

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Marina Ubeda Souto

**A METÁFORA SITUACIONAL NA HQ *MAFALDA*: ANÁLISE  
DOS CONTEXTOS TRADUTÓRIOS**

Florianópolis – SC

2010



Marina Ubeda Souto

**A METÁFORA SITUACIONAL NA HQ *MAFALDA*: ANÁLISE  
DOS CONTEXTOS TRADUTÓRIOS**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Souza

Florianópolis

2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

S726m Souto, Marina Ubeda

A metáfora situacional na HQ Mafalda [dissertação]:  
análise dos contextos tradutórios / Marina Ubeda Souto;  
orientadora, Ana Cláudia de Souza. - Florianópolis, SC,  
2011.

1 v.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Tradução e interpretação. 2. Metáfora.  
3. Compreensão. 4. Histórias em quadrinhos. I. Souza,  
Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Tradução. III. Título.

CDU 801=03

Marina Ubeda Souto

**A METÁFORA SITUACIONAL NA HQ *MAFALDA*: ANÁLISE  
DOS CONTEXTOS TRADUTÓRIOS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de Fevereiro de 2011.

---

Profa. Andréia Guerini, Dra.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Ana Cláudia de Souza, Dra.  
Orientadora (UFSC)

---

Profa. Clarícia Otto., Dra.  
Co-Orientadora (UFSC)

---

Profa. Luizete Guimarães Barros, Dra. (UEM)

---

Prof. Waldir José Rampinelli, Dr. (UFSC)

---

Prof. Wladimir Antônio Costa Garcia, Dr. (UFSC)



À minha família unida...  
...que permanece unida



## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao Pai Celestial por todas as coisas boas que tem me proporcionado e pela oportunidade de crescimento pessoal.

À minha família, que me ensinou o significado das palavras amor e união. Meu pai, Durval, vulgo Pi, pelo exemplo de persistência e coragem. Minha mãe, Matilde, por acreditar em mim e me incentivar nos momentos em que mais precisei. Minha irmã, Naira, o meu eu melhorado, obrigada pelas longas conversas, risadas, pelo besteiro terapêutico, pelo apoio, por formatar este trabalho e, principalmente, por ser minha irmã e por fazer manifestar esse amor que faz a alma entristecer quando você está distante.

Agradeço à minha outra família, a que eu escolhi. Meu companheiro, namorado, namorado, Odir, por me mostrar a razão quando só havia emoção, pela paciência extrema, afinal, eu não fui muito normal nestes dois anos. Obrigada pela companhia, por me fazer rir, por me dar broncas, por me levar além do atlântico e me dar recordações que jamais irei esquecer, por estar sempre ao meu lado, por me amar.

Às minhas amigas, Emy e Catarina, pelos anos divertidíssimos que passamos juntas, pelas histórias, bafones, gargalhadas, pela divagação acerca de nossas vidas pessoais e acadêmicas. Aos meus amigos, Vanessa, Alexandre e Ritchie, por suportarem minhas crises existenciais e entenderem meus sumiços.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Ao Fernando, por me ajudar quando era preciso e por aceitar educadamente que o chamasse de Carlos durante cerca de dois anos.

À minha coorientadora Clárcia Otto, por aceitar fazer parte da realização desta pesquisa.

À Luizete, que acreditou em mim, quando nem eu mesma acreditava!

E por último, mas não menos importante, à minha orientadora e amiga, Ana Cláudia de Souza, por me ensinar a pesquisar, a escrever um texto acadêmico e por compartilhar momentos divertidos (regados a Black, ou não...), difíceis, sobrenaturais, irônicos e felizes. Obrigada, minha cara orientadora (que deveria sim, ter um eméritos!!!), obrigada por ter dito sim, no momento que eu mais precisava.



*É preciso ter em alta conta não o que fazemos, mas o que poderíamos fazer; sem isso não vale a pena trabalhar.*

Edgar Degas



## RESUMO

Neste estudo, investiga-se a relevância do contexto em que uma determinada obra foi produzida no reconhecimento e no processo de compreensão de metáforas e de suas respectivas traduções. A pesquisa consiste na análise e discussão de metáforas situacionais presentes em 38 histórias em quadrinhos da obra argentina *Mafalda* em espanhol e em sua tradução ao português. As características do objeto de análise requerem abordagem interdisciplinar. Para isso, são apresentadas teorias sobre: contexto e tradução; metáfora; tradução e metáforas; semiótica; quadrinhos. Na sequência, são realizadas as análises e a discussão das metáforas situacionais e suas traduções, fundamentadas a partir da literatura acerca da História da Argentina. Pôde-se constatar, nesta pesquisa, que o conhecimento do contexto e as condições de produção da obra *Mafalda* auxiliam no reconhecimento e no processo de compreensão das metáforas situacionais e, por consequência, interferem diretamente no processo tradutório e em seu produto.

Palavras-chave: contexto; tradução; compreensão; metáfora; história em quadrinho.



## **ABSTRACT**

This study investigates the relevance of the work's context of production in order to identify and understand metaphors and their translations. This piece of research analyses and discusses situational metaphors from 38 comic strips selected from Mafalda, an Argentine comic book. The analysis deals with the Spanish version and its Brazilian Portuguese translation. Due to the fact that the object of study characteristics require an interdisciplinary approach, the following theories are presented: translation and context, metaphor, translation and metaphor, semiotics, comics. Next, analyses and discussion of situational metaphors and their translation are carried out based on the literature about Argentine History. The research allowed to conclude that being aware of the context and production conditions of Mafalda can help to identify and understand situational metaphors. As a result, it interferes directly in the translation process and its product.

