercado brasileiro começou então a ser invadido pelos mais variados títulos de mangá, como *One Piece*, *Vagabond*, *Inu-Yasha*, *Love Hina*, *Dark Angel* e tantos outros”. (NAGADO, 2007, p. 15). E essa é o que chamamos de terceira onda do mangás no Brasil.

Em terras nacionais o mercado de quadrinhos oscila bastante, todavia, a situação hoje nos parece diferente. Baixas vendas antes representavam cancelamento quase que imediato, e foi assim com alguns títulos de mangás como *Peach Girl* e *Eden*, ambos publicados pela editora Panini,

no entanto, há hoje algumas publicações voltadas para nichos minúsculos, com tiragens baixas, algo inimaginável anos atrás, explica Gusman (2005, p. 82).

Outras editoras entraram no mercado do mangá, em especial a editora Panini, que preencheu o espaço deixado pela editora Conrad, que interrompeu suas publicações deixando-as inacabadas.

Ramos completa que

os anos finais da década viram outras editoras apostarem no segmento, uma delas com bons resultados, caso da NewPOP. O nome mangá se tornou atraente. Algumas revistas passaram a usar a palavra como estratégia de vendas, mesmo que o conteúdo de mangá fosse outro. A década terminava com bancas cheias de mangás. Alguns jornalistas tiveram de redimensionar as prateleiras para abrigar as publicações. Os quadrinhos japoneses tiveram um forte impacto nos dez primeiros anos deste século, tanto no mercado nacional quanto na cultura de parte dos jovens brasileiros. Já a mais de uma geração que cresceu lendo mangás. (2012, p. 39).

Títulos deixados para trás pela editora Conrad foram divididos entre as editoras Panini e JBC, que iniciaram reedições dos mesmos, em edições diferenciadas.

Atualmente as publicações de mangás parecem ter entrado em uma quarta fase, indicado pela republicação de títulos consagrados em sua primeira passagem pelo Brasil. Títulos como *Sakura Card Captors*, *Yu Yu Hakusho* e *Samurai X* (publicado agora com seu título original, *Rurouni Kenshin*), todos publicados pela editora JBC retornaram as bancas, entretanto, em formatos de luxo, com papel de melhor qualidade e em edições com maior número de páginas, seguindo o

padrão atual de publicação de mangás.

Além das republicações, a quarta onda de mangás no Brasil inclui também mangás criados no Brasil, ou seja, mangás criados por brasileiros, muitas vezes de forma independente utilizando-se de redes sociais e da publicação em meio digitais. Alguns títulos alcançam relativo sucesso possibilitando que os autores publiquem suas obras em formato encadernado graças à ajuda de seus leitores através de plataformas de financiamento coletivo como o Catarse. Esta quarta onda, constituída por republicações em formato de luxo e mangás nacionais merece bastante atenção, em especial pelo meio independente em que essas publicações circulam e tomam forma.

Vale ressaltar que o movimento de publicação em redes sociais e através de financiamento coletivo é utilizado por diversos nichos, artísticos ou não, e vêm criando um novo paradigma na sociedade.

Desde 2000 a publicação de mangás no Brasil passou por fases, modificações e, a sua maneira, constituiu uma publicação com elementos exclusivos. Essas exclusividades ou particularidades da publicação brasileira dos mangás japoneses serão discutidas a seguir.

Particularidades do mangá publicado no Brasil

Os títulos japoneses de mangás publicado no Brasil recebem um tratamento diferenciado dos demais quadrinhos estrangeiros. Por ser originalmente uma publicação japonesa muito de seu conteúdo, por conta não somente das diferenças culturais, mas também da questão vocabular, não seria de fácil entendimento para o leitor que não estivesse familiarizado nesse universo.