**Keywords:** context; translation; understanding, metaphor, comic strips.



## ÍNDICE DE FIGURAS

	Página
FIGURA 1 : CONTEXTOS IMPLICADOS NO PROCESSO TRADUTÓRIO	11
FIGURA 2: GUERRAS III	20
FIGURA 2: GUERRAS III	26
FIGURA 3: EXEMPLO DE ÍCONE	30
FIGURA 4: CONTORNO DOS BALÕES	32
FIGURA 2: GUERRAS III	33
FIGURA 5: EXPRESSÕES FACIAIS	34
FIGURA 6: CONTEÚDO DOS QUADRINHOS	35
FIGURA 7: GOVERNO I	41
FIGURA 8: GOVERNO II	45
FIGURA 9: GOVERNO III	46
FIGURA 10: GOVERNO IV	47
FIGURA 11: GOVERNO V	48
FIGURA 12: GOVERNO VI	48
FIGURA 13: GOVERNO VII	51
FIGURA 14: GOVERNO VIII	52
FIGURA 15: REPRESSÃO I	55
FIGURA 16: REPRESSÃO II	55
FIGURA 17: REPRESSÃO III	56
FIGURA 18: REPRESSÃO IV	59
FIGURA 19: REPRESSÃO V	59
FIGURA 20: REPRESSÃO VI	60
FIGURA 21: REPRESSÃO VII	63
FIGURA 22: REPRESSÃO VIII	64
FIGURA 23: REPRESSÃO IX	65
FIGURA 24: REPRESSÃO X	65
FIGURA 25: REPRESSÃO XI	67
FIGURA 26: REPRESSÃO XII	68
FIGURA 27: REPRESSÃO XIII	68
FIGURA 28: ELEIÇÕES I	71
FIGURA 29: ELEIÇÕES II	72
FIGURA 30: POLÍTICA ECONÔMICA I	74
FIGURA 31: POLÍTICA ECONÔMICA II	74
FIGURA 32: POLÍTICA ECONÔMICA III	75
FIGURA 33: POLÍTICA ECONÔMICA IV	78
FIGURA 34: POLÍTICA ECONÔMICA V	79

FIGURA 35: POLÍTICA ECONÔMICA VI	79
FIGURA 36: POLÍTICA ECONÔMICA VII	82
FIGURA 37: GUERRAS I	83
FIGURA 38: GUERRAS II	84
FIGURA 2: GUERRAS III	86
FIGURA 40: GUERRAS IV	89
FIGURA 41: IMPERIALISMO ESTADUNIDENSE I	91
FIGURA 42: IMPERIALISMO ESTADUNIDENSE II	93
FIGURA 43: TRABALHO I	95
FIGURA 44: TRABALHO II	96

## SUMÁRIO

	Página
<u>APRESENTAÇÃO</u>	1
<u>1. DELIMITAÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO DO OBJETO DE ANÁLISE</u>	7
<u>1.1. TRADUÇÃO E CONTEXTO</u>	7
<u>1.2. METÁFORA</u>	13
<i>1.2.1. A compreensão da metáfora</i>	14
<i>1.2.2. A compreensão através de metáforas</i>	15
<i>1.2.3. O uso intencional da metáfora</i>	18
<u>1.3. TRADUÇÃO E METÁFORAS</u>	21
<u>1.4. SEMIÓTICA</u>	24
<u>1.5. QUADRINHOS</u>	28
<u>2. EXPLORAÇÃO DO OBJETO DE ANÁLISE</u>	37
<u>2.1. PROCESSO DE SELEÇÃO DAS HQ E METODOLOGIA DE ANÁLISE</u>	37
<u>2.2. DESCRIÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS METÁFORAS SITUACIONAIS</u>	40
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	99
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	103



## APRESENTAÇÃO

Segundo a tradição semiológica a respeito da relação entre as palavras na composição de enunciados significativos, relevantes e aceitáveis dentro de um determinado sistema linguístico, as palavras não são recipientes de mensagens independentes das relações cotextuais (dentro do próprio texto) e contextuais (do texto em contato com o seu meio e espaço de produção e circulação). Nesta perspectiva e considerando a necessária interação de processo de interlocução, propomos, como pesquisa de mestrado na área dos Estudos da Tradução, investigação acerca das implicações das escolhas tradutórias no acesso ao texto por interlocutores que não tenham condições de enfrentamento da produção em sua língua de origem.

As escolhas do tradutor são definidas de acordo com sua compreensão do texto de origem, a funcionalidade do texto traduzido, o espaço de circulação no qual a tradução será inserida e o público de destino da tradução. A compreensão do texto de origem por parte do tradutor interfere diretamente no processo tradutório e em seu produto. Em alguns casos, os textos apresentam maior relação intrínseca com o seu meio e espaço de produção, que devem ser considerados e, de certa forma, compartilhados entre autor e tradutor para que a tradução preserve o sentido do texto de origem. Pensando nessa relação entre texto e contexto, este estudo se propõe investigar a relevância do contexto em que uma determinada obra foi produzida no reconhecimento e no processo de compreensão das metáforas e, conseqüentemente, em suas respectivas traduções.

O conhecimento do contexto de produção de uma determinada obra auxilia não só na construção do significado metafórico, mas também no reconhecimento da metáfora no texto. O contexto pode abarcar fatores externos, culturais e situacionais, como o momento histórico e suas atribuições políticas, econômicas e sociais, por exemplo. Fatores cognitivos também podem ser considerados como contexto, por exemplo, o conhecimento prévio de um indivíduo sobre um determinado assunto pode ser compreendido como contexto em uma interação conversacional (HOUSE, 2006). O contexto tem um papel decisivo no processo de compreensão, pois ele influencia a construção do significado. Tendo isso em vista, procuramos trabalhar com um material de análise que manifestasse, de forma explícita, relação com seu contexto de produção. A obra *Mafalda*, do argentino Joaquín Salvador Lavado (1932), mais conhecido como Quino, possui essa característica.

Outro fator decisivo para tal escolha foi o gênero textual da obra, histórias em quadrinhos (HQ), pois as imagens podem fornecer pistas da presença de metáforas, facilitando seu reconhecimento e compreensão.

Já a preferência pela metáfora como objeto de estudo está relacionada ao vínculo que ela possui com o meio e espaço em que foi produzida. O contexto em que uma metáfora foi enunciada faz parte da construção de sua interpretação, pois se o leitor/ouvinte não compartilhar desse contexto, dificilmente alcançará o sentido metafórico do enunciado. Outro fator importante para a decisão de se trabalhar com metáforas é a relevância da metáfora como fenômeno linguístico, permeando a linguagem, não somente por aproximar o abstrato do palpável, mas por possibilitar a representação de algo novo ou diferente através de associações a experiências anteriores. De acordo com a perspectiva cognitivista, a metáfora é uma maneira de conceitualizar o mundo influenciando como as pessoas pensam, falam, imaginam e se relacionam com a vida cotidiana (LAKOFF & JOHNSON, 1980; JOHNSON, 1987, 1993; LAKOFF, 1987; LAKOFF & TURNER, 1991; TURNER, 1991; GIBBS, 1994 apud. GIBBS, 1998). Essa conceitualização é gerada a partir de experiências recorrentes que compõem o nosso repertório de conhecimento e os conceitos que surgem por meio dessas experiências devem ser considerados como dependentes de representações contextuais (GIBBS, 1998).

Durante o processo de seleção do material de análise, percebemos a presença de metáfora em enunciados aparentemente literais, que se tornaram não literais, ao levar em conta o contexto específico de produção. Definimos esta categoria como metáfora situacional, que é caracterizada pela manifestação intencional de, pelo menos, dois valores concomitantes: um superficial e manifestado (que pode ser literal ou metafórico) e outro que implica inferenciação e compartilhamento das condições e objetos de produção. É importante ressaltar a relevância desta pesquisa, uma vez que por meio da identificação e do reconhecimento das metáforas situacionais, evidencia-se a maleabilidade do sentido de literalidade restrito a um único significado, sugerindo que uma sentença que é considerada literal, neste sentido restrito, também pode ser metafórica ao considerar seu contexto de produção.

Considerando que esta pesquisa está situada na área de Letras, dentro dos Estudos da Tradução, analisamos as metáforas situacionais a partir de sua manifestação verbal, ou seja, o texto escrito presente na história em quadrinho. No caso desta pesquisa, as imagens, ainda que centrais e imprescindíveis à construção da linguagem dos quadrinhos,

são complementares na construção do significado metafórico. Também é importante esclarecer que o contexto histórico apresentado no decorrer das análises não é o tema central desta pesquisa e, portanto, deve ser entendido como uma noção geral do período a que se refere, pois quando nos referimos a leitores, estamos tratando de leitores comuns e não especialistas em quaisquer das áreas envolvidas neste estudo.

Ainda que esta pesquisa de mestrado tenha caráter interdisciplinar, por tratar de metáfora, contexto, tradução, semiótica, arte sequencial e História, ela está arraigada aos Estudos da Tradução. Logo, é necessário esclarecer os conceitos de tradução abordados neste estudo. As concepções de tradução exploradas nesta pesquisa são: a) tradução interlinguística, quando os signos verbais são interpretados por meio de outra língua; b) tradução intralinguística, quando os signos verbais são interpretados por meio de outros signos da mesma língua; c) tradução intersemiótica, quando os signos verbais são interpretados por meio de signos não-verbais; d) a interpretação como tradução, ou seja, a construção de significados e o processo de compreensão são entendidos conceitualmente como processos tradutórios.

Neste estudo, entendemos que a tradução é permeada por diferenças culturais, temporais, espaciais, sensoriais e não somente por diferenças linguísticas. Esses distanciamentos têm relação direta com os contextos envolvidos durante o processo tradutório. Pensando em uma tradução interlinguística, o contexto em que o texto fonte e o texto alvo foram produzidos é inserido de acordo com as condições e os objetos do ato tradutório, seu produto e o público ao qual o texto se destina. No processo de tradução de metáforas, os níveis de relevância da relação com o contexto são ampliados, pois, além do contexto de produção da metáfora, há que se levar em conta o contexto de recepção em que tal metáfora será inserida, o que torna esse processo ainda mais dificultoso (SCHÄFFNER, 2004:1254). No caso das metáforas presentes em *Mafalda*, o conhecimento do contexto de produção da obra pode interferir no processo de compreensão dos quadrinhos.

A relação da HQ *Mafalda* com o seu contexto de produção é substancial. O período de produção dos quadrinhos da *Mafalda*, entre 1964 e 1973, está inserido em uma fase histórica de uma Argentina em repressão, quando muito pouco podia ser dito explicita e diretamente para manifestar opiniões. A personagem Mafalda é representada por uma menina que vive na Argentina da década de sessenta, um país em

crise política e econômica. Mafalda contesta um mundo onde “‘paz!’ é a onomatopéia de uma bofetada”<sup>1</sup> (PIZANO in QUINO, 2008:11).

*Mafalda* foi traduzida em mais de vinte idiomas e ainda conquista leitores no mundo todo. Ainda que haja um intervalo de quase quarenta anos, *Mafalda* continua muito atual, provavelmente porque muitas coisas que eram questionadas pela personagem, como problemas econômicos, não foram resolvidas. Mas esse não é o caso de todos os quadrinhos, principalmente se considerarmos as metáforas utilizadas por Quino para tratar de temas como a ditadura e o autoritarismo militar de modo a evitar a censura. Como pensar, então, na compreensão da HQ *Mafalda* por parte de um leitor nos dias atuais? O próprio autor comentou acerca do impacto da obra em outras culturas:

A temática de Mafalda está intimamente relacionada com alguns tópicos do nosso país – afirma – e sempre me perguntei como era compreendida em outras culturas, principalmente quando eu soube que seria publicada na China. (QUINO, J. 2004)<sup>2</sup>.

Ainda que a HQ *Mafalda* tenha abordado fatos históricos relacionados à China, como a Guerra Fria, há certos quadrinhos que tratam de temas que dependem do conhecimento do contexto de produção do texto de origem para sua compreensão.

Diante do exposto, nesta pesquisa investigamos a importância do conhecimento do contexto de produção da obra *Mafalda* para o reconhecimento e compreensão das metáforas situacionais. Ao delimitar as análises às metáforas situacionais, obtivemos um total de 38 quadrinhos. Para a realização das análises, foi feito um reconhecimento prévio do contexto de produção do material na tentativa de identificar as metáforas e obter maior compreensão de seus respectivos significados. Em seguida, dividimos os 38 quadrinhos em 7 categorias temáticas criadas a partir do assunto que percebemos estar manifestado: eleições; guerra; governo; imperialismo estadunidense; política econômica; repressão; trabalho. Com base no conhecimento do contexto de produção do material, apresentado no decorrer das análises,

<sup>1</sup> Tradução nossa. Original em espanhol: “‘¡paz!’ es la onomatopeya de una bofetada”

<sup>2</sup> Tradução nossa. Original em espanhol: “La temática de Mafalda está muy vinculada a ciertos tópicos de nuestro país —afirma Quino— y siempre me he preguntado cómo se entendía en otras culturas, sobre todo cuando me enteré que iba a ser editada en China.”

identificamos e discutimos as relações contextuais das metáforas situacionais em espanhol e suas possíveis interpretações, bem como suas traduções ao português.

Este estudo está organizado em dois capítulos. No primeiro capítulo – Delimitação e fundamentação do objeto de análise -, são apresentadas, de maneira sucinta, teorias que circunscrevem o objeto de análise: metáforas situacionais presentes em 38 quadrinhos da *Mafalda* que foram produzidos em um período de censura e repressão. É relevante dedicar um capítulo para a fundamentação desse objeto, pois ele requer uma análise interdisciplinar. Em um primeiro momento, trata-se do contexto e de sua relação com a tradução. A seguir, são abordados os aspectos da metáfora e de sua compreensão. Na sequência, discute-se a relação da metáfora com a tradução. Em seguida, para entender melhor o gênero do objeto de análise, trata-se dos aspectos semióticos da imagem. Encerrando o capítulo, discutem-se as características dos quadrinhos na tentativa de melhor compreendê-los. No segundo capítulo – Exploração das metáforas situacionais- é apresentada a metodologia utilizada no processo de análise das metáforas e são realizadas a descrição, a análise e a discussão das metáforas situacionais nas HQ selecionadas, fundamentadas a partir da literatura acerca da História da Argentina compreendida entre os anos de 1964 e 1973. Após a análise das metáforas situacionais, é realizada a discussão dos dados obtidos.