Em uma segunda passagem, algumas obras clássicas do mangá como *Akira* (Katsuhiro Otomo) e *Lobo Solitário* (Kazuo Koike e Goseki Kojima), já haviam passado por aqui, em meados de 1988, no formato ocidental de leitura e

publicação. Mais tarde o mangá Lobo Solitário voltaria a ser publicado no Brasil, mais precisamente em dezembro de 2004, em 28 edições com leitura e onomatopeias orientais, pelo selo *Planet Mangá*, da editora Panini.

[...] a partir de 2000 [...] quando a Conrad Editora trouxe ao Brasil os títulos *Dragon Ball* e *Cavaleiros do Zodíaco*, os fãs ficaram exultantes: a leitura era feita no sentido oriental e as onomatopéias eram mantidas em japonês, pois faziam parte do desenho, dando início a uma nova era no mercado nacional de quadrinhos. (GUSMAN apud FARIA, 2007, p. 20).

Com a crescente popularização dos mangás, algumas editoras, segundo Vergueiro (2003), praticamente se especializaram em sua publicação, o que possibilitou explorar o mercado de forma mais ampla, lançando títulos inéditos no país em seu formato original (impressão japonesa), ou seja, de trás para frente e da direita para a esquerda.

Hoje o gibi *Turma da Monica Jovem* (ou *Turma da Monica Mangá*, devido ao fato de sua arte e narrativa basearem-se nos quadrinhos japoneses), criado por Maurício de Souza bate recordes de vendagem, chegando às quatro primeiras edições juntas à marca 1,5 milhões de exemplares vendidos².

Todavia, alguns itens fazem da publicação nacional do mangá diferenciarse da versão japonesa. São eles:

- I. Formato original
- II. Onomatopeias
- III. Tradução e adaptação
- IV. Escrita romaji
- V. Notas de rodapé
- VI. Glossários
- VII. Página final

I. Formato original

Como visto acima, na segunda

passagem dos mangás pelo país na década de 80, houve uma preocupação do mercado editorial na aceitação dos quadrinhos japoneses por conta das diferenças da publicação original. Destacase a isso o fato da leitura oriental ser feita inversamente a ocidental, ou seja, da direita para a esquerda.

Pensando nesse possível problema de aceitação os editores decidiram aproximar a leitura do mangá à leitura que o ocidente fazia, espelhando suas páginas, ou seja, invertendo a leitura tradicional na qual a obra foi desenvolvida. Complementa Gusman (2005, p. 79) que,

na década de 1980, teve início a importação de algumas obras, sempre usando o mercado norte-americano como intermediário. Isso trazia um inconveniente para os fãs das HQs japonesas: para adaptar para a leitura ocidental, os editores norte-americanos invertiam os fotolitos. Assim era comum ver pessoas usando relógio no braço direito e se cumprimentando com a mão esquerda.

Na passagem seguinte dos quadrinhos japoneses no Brasil, preocupou-se em manter a forma de leitura da maneira como é feita no Japão, que para Oka (2005, p. 88), deixa a edição nacional ainda mais fiel à original japonesa, sem tornar os personagens “canhotos”. Além desse aspecto formal, existe um aspecto prático que pesa para a editora, pois dispensa o trabalho de ‘desinversão’ das letras e das onomatopeias, economizando tempo e custos.

O tamanho e o formato dos mangás publicados no Brasil são similares aos dos livros encadernados (tankohons ou tankobons) japoneses, com algumas pequenas exceções quanto ao número de páginas das primeiras publicações da terceira passagem. As primeiras edições tinham em média metade do número de

2. Fonte: <http://www.bemparana.com.br/noticia/96080/turma-da-monica-jovem-bate-recorde-de-vendas> Acesso em 15/11/2012.



Figura 1 - Diferentes edições do mangá Sakura Card Captors, do grupo Clamp. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 2 - Três edições da obra Dragon Ball, de Akira Toriyama. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 3 - Edição Definitiva Dragon Ball, de Akira Toriyama, publicado pela editora Conrad. Fonte: http://mlb-s2-p.mlstatic.com/dragon-ball-edico-definitiva-vol-1-451211-MLB20494415741_112015-F.jpg.

páginas da edição original japonesa, sendo o motivo principal desse formato a adequação à condição econômica dos leitores nacionais.