## 1. DELIMITAÇÃO E FUNDAMENTAÇÃO DO OBJETO DE ANÁLISE

Este capítulo está dividido em cinco seções principais: tradução e contexto, metáfora, tradução e metáforas, semiótica e quadrinhos. Na primeira seção, é abordada a relação entre tradução e contexto. A segunda subdivide-se em três tópicos: a compreensão da metáfora, a compreensão por meio das metáforas e o uso intencional das metáforas. A terceira apresenta aspectos no âmbito da tradução e de sua relação com as metáforas. A quarta seção aborda concepções de semiótica, principalmente no que diz respeito às imagens. Por fim, a quinta seção apresenta algumas características da linguagem das histórias em quadrinhos.

### 1.1. TRADUÇÃO E CONTEXTO

É notória a importância dada ao contexto em diversas disciplinas como Antropologia, Etnografia, Filosofia, História e Pragmática, por exemplo. Entretanto, ao se tratar do contexto e sua relação com o texto nos Estudos da Tradução, é perceptível a escassez de material específico que explore a interseção entre esses domínios, conforme afirma Mona Baker:

embora a noção de contexto seja frequentemente invocada em grande parte da literatura sobre tradução e interpretação, ela quase nunca é submetida a um exame em seu próprio direito. Na verdade, nenhuma publicação acadêmica da linguística ou em estudos da tradução ainda tentou explorar a questão do contexto como impacto

sobre o comportamento da tradução em qualquer profundidade (BAKER, 2006a: 322).<sup>3</sup>

Ao buscar materiais sobre este tema, encontramos, até o momento, seis estudos: um artigo de Juliane House, *Text and context in translation* (2006), um artigo de Mona Baker, *Contextualization in translator- and interpreter-mediated events* (2006a) e um editorial da mesma autora *Translation and context* (2006b), o artigo *A Model of Context Adapted to Domain-Independent Machine Translation* (1999) de Cathy Berthouzoz, um artigo de Luis Pérez González *Interpreting strategic recontextualization cues in the courtroom: Corpus-based insights into the pragmatic force of non-restrictive relative clauses* (2006) e o artigo *On mutual accessibility of contextual assumptions in dialogue interpreting* (2006) de Ian Mason.

Esses estudos, de maneira geral, indicam que a relação entre contexto e tradução tem uma característica de dependência mútua, no sentido de que, ao se traduzir um texto, não se transfere apenas a mensagem de uma língua fonte a uma língua alvo, pois o contexto em que o texto fonte e o texto alvo foram produzidos também é inserido em níveis de relevância que variam de acordo com o objetivo, a funcionalidade e o espaço de circulação de cada tradução.

O conceito de contexto é extremamente complexo, sendo entendido de diversas formas de acordo com a área em que está inserido. Na área da Psicologia, por exemplo, há pesquisadores que defendem que os “contextos, como tal, não são situações sociais, mas construtos mentais”<sup>4</sup> (VAN DIJK, 2001a: 582 apud BAKER, 2006a: 322). Contudo, há outra abordagem na Psicologia sobre o conceito de contexto, em que este é relacionado aos fatores sócio situacional e coletivo (HOUSE, 2006). Ao se pensar em algumas das áreas às quais o contexto parece estar relacionado, poderiam ser apresentadas muitas definições para o termo. Entretanto, segundo House (2006:342), é possível resumir tais definições. Contexto pode compreender os fatores internos, externos culturais e situacionais e/ou cognitivos. Ele pode ser considerado dinâmico e, no que se refere à relação entre contexto e

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. Original em inglês: “(...) although the notion of context is routinely invoked in much of the literature on translation and interpreting, it is hardly ever subjected to scrutiny in its own right. In fact, no scholarly publication within linguistics or translation studies has yet attempted to explore the issue of context as it impacts on translational behaviour in any depth.”

<sup>4</sup> Tradução nossa. Original em inglês: “contexts as such are not social situations but mental constructs”.

linguagem, o impacto é mútuo, pois tanto o contexto molda a linguagem como a linguagem molda o contexto (HOUSE, 2006).

Ainda que existam diversos conceitos de contexto, boa parte se refere à linguagem oral e não à escrita. Desta forma, alguns destes conceitos podem não ser aplicados a alguns tipos de textos traduzidos (com exceção dos textos orais), como a questão da dinâmica. Autor e tradutor estão separados pelo tempo e espaço e também pela capacidade do tradutor em identificar os contextos presentes no processo. Esta relação é completamente distinta em uma interação conversacional:

onde o texto falado é um reflexo direto do discurso promulgado entre dois ou mais interlocutores copresentes e um discurso que se desenrola dinamicamente, se desenvolve sequencialmente e de forma explícita e abertamente envolve turnos de fala do falante e do ouvinte. Para a tradução, a disponibilidade de um texto escrito de uma só vez em sua totalidade (ao contrário do desdobramento pouco a pouco do texto e do discurso negociável) é de fato constitutiva. Daqui resulta que contexto não pode ser considerado na tradução como dinâmico. (HOUSE, 2006:343) <sup>5</sup>.

Ao afirmar que o contexto não é dinâmico em uma tradução, House se refere a textos escritos, nos quais o produto não é negociável como acontece em um texto oral. Esta característica estática do contexto em relação ao texto traduzido acaba sugerindo, segundo a perspectiva assumida nesta pesquisa, que durante o processo tradutório são contemplados quatro contextos diferentes. Apenas dois deles são mencionados na literatura: o contexto de produção e o contexto de recepção. Os demais são sugeridos nesta pesquisa: o contexto de (re)produção ou contexto de tradução e o contexto de recepção da tradução (ver figura 1).

A criação de um texto está sujeita às condições de produção, que compreendem, entre outros fatores, os contextos cultural, social,

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. Original em inglês: “...where spoken text is a direct reflection of the discourse enacted between two or more co-present interactants and a discourse dynamically unfolds, sequentially develops, and explicitly and overtly involves speaker and hearer turns-at-talk. For translation, the availability of a written text at once in its entirety (as opposed to the bit-by-bit unfolding of negotiable text and discourse) is indeed constitutive. From this it follows that context cannot be regarded in translation as dynamic.”

econômico, temporal, espacial, emocional e linguístico. O tradutor, ao se deparar com o mesmo texto, está inserido em outro contexto (que inúmeros contextos abarca) tão abrangente quanto o contexto do autor (com valoração, conceitos e relevâncias distintas) e recorre ao seu conhecimento prévio relevante e relativamente compartilhado com aquele que produziu o texto, para alcançar a compreensão. Já no momento da geração e produção da tradução (no sentido clássico do termo: tradução interlinguística), o tradutor está inserido em um contexto diferente do que estava quando leu o texto, pois o momento da leitura por parte do tradutor pode ser compreendido como um ato de natureza individual com funcionalidade individual, enquanto ao traduzir, o ato pode ser de natureza individual ou não, mas a sua funcionalidade será coletiva. O contexto de recepção da tradução é aquele em que o leitor está inserido no momento da leitura do texto traduzido.

## CONTEXTOS IMPLICADOS NO PROCESSO TRADUTÓRIO

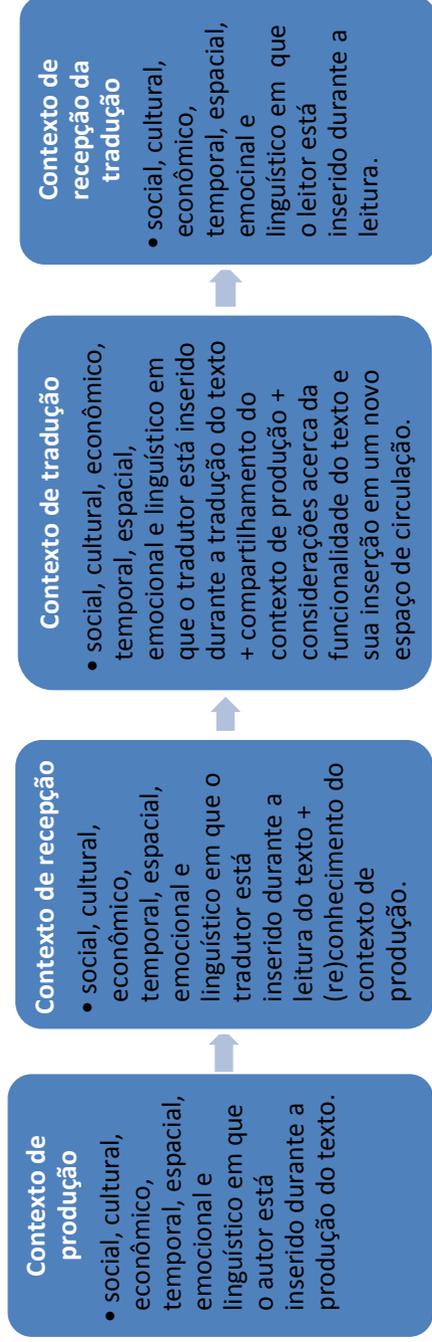


Figura 1 – Contextos implicados no processo tradutório

Dessa forma, o contexto de produção da tradução poderá levar em conta o contexto daquele a quem se destina a tradução e dependerá também da funcionalidade do texto para o novo público. A funcionalidade do texto, certas vezes, pode ser *determinada* pelas editoras ou por instituições influentes, ou seja, nem sempre o contexto em que o texto foi produzido será transmitido em sua totalidade para o texto traduzido (VENUTI, 2002). Segundo Venuti (2002:10-20), a relevância das informações expressas na tradução normalmente não é atribuída ao tradutor. O tradutor, na maioria das vezes, seleciona as estratégias de tradução com base nos valores éticos estabelecidos por editores, autoridades oficiais ou especialistas acadêmicos (VENUTI, 2002). Devido a essas pré-determinações, a relação do tradutor com o poder acaba sendo, de certa forma, limitada.

Segundo Lambert (1999:268), “um texto determinado pode ser distribuído ou traduzido de acordo com as ordens de agentes políticos, ou **pelo menos** sob sua influência ou supervisão” (LAMBERT, 1999:268) <sup>6</sup>. Tal influência se deve ao fato de que estes agentes determinam, na maioria das vezes de forma implícita, as funções que cabem à tradução em uma determinada cultura.

Toury (1997:5) tem opinião semelhante à de Lambert (1999) e de Venuti (2002), pois acredita que

uma certa noção de ‘relação preferida’ (ou ‘invariante preferida’) parece fazer parte de todos os conceitos de tradução dentro de todas as culturas, deixando aberta somente a identidade dos aspectos que acreditam que vale a pena conservar em cada caso particular (TOURY,1997:5).<sup>7</sup>

Portanto, a funcionalidade do texto envolve alguns fatores que vão além da relação tradutor/texto, o que pode levar a tradução a um distanciamento do contexto em que o texto foi produzido e consequentemente a uma perda de intercâmbio de valores diversos (culturais, políticos, econômicos, etc.). Mas é importante ressaltar que,

---

<sup>6</sup> Tradução e destaque nosso. Original em espanhol: “un texto determinado puede ser distribuido o traducido bajo las órdenes de agentes políticos, o al menos bajo su influencia o supervisión”

<sup>7</sup> Tradução nossa. Original em espanhol: “... una cierta noción de ‘relación preferida’ (o ‘invariante preferida’) parece haber formado parte de todos los conceptos de traducción dentro de todas las culturas, dejando abierta solo la identidad de los aspectos que se considera que merece la pena conservar en cada caso particular.”

quando a funcionalidade da tradução não está condicionada a fatores restritivos de naturezas externas ao processo tradutório, o tradutor aumenta sua responsabilidade no processo de decisão, que é a tradução e nela resulta. Ele fará escolhas que consequentemente atribuirão sentido e relevância que podem ou não ser refletidos de maneira semelhante ao texto original.

As escolhas do tradutor participam ativamente nesta pesquisa de mestrado, que investiga se o conhecimento do contexto de produção de uma determinada obra pode interferir e/ou influenciar no processo de compreensão de metáforas e de suas respectivas traduções. A metáfora está intimamente ligada ao seu contexto de produção e ao traduzi-la para outra língua há que se levar em conta não somente o contexto de produção como também o seu contexto de recepção, o seu contexto de tradução e o seu contexto de recepção da tradução.

O contexto em que uma metáfora é proferida faz parte da construção de sua interpretação tendo um papel central na compreensão do enunciado metafórico. Analisar o significado de determinadas sentenças metafóricas sem levar em conta o contexto, dificultaria não só a compreensão do significado do enunciado, mas também o reconhecimento de algumas pistas da intencionalidade comunicativa de quem o proferiu. A metáfora também tem uma relação de dependência com o contexto no que diz respeito à sua indeterminação (ZANOTTO, 1998), pois o contexto em que a metáfora foi proferida é um dos mecanismos que o ouvinte/leitor utilizará no reconhecimento ou não da presença da metáfora em enunciados. As palavras não abarcam um sentido único, preciso e determinado, pois os significados têm como característica a indeterminação, e no caso da metáfora, essa indeterminação é ampliada (ZANOTTO, 1998).