Na verdade a divisão pela metade no número de páginas aumentava a vida útil da obra no mercado, dobrando seu período de publicação e aumentando os lucros da venda, uma vez que o preço de duas edições nacionais não era equivalente ao preço de uma edição no formato japonês. Isso ficou claro mais recentemente quando se aboliu do mercado a venda dos chamados meio-tanko, com exceção daquelas que ainda se encontravam em publicação, evitando assim que a publicação sofresse alterações em seu formato ao longo dos volumes.

As edições vistas anteriormente na figura 1 são as versões meio-tanko, formato pelo qual os mangás eram publicados no ano 2001 pela editora JBC e a versão tankohon de luxo, publicada no ano de 2012, também pela editora JBC, da obra *Sakura Card Captors*, do Grupo Clamp. Enquanto a edição publicada em 2001 tem dimensões de 11,5 x 17,5 cm, possuindo aproximadamente 100 páginas em preto em branco, a edição especial publicada em 2012 tem dimensões de 13,5 x 20,5 cm com 200 páginas das quais 16 são coloridas.

O mesmo acontece com a obra *Dragon Ball* (figura 2), publicada inicialmente no formato meio-tanko em 2000 (na figura 2 as duas primeiras edições de cima para baixo) pela editora Conrad, posteriormente

em 2005 em uma versão de luxo (figura 3) com páginas coloridas no capítulo principal e mais recentemente no ano de 2012 em uma reedição, agora em formato *tankobon* publicado pela editora Panini (na figura 2 a terceira edição de cima para baixo).

Embora a segunda edição de *Dragon Ball* publicada pela editora Conrad em 2005 fosse nomeada como definitiva, sinônimo para edições de luxo, a qualidade era inferior a edição *kanzenban*³ japonesa que servia como modelo e mesmo com edição definitivas do mesmo título publicadas em outros países, como a espanhola (na figura 2 a última edição de cima para baixo). O que diferencia a edição brasileira da edição japonesa e da espanhola é a presença de uma capa especial removível sobre a capa original, característica conhecida dos *kanzenbans* e também de alguns quadrinhos de luxo em geral. A edição definitiva publicada pela Conrad teria 34 edições, entretanto sua publicação foi cancelada na edição 16 em 2009.

As capas das edições nacionais

acompanham a direção delineada pela arte das capas originais. Quando há necessidade de criar uma capa diferente da original, como no caso das publicações com a metade de páginas, que acabavam por dobrar o número de volumes (nesse caso havia um X/2 número de páginas prontas, cabendo à editora nacional criar a outra metade), a editora brasileira necessitava da aprovação dos donos dos direitos da obra no Japão.

Com exceção de alguns detalhes, as capas (figuras 4 e 5) são bastante semelhantes, procurando manter a publicação brasileira o mais próximo possível daquela encontrada no Japão.

Além dos encadernados *tankobons*, foram publicados no Brasil algumas edições de luxo, contendo capas melhor trabalhadas e impressas em materiais de melhor durabilidade e qualidade, algumas contendo páginas coloridas. Podemos citar como exemplo a edições definitivas de *Dragon Ball* e a edição de *Gourmet*, de Jiro Taniguchi, publicada em 2009, ambas pela editora Conrad.