## 1.2. METÁFORA

Nas últimas décadas, vem sendo travada uma grande discussão sobre a metáfora e a literalidade. Para muitos estudiosos, existem dois tipos de sentido de uma frase ou enunciado: o sentido literal e o sentido metafórico. Contudo, apesar de extensos estudos (GIBBS, 2002; GIBBS, BUCHALTER, MOISE, FARRAR, 1993; GIBBS, 1993a, etc.) sobre a literalidade e a metáfora, ainda falta uma série de

esclarecimentos a respeito da determinação do que é literal ou metafórico. Como definir que determinado enunciado é exatamente metafórico ou literal? As palavras e as frases têm os significados que devem ter, ou seja, em um determinado contexto podem ser metafóricos ou não. Daí a idéia de que um enunciado dificilmente será estritamente metafórico ou literal, salvo os casos de provérbios e usos que têm sentidos, sem dúvida, metafóricos (RUMELHART, 1993; SEARLE, 1993; GIBBS, 1998). Desta forma, o falante/autor tenta esclarecer, ou não, a metaforicidade ou literalidade do que foi proferido dependendo das suas intenções e percepções. Então, como distinguir o sentido literal do metafórico? Como o ouvinte/leitor compreende o sentido metafórico? Por que o falante/escritor opta por um enunciado metafórico para dizer o que quer dizer? Essas são dúvidas frequentes quando o assunto é metáfora e, por isso, serão abordadas, ainda que sucintamente, nas próximas seções.

### **1.2.1. A compreensão da metáfora**

A visão tradicional da determinação da metáfora, que vem desde Aristóteles (século IV a. C.), é conhecida como teoria da comparação, segundo a qual o significado da metáfora seria uma espécie de comparação entre o sujeito (tópico) e o que se diz a respeito dele (veículo). Por exemplo, conforme explica Searle (1993), o enunciado “Maria é um bloco de gelo” nesta teoria significaria “Maria é como um bloco de gelo em certos aspectos”. Entretanto, a teoria não diz como determinar esses aspectos. É sabido que, ao dizer que uma pessoa é um bloco de gelo, o falante/escritor quer dizer que essa pessoa é “fria”. Contudo, ao analisar as características de um bloco de gelo, dificilmente encontraríamos uma similaridade literal relevante entre um ser humano e um bloco de gelo (RUMELHART, 1993; SEARLE, 1993). Se houvesse insistência em coletar características compartilhadas entre os dois domínios, essas seriam interpretadas metaforicamente criando assim uma análise circular. Se ao dizer “Maria é um bloco de gelo”, o falante/escritor quis dizer “Maria é como um bloco de gelo”, que segundo a teoria de comparação significa que Maria compartilha certos aspectos com um bloco de gelo, especificamente a frieza (a idéia de

frieza por si só já é metafórica!), seria o mesmo que dizer “Maria é fria”; assim surge um outro enunciado metafórico (SEARLE, 1993).

Pode-se afirmar, então, que uma das falhas das teorias mais tradicionalistas é a falta de explicação de como encontrar as características relevantes dos predicados para a compreensão da metáfora. Searle (1993) acredita que a única relação que as pessoas que manifestam pouca emoção têm com os objetos frios, seria uma questão de prática linguística, sensibilidade e percepção, mas ainda assim acredita que falta algo.

O processo de compreensão de metáforas, a partir do ponto de vista da teoria tradicionalista, pressupõe uma série de etapas, começando pela análise do enunciado literal até chegar à compreensão, após perceber que o enunciado literal seria incoerente e pragmaticamente inapropriado. Isso sugere que o processo de compreensão de metáforas se utilizaria de mecanismos especiais para a compreensão de seu significado (RUMELHART, 1993).

Uma abordagem mais moderna sobre o processamento metafórico, também conhecida como perspectiva do acesso direto, sugere que seriam construídos desde o início do processo somente os sentidos contextualmente compatíveis, descartando a hipótese de que existe diferença entre o processamento de enunciados literais e metafóricos (GIBBS, 1993b).

### **1.2.2. A compreensão através de metáforas**

Ao contrário de teorias mais tradicionalistas, a teoria cognitivista trata a metáfora de maneira a considerá-la um tipo específico de mapeamento mental, que pode influenciar a maneira como as pessoas pensam, falam e imaginam a vida cotidiana (GIBBS, 1994; GIBBS, 1998; LAKOFF & JOHNSON, 1980; LAKOFF, 1993; PIRES DE OLIVEIRA, 2006, SARDINHA, 2007). Assim, a metáfora passa a fazer parte de nossa compreensão do mundo, ou seja, segundo essa teoria, nós temos um sistema metafórico de compreensão de onde surgem expressões cotidianas.

Neste caso, acredita-se que as metáforas verbais e as expressões convencionais baseadas em metáforas, também conhecidas como metáforas cristalizadas devido ao seu uso frequente e repetido, refletem,

através de um mapeamento conceitual, como as pessoas conceitualizam metaforicamente algumas lacunas a respeito do conhecimento de domínios abstratos, como por exemplo, as emoções (como o caso do enunciado “Maria é um bloco de gelo”), a orientação espacial, o tempo, entre outros.

A metáfora conceitual realiza, então, um mapeamento de características selecionadas de um domínio conceitual fonte em um domínio conceitual alvo, na tentativa de “experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF & JOHNSON, 2002:48 apud. OLIVEIRA, 2008). A expressão convencional “Devemos tomar caminhos separados”, por exemplo, seria um sintoma de que existe um sistema metafórico de compreensão, pois neste caso entendemos um domínio (amor ou relacionamento) em termos de outro domínio bastante diferente (viagem). A metáfora conceitual, neste caso, é O AMOR É UMA VIAGEM<sup>8</sup>. Esta metáfora conceitual faz uso de uma série de correspondências que caracterizam o seguinte mapeamento: os amantes correspondem a viajantes; a relação amorosa corresponde ao veículo, e as dificuldades no relacionamento correspondem a impedimentos na viagem.

A compreensão de expressões convencionais através de metáforas conceituais sugere que as pessoas concebem certos conceitos de maneira metafórica permitindo encontrar o sentido de diversos significados de enunciados convencionais. Entretanto, Gibbs (1998) relata que as pessoas não precisam recorrer às metáforas conceituais para compreender o significado de expressões idiomáticas, devido à familiaridade com os significados destas. Ao mesmo tempo, ele deixa claro que, ao se tratar de metáforas inovadoras ou criativas, provavelmente o ouvinte/leitor irá acessar as metáforas conceituais através de um mapeamento das informações de um domínio fonte para o conhecimento do domínio alvo.

É importante ressaltar que, muitas vezes, as pessoas compreendem os significados de expressões idiomáticas e de expressões convencionais devido ao seu conhecimento prévio do sentido figurado da frase e não a um conhecimento sobre possíveis metáforas conceituais que dariam origem a tais expressões. De acordo com Gibbs (1998), o domínio fonte de diversas metáforas conceituais é gerado a partir de experiências recorrentes que compõem a nossa memória de longo prazo,

---

<sup>8</sup> As metáforas conceituais são apresentadas em caixa alta de acordo com o procedimento adotado por Lakoff e Johnson (1980; 2002).

e os conceitos que surgem através dessas experiências devem ser considerados como dinâmicos e dependentes de representações contextuais. Todo conhecimento prévio do ouvinte/leitor e o contexto em que foi proferido o enunciado fazem parte da construção da interpretação do enunciado. Portanto, esses elementos têm um papel central na compreensão do enunciado metafórico. Parece difícil imaginar análises de significados de determinadas sentenças sem levar em conta o contexto. Não levar em conta o contexto em que um determinado enunciado foi proferido implica dificuldade de compreensão do significado do enunciado e de algumas pistas da intencionalidade comunicativa do falante/escritor.

Este processo de busca de significados e sentidos de enunciados, ou melhor, de interpretação, também pode ser considerado como um processo de tradução. Steiner defende que, ao interpretar,

nossa sensibilidade se apropria de seu objeto e, ao mesmo tempo em que o faz, preserva e anima a vida de tal objeto, o processo é de ‘repetição original’. Nós, dentro dos limites de nossa consciência erudita (secundária mas momentaneamente elevada), reproduzimos a criação do artista (STEINER, 2005:52).

Em outras palavras, ao interpretar, o ouvinte/leitor faz uso de seu conhecimento prévio, de sua posição espacial e temporal e de seu objetivo com tal ato, na tentativa de extrair do texto o que o autor quis dizer. Assim, o leitor traz o texto para o seu domínio, revelando apenas o seu enquadramento sobre aquele objeto e não necessariamente o do autor. O leitor faz a sua leitura. Logo, ele traduz. Desta forma, pode-se dizer que a compreensão por si só é um ato tradutório, e a compreensão por meio de metáforas conceituais não seria diferente. Portanto, um tipo de tradução, ainda que inconsciente.

A tradução no interior da própria língua é, na maioria das vezes, inconsciente e constante. A língua em uma comunidade de fala é repleta de significados pessoais. É o que Steiner denomina de “linguagem privada”, na qual os “aspectos de cada ato de linguagem são únicos e individuais” (Steiner, 2005:70). Assim, um “tradutor interno”, ao utilizar-se da oralidade, ativa concomitantemente uma consciência inexpressa, ou seja, ele não fala exatamente da maneira como pensa. Algo sempre se perde, involuntariamente ou ocasionalmente, pois

falamos para comunicar. Mas também para ocultar, para deixar não dito. A habilidade dos seres humanos para informar mal vai da mentira absoluta ao silêncio. Essa habilidade está baseada na estrutura dual do discurso: nossa fala externa tem “atrás de si” um fluxo concomitante de consciência articulada. “Ao conversar vivemos em sociedade”, disse Ortega y Gasset, “ao pensar ficamos sozinhos” (STEINER, 2005:71).

Muitas vezes, não conseguimos expressar de maneira clara o que pensamos por meio da linguagem verbal. Alguns conceitos são demasiadamente metafóricos que sua manifestação verbal só faz sentido se for realizada por meio de metáforas. Entretanto, ainda que haja casos em que não há necessidade de se recorrer à metáfora para manifestar verbalmente os pensamentos, nós as utilizamos de maneira consciente e intencional.

### 1.2.3. O uso intencional da metáfora

As metáforas convencionais são frequentemente utilizadas sem intenção por parte do falante/escritor. Isso é muito comum na linguagem oral. Diariamente, utilizamos metáforas para nos comunicar, ainda que não percebamos. Mas nem sempre o uso de metáforas é algo impensado. Fazemos uso das metáforas também na tentativa de esclarecer situações ou sensações que provavelmente não conseguiríamos expressar devidamente se falássemos de maneira literal. Como dito anteriormente, as metáforas preenchem certas lacunas (ao se tratar de sentidos abstratos, como a emoção, pode-se utilizar uma metáfora, conforme o enunciado “Maria é um bloco de gelo” ou “Maria é fria”), satisfazendo algumas necessidades semânticas.

Outro caso específico de intencionalidade no uso da metáfora são os discursos proferidos em épocas de censura política. Muitos escritores de períodos de ditaduras políticas utilizavam dos recursos metafóricos para dizer algo que não poderia ser dito diretamente. Nestes casos de repressão, é notável a presença de metáforas em diversos âmbitos, como expressões idiomáticas, metáforas verbais e o que chamaremos aqui de metáforas situacionais. **Metáforas situacionais são as metáforas que manifestam intencionalmente pelo menos um valor superficial (que**

pode ser literal ou metafórico) e um valor (necessariamente metafórico) compartilhado com e inferido do contexto de produção. O valor explicitamente manifestado pode ser devidamente compreendido sem comprometimento da situação de comunicação. Todavia, mantém-se intencionalmente, nas entrelinhas e para além delas, um ou mais valores que dependem do conhecimento situacional relativo às condições de produção.

A metáfora situacional se caracteriza por se manter na margem de abrangência metafórica, uma vez que ao mesmo tempo em que o valor figurado é ativado, o valor literal (em relação à figura pretendida) é salientado. Desta forma, as metáforas situacionais podem surgir a partir de um enunciado aparentemente literal, mas que, ao ter conhecimento do contexto específico em que tal enunciado foi proferido, pode-se dizer que existe outro significado que não o literal para este enunciado. Este seria, portanto, um enunciado metafórico por se tratar do uso de um domínio em termos de outro domínio bastante distinto (conforme Figura 2).