3. O *kanzenban*, edição de luxo, é um formato normalmente com mais páginas que o *tankoubon*, maior qualidade e páginas coloridas, mais completo. A palavra *Kanzen* significa completo ou perfeito. Fonte: <http://www.jbox.com.br/>

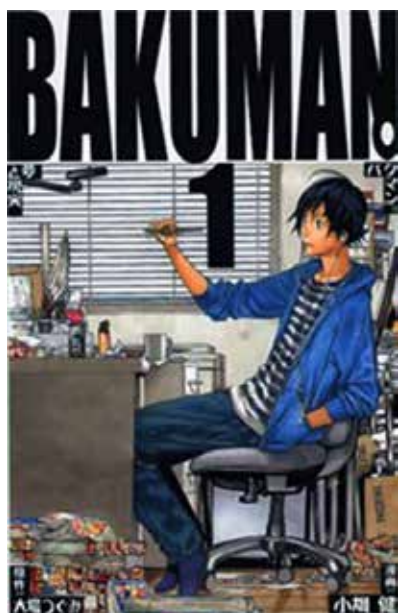


Figura 4 - Capa da edição japonesa do mangá Bakuman. Fonte: <http://www.actusf.com/>.

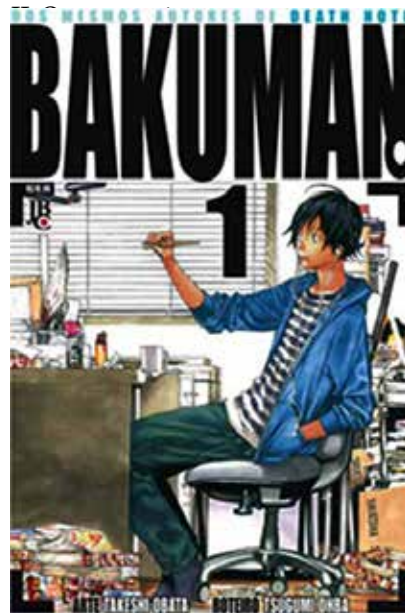


Figura 5 - Capa da edição nacional do mangá Bakuman. Fonte: <http://www.comix.com>

Outro ponto importante da edição nacional do mangá é a questão das onomatopeias. Como visto anteriormente no capítulo que define as principais

características do gênero, as onomatopeias são um recurso essencial dos quadrinhos e recebem uma importância ainda maior no contexto do mangá.

As onomatopeias, nos mangas, ocupam boa parte do quadro e fazem parte da estética do mangá. Elas são a representação escrita do som, e hoje são constituintes da narrativa quadrinística. Uma particularidade das onomatopeias é que cada cultura tem suas próprias maneiras de representar o som graficamente.

Comics americanas possuem uma longa tradição de utilizar palavras para representar sons, mas eles normalmente limitam-se a descrever explosões (BAROOM!), punhos batendo em mandíbulas (POW!), e metralhadoras atirando em comunas (BUDABUDABUDA!). Os Japoneses ganharam a guerra das palavras. Eles têm sons que representam o macarrão sendo sorvido (SURU SURU), dezenas de tipos de chuva (ZAAA..., BOTSUN BOTSUN, PARA PARA), e o repentino acender da chama de um isqueiro

(SHUBO). Nos últimos anos os artistas tem criado os milagres do paradoxo: o uso do som para representar atividades e emoções silenciosas. Quando um guerreiro ninja some em pleno ar o som é FU; quando uma folha cai de uma árvore o som é HIRA HIRA (...) quando o rosto de alguém se enrubesce de vergonha o som é PO; e o som de nenhum ruído sequer é um contundente SHIIIN. (SCHODT, 1997) (tradução nossa).

Para Oka (2005, p. 88), a manutenção das onomatopeias originais torna a arte do mangá ainda mais fiel ao japonês. Mas, para compensar o problema da legibilidade, uma vez que as mesmas são escritas no idioma japonês, adicionam-se pequenas legendas em português para ajudar na compreensão sem prejudicar a arte, como pode ser observado na figura 6 onde o texto "KABRUUUM" é adicionado abaixo da



Figura 6 - Onomatopeia encontrada em D. Gray Man representando um som de impacto equivalente a "KABRUUUM".
Fonte: D. Gray Man, de Katsura Hoshino, publicado pela editora Panini, vol. 21, p. 111.

onomatopeia original.

Dispomos hoje de tecnologias digitais capazes de apagar as onomatopeias originais sem deformar o conteúdo por

trás das mesmas, contudo, como citado acima, a onomatopeia faz parte da arte e apagá-las para a introdução de algo mais próximo da cultura brasileira prejudicaria

a obra em questão.

III. Tradução e adaptação

A questão da tradução e adaptação encontra alguns problemas com relação às diferenças entre a gramática japonesa e brasileira e a necessidade de transliterações.

Arnaldo Massato Oka, cuja experiência como tradutor profissional de mangás nos ajuda na compreensão das peculiaridades das versões nacionais das obras, faz um apanhado das principais características da tradução para o português. Para Oka (2005, p. 88), o tradutor tem a preocupação e a responsabilidade de recontar a história de forma atraente para os leitores brasileiros, o que não é uma tarefa fácil. Além da dificuldade, o trabalho de tradução torna-se um pouco ingrato, sendo valorizado pelo anonimato, em outras palavras, quanto menos os leitores reparem no trabalho do tradutor melhor.

É impossível existir tradução sem um mínimo de adaptação, havendo, portanto, confusão entre estes dois termos. Oka prefere, ainda sim, separar os dois termos, justificando-se com um exemplo ocorrido em sua adolescência. Enquanto assistia um episódio do anime *Zillion* (1987) dirigido por Akira Watanabe, uma cena lhe chamou a atenção. O protagonista da série JJ conversava com seu parceiro de equipe, Champ, para decidir o próximo passo de sua missão. Champ cita um provérbio chinês para expor sua opinião.

Em japonês o provérbio é “*koketsu ni hairaneba koji wo ezu*”, que na versão brasileira foi traduzido como “Se você não entrar na caverna do tigre, não conseguirá o filhote do tigre”. Para Oka, a tradução encontra-se correta, todavia, o espectador brasileiro desconhece o significado do provérbio encontrando dificuldade em entender seu significado, sendo sugerida uma adaptação possível e de compreensão mais imediata “Quem não arrisca não petisca”.

Nos mangás publicados no Brasil, algumas expressões não recebem adaptação,

sendo traduzidas de forma literal e explicadas pelos editores em uma nota de rodapé.

Oka também cita o problema da gramática japonesa, aonde a posição do verbo e do objeto é invertida em relação ao português. Exemplificando, no Brasil se diz “Fulano faz tal coisa” enquanto no Japão “Fulano tal coisa faz”, o que gera problemas atrapalhando a adaptação.

Quando uma frase longa é dividida em diversos quadrinhos (e conseqüentemente em diversos balões), de vez em quando a fala enfática fica separada do desenho de destaque, o que desfoca a narrativa. É preciso alterar a frase do personagem para que o desenho e fala fiquem sincronizados. (OKA, 2005, p. 89).

Com relação à tradução das onomatopeias, Oka salienta que é preciso inventar um grande número delas, pois no Japão existem onomatopeias que servem apenas para descrever a situação, como por exemplo, a ausência de som e outra para indicar uma pessoa ficando vermelha de vergonha, sendo o tradutor obrigado a escrever literalmente “silêncio” e “vermelho”, uma vez que a língua portuguesa não possui equivalentes para essas onomatopeias.

Sendo assim, a tradução e adaptação do mangá publicado no Brasil mostram sinais de dialogia, uma vez que a voz do editor ou editores permeia por toda a obra, mesmo que a princípio não se tenha consciência disso durante a leitura.

IV. Escrita romaji

Por tratar-se de uma publicação de origem japonesa, a tradução e adaptação para o português encontram termos sem par na língua portuguesa, ou seja, sem possibilidade de tradução. Algumas vezes é necessário manter a palavra em sua língua materna para manter a imersão do leitor.

A escrita romaji nada mais é do que a transcrição da língua japonesa escrita para

o alfabeto ocidental. Dessa forma torna-se possível ler os ideogramas japoneses de acordo com o alfabeto ocidental.

Explica Oka (2005, p. 90) que,

naturalmente sempre aparecem nomes e termos japoneses que não são traduzíveis, havendo necessidade de se fazer uma transliteração (ou 'romanização'), das palavras japonesas. Ou seja, a substituição das letras japonesas por letras latinas. Existem dois sistemas de transliteração: o japonês e o Hepburne. Não é comum ver o sistema japonês fora

do Japão. O sistema Hepburne, por sua vez, é o mais utilizado e comum em quase todo o mundo.

Embora Oka ressalte o uso do sistema Hepburne, Nagae, em notas da tradução do livro *Trajatória em noite escura* (2011), salienta a não adequação completa do sistema em função da dificuldade da aproximação da fonética do Hepburn à do português.

Veremos a seguir, um exemplo encontrado do processo de romanização nos mangás publicados no Brasil.

No trecho acima, a personagem em



Figura 6 - Trecho do vol. 56 do mangá *Negima!* de Ken Akamatsu, publicado no Brasil pela editora JBC. Vol. 56

cena usa durante sua fala o termo “*riajû*”, causando estranheza nas personagens que dividem as próximas cenas com ela. Posteriormente, outra personagem explica a origem do termo, sendo este uma gíria da internet comum aos internautas japoneses. *Riajû* é uma abreviação de “*real jûjitsu*” (realizada na vida real), referindo-se a uma pessoa plenamente satisfeita com a realidade.

Não há no português brasileiro um termo equivalente para aquele usado pela personagem, havendo, portanto, uma romanização do mesmo. Esse hábito editorial tornou-se necessário sendo encontrado praticamente em todas as edições publicadas no Brasil.

V. Notas de rodapé ou do editor

Um recurso gráfico frequentemente utilizado nas edições brasileiras dos quadrinhos japoneses é a nota de rodapé. Nela são descritas traduções de termos, contextualizações da trama quando esta trata de elementos específicos da história ou cultura japonesa. Este recurso não é exclusivo dos mangás publicados no Brasil, aparecendo com frequência nos quadrinhos de origem norte-americana.

Bem como as onomatopeias que fazem parte da arte do mangá, muitos elementos da construção pictórica são ideogramas japoneses, e da mesma forma seu apagamento e tradução prejudicariam o resultado final.

Na figura 8 podemos observar um exemplo de nota do editor. Na imagem, retirada do mangá *Afro Samurai* de Takashi Okasaki, publicado no Brasil pela editora Panini, podemos ver um “papel vermelho” cuja nota do editor indica ser uma carta de recompensa.

A nota do editor ou de rodapé torna-se de suma importância para a consolidação do mangá no Brasil, uma vez que rompe, de certa forma, a barreira cultural existente entre os dois países, facilitando a compreensão de passagens desconhecidas ao leitor brasileiro.

VI. Glossário

Talvez o item mais importante desta lista de peculiaridades dos mangás publicados no Brasil seja o glossário. No início das publicações no ano de 2000, os mangás não recebiam o glossário, limitando-se no máximo a editar notas de rodapé com algumas compreensões mais sucintas, ainda que de grande ajuda.

Foi com a editora Panini que o glossário foi introduzido aos mangás. Um número maior em suas edições permitiu a introdução de um glossário ao fim de cada volume, inicialmente mais simples, sendo atribuídas melhorias ao longo dos anos de publicação.

Ao lado, veremos alguns exemplos de glossários encontrados nos mangás publicados atualmente no Brasil.

A figura 9 foi retirada dos extras do volume 29 do mangá *Bleach* de Tite Kubo, também publicado no Brasil pela editora Panini. Na cena, uma das personagens sugere uma brincadeira conhecida no Japão como *Suikawari*. Para saber do que se trata tal brincadeira, basta olhar no fim da edição para encontrar um glossário contendo a tradução dos termos encontrados no mangá. Já a figura 10 ilustra um trecho do glossário onde consta a tradução do termo encontrado na primeira imagem. Esse glossário é fornecido pela editora brasileira, sendo, portanto, integrante apenas da edição nacional. Nem todos



(*) NÚMERO DOIS. PAPEL VERMELHO: ACUSADO DE CRIME HEDIONDO. PROCURADO VIVO OU MORTO.

Figura 8 - Nota do editor em Afro Samurai
Fonte: Afro Samurai, de Takashi Okasaki, vol. 1, p. 45.



Figura 9 - Brincadeira típica do Japão em Bleach
Fonte: Bleach, de Tite Kubo, Vol. 29, p. 194.

SOUL SOCIETY: Do inglês, “sociedade da alma”.
SUIKAWARI: Do japonês, “estourar melancia”.
Brincadeira típica de praia entre os japoneses, que consiste em uma pessoa vendada tentar estourar uma melancia colocada no chão usando um porrete.

Figura 10 - Trecho do glossário da edição nacional de Bleach
Fonte: Bleach, de Tite Kubo, Vol. 29, p. 202.

os mangás publicados no Brasil possuem um glossário – a editora Panini fornece glossários em todos os mangás -, mas as notas de rodapé são constantes em todas as publicações.

VII. Página final

Outra diferença da versão nacional dos mangás em relação à sua contraparte japonesa é a última página da publicação brasileira. Por ser um produto cuja leitura inicia-se onde geralmente costuma ser o fim, o mangá publicado no Brasil recebe em sua última página (primeira se adotarmos a leitura ocidental) um aviso dizendo ao leitor que ali não é o início da obra, mas o fim. Podemos observar um exemplo de página final de mangá publicado no Brasil abaixo, na figura 11.

Assim, o leitor desavisado percebe que está começando a leitura pelo lado

errado antes que inicie uma leitura errônea e comprometa a experiência da leitura. A página final ainda indica a ordem de leitura dos balões de fala, facilitando ainda mais o contato e o início da leitura do material.

Conclusão

Buscamos, ainda que de forma sucinta, indicar as principais passagens do mangá pelo Brasil, desde sua chegada inicial com os primeiros imigrantes japoneses até os dias atuais com as republicações em formato de luxo de títulos conhecidos bem como dos mangás nacionais criados por brasileiros, publicados de forma independente em meios digitais e impressos através de financiamento coletivo em plataformas como o Catarse. Este artigo procurou observar as principais características encontradas nas publicações nacionais de títulos orientais de mangás que permitem uma maior aproximação cultural de temas, utilizando de traduções, adaptações e mesmo elementos visuais que facilitem essa aproximação, tanto com o leitor iniciante como com leitor mais experiente.

Esses elementos facilitam não só o entendimento dos temas retratados nas narrativas dos mangás, mas também de todo um sistema cultural estrangeiro que muitas vezes só encontramos quando em contato com estas narrativas.

Muitos fatores podem explicar o tamanho sucesso de um tipo específico de publicação estrangeira como esta. Fatores como o sucesso dos animes da televisão brasileiro, a baixa venda dos quadrinhos de super-heróis no momento da reintrodução dos mangás no mercado brasileiro, bem como o grande número de descendentes de japoneses no Brasil, todavia, preocupam-nos neste trabalho, não em buscar os fatores do sucesso do mangá, mas sim elementos incorporados a publicação que facilitem seu contato com o público brasileiro.

Dessa maneira, os sete itens (formato original, onomatopéias, tradução e



Figura 10 - Página final Samurai X, agora intitulado de Rorouni Kenshin. Fonte: Vol. 02 da segunda edição nacional de Rorouni Kenshin, publicado pela editora JBC.

adaptação, escrita romaji, notas de rodapé, glossários e página final) descritos nesse trabalho exprimem a condição dialógica do mangá no sentido de aproximar as culturas, construindo uma pequena, porém eficiente ponte entre os dois mundos, fornecendo informações e contextualizações capazes de nos transportar em uma viagem atemporal até a terra do sol nascente.

Referências

- BARBOSA, A. Quadrinhos japoneses: uma perspectiva histórica e ficcional. In: LUYTEN, S. B. (org.). Cultura pop japonesa, São Paulo, Hedra, 2005.
- FARIA, M. L. de. Comunicação pós-moderna nas imagens dos mangás. Dissertação (Mestrado), Faculdade de meio de comunicação social. Porto Alegre : Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.
- GRAVETT, P. Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos. São Paulo: Conrad, 2006. 183 p.
- GUSMAN, S. Mangás: hoje, o único formador de leitores do mercado brasileiro de quadrinhos. In: LUYTEN, S. B. Cultura pop japonesa. São Paulo: Hedra, 2005. Cap. 7, p. 79-84.
- LUYTEN, S. B. (Org.). Cultura pop japonesa, São Paulo, Hedra, 2005.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe Luyten. Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Ed. Hedra, 2012.
- MOLINÉ, A. O grande livro dos mangás. São Paulo: Jbc, 2004. 225 p.
- NAGADO, A. Almanaque da cultura pop japonesa. São Paulo: Via Lettera, 2007. 224 p.
- NAGADO, A. O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal. In: LUYTEN, S. B. Cultura pop japonesa. São Paulo: Hedra, 2005. Cap. 4, p. 49-58.
- OKA, A. M. Mangás traduzidos no Brasil. In: LUYTEN, S. B. Cultura pop japonesa. São Paulo: Hedra, 2005. Cap. 8, p. 85-94.
- RAMOS, P. A leitura dos quadrinhos. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- _____. Revolução do gibi: a nova cara dos quadrinhos no Brasil. 1. ed. São Paulo: Devir, 2012.
- SCHODOT, F. Manga! Manga! The world of Japanese comics. Tokyo, Kodansha International, 1997.
- VERGUEIRO, W. C. S. O mercado produtor e consumidor de histórias em quadrinhos: alguns subsídios para o trabalho do profissional de informação. Parte 2. 2003.
- WINTERSTEIN, C. O centenário da imigração japonesa na mídia "étnica": a evidência da japonesidade. In: MACHADO, I. J. de R. Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil. São Carlos: Edufscar, 2011. p. 143-160.
- Nonsequos sint elique sument pa cone pa venti doloruntiate et doluptatur?
- Ro bernati rae eum essitam rerecab oreptati arum quaestiur ma dolorendandi de et dollaccabo. Dellaccatur simil in consequ iataerit, qui bla pre aut re se eliciet quat apienem earumquam ut molecto es vel incipsanis antibuscidit idundae si odit rate doluptatur, quuntem porrovi tatio. Da vellibus dolorro cus molor autam que cone sit iliquas ulparis sit, ullaborestem asi vendit laccus es et quidunt abor sequam estempor alitasperum easti ommoloremped magnam soloribus et ium ide nihicipienis explam utas sedicate dolorrumquo eum re explab int.
- Edipsumquunt am autatis dolo ius sequiaeri ipsandu ntintium aut rectiis explaturi occume eosa voluptate et fugit mil mo volenis vellectem. Da quam, consentiunt eniminctem. Nonsed magnim dolorpo reptibe arumet venihil maioribuscit vent pore sequia por sincto quodi ad untionsecae porro tem facerum accae moluptis volorem porpora nosae. Ut precusa ndaepedis nossim a nobit offic to et ari tem quiae. Omnis dolum derum simporp orepudis eum faccupaest, untibusanim doles as maximagnis est, cus, comnis volest am volenim volorerum necus nostota dolutat