Figura 2: Guerras III<sup>9</sup>

Neste quadrinho da *Mafalda*, há uma metáfora situacional na sentença "... para ellos es de día y **están trabajando**, ¿no?". Ao ler este quadrinho sem ter a noção do contexto em que foi escrito, o leitor provavelmente compreenderá que, enquanto os argentinos estão dormindo, os chineses estão trabalhando. Mas, se esse leitor souber que, naquela época, havia a possibilidade de um holocausto nuclear, e a China, governada por Mao Tse-tung, se tornava uma potência nuclear (DELMAS, 1971; GADDIS, 2006), ele poderia interpretar que, enquanto os argentinos descansavam, os chineses estavam trabalhando no armamento nuclear. Ao se ter conhecimento do contexto em que a sentença foi escrita, podemos afirmar que na verdade se trata de uma metáfora. **Uma das características da metáfora situacional, explorada nesta pesquisa, é que os valores literais e metafóricos coexistem simultânea e intencionalmente.**

A determinação de que um enunciado literal na verdade é um enunciado metafórico, depende principalmente do conhecimento de

<sup>9</sup> Todos os quadrinhos da *Mafalda* apresentados nesta pesquisa foram extraídos de Quino (2008) e Quino (1993).

contextos históricos, políticos, sociais situacionais em que este enunciado foi manifestado. E, por se tratar de um emprego intencional da metáfora, este tipo de enunciado é restrito a casos específicos de transmissão de uma determinada mensagem que não pode ou não deve ser transportada.

Como poderíamos, então, pensar na tradução dessas metáforas? Como transportar tais significados à outra língua de maneira a preservar o jogo/a estratégia e a intenção comunicativa criada pelo autor?

### 1.3 TRADUÇÃO E METÁFORAS

Segundo o conceito mais recorrente, a tradução é vista como um processo de “transferência” de uma determinada mensagem de uma língua fonte a uma língua alvo. Entretanto, a tradução vai muito além de tal fronteira. Ela ultrapassa a barreira de translação (troca) entre línguas (BERMAN, 2002). Os Estudos da Tradução constituem uma área que está cada vez mais em evidência. A tradução é permeada por diferenças culturais, temporais, espaciais e sensoriais. O que queremos dizer aqui é que o ato tradutório vai além de uma translação entre línguas. Jakobson (1971/2001:64-65)<sup>10</sup>, por exemplo, apresentou três espécies de tradução: 1) *tradução intralingual*: interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) *tradução interlingual*: interpretação dos signos verbais através de outra língua; 3) *tradução inter-semiótica*: interpretação dos signos verbais através de signos não-verbais. Por mais que Jakobson tenha ampliado o universo de tradução, ainda permanecem lacunas.

No primeiro capítulo do livro *Depois de Babel*: questões de linguagem e tradução, Steiner (2005:27-73) tece uma rica rede de argumentos para demonstrar que, ao primeiro sinal de comunicação, já existe tradução. De acordo com o autor, quando o falante seleciona o que vai dizer, reproduz seus pensamentos da maneira mais adequada para suas necessidades num determinado momento e, desta forma, traduz. Steiner também afirma que o leitor utiliza a tradução ao ler um

---

<sup>10</sup> Quando houver duas datas na indicação intratextual das fontes de consulta, trata-se de explicitação do ano de publicação da primeira tradução do original para o português e da edição consultada respectivamente.

texto, pois interpreta com base em seu conhecimento prévio, em sua situação espacial e temporal e, ao interpretar, traduz.

Rosemary Arrojo (1992) também afirma que existe uma ligação íntima entre a tradução e a interpretação, pois toda tradução é uma leitura feita por um sujeito interpretante e não simplesmente uma compreensão neutra. Para a autora, essa relação, de certa forma, desbancaria algumas teorias da tradução focadas na sistematização do processo tradutório, pois seria complicado sistematizar algo que varia conforme o sujeito que o concebe e o contexto em que este está e será inserido (ARROJO, 1992). Toda tradução, segundo a autora, é marcada pelo tempo, pelo contexto histórico e social, pelas perspectivas e objetivos do seu realizador. Toda tradução tem origem na interpretação e, portanto, jamais será neutra. Toda tradução será uma leitura e dificilmente chegará ao literal do texto chamado original (ARROJO, 1992).

Nos Estudos da Tradução, a literalidade é bastante abordada, mas nessa área o sentido do termo é distinto do utilizado quando se trata dos estudos da metáfora. Quando se trata de metáfora o termo *literal* é empregado como oposto ao termo metáfora. Na área da tradução, é comum a ocorrência do termo *tradução literal*, que se refere à tradução na qual o sentido do texto a ser traduzido é preservado de maneira a respeitar a estrutura sintática da língua alvo. A tradução literal algumas vezes é confundida com a noção de tradução palavra por palavra, contudo, entendemos que se trata de modalidades de tradução distintas, onde a tradução literal preserva o sentido do texto de origem e considera a organização sintática da língua alvo, enquanto que a tradução palavra por palavra é fiel a forma, à estrutura. É importante considerar a diferença de uso do termo *literal* na área da tradução e da metáfora, pois, nesta pesquisa, o termo será empregado como o sentido contrário ao sentido metafórico e como uma modalidade de tradução.

Essa questão da literalidade na tradução e a busca pela tradução perfeita acabam sugerindo que determinados textos são intraduzíveis. A intraduzibilidade de textos é um tema muito abordado nos estudos da tradução (BASSNETT, S., 2003; BERMAN, 2007; DESLILE, J.; WOODSWORTH, J., 1998; MILTON, J., 1998; STEINER, 2005, etc.). A poesia foi, durante muitos anos, exemplo de impossibilidade tradutória, por se tratar de um texto que tem uma relação indissociável entre som e sentido (BERMAN, 2007). Mas não somente isso, a poesia, normalmente, é construída por bases metafóricas, fato esse, que poderia indicar a intraduzibilidade da metáfora. Contudo, de acordo com Steiner (2005), não há como negar a tradução, já que

é, e sempre será, o caminho do pensamento e da compreensão [...]. É absurdo descartar a validade da tradução porque ela não é sempre possível e nunca perfeita. O que de fato exige clarificação, dizem os tradutores, é o grau de fidelidade a ser buscado em cada caso, a tolerância permitida, como entre diferentes produtos do mesmo trabalho (STEINER, 2005:273-274).

Atualmente, existem diversas teorias sobre a tradução, com abordagens, terminologias e métodos de investigação específicos, voltados, ou não, para a sistematização da tradução. No que diz respeito à tradução de metáforas, também não existe uma teoria unificada. O panorama é muito semelhante ao dos estudos do fenômeno em si, pois a maioria dos autores recorre às teorias procedentes dos estudos sobre metáforas e também às concepções tradicionalistas e modernas (SCHÄFFNER, 2004).

De acordo com Schäffner (2004), até pouco tempo atrás, a maioria das pesquisas sobre tradução de metáforas era tradicionalista, dedutiva e prescritiva, pois falava de modelos a serem seguidos durante o processo de tradução da metáfora, que não eram aplicados na prática para testar sua funcionalidade. Entretanto, de uma maneira gradual, os estudos foram se adaptando ao paradigma proposto por Lakoff e Johnson (1980) e, a partir de então, surgiram análises descritivas, que avaliam as dificuldades específicas ao se traduzir metáforas e apresentam algumas soluções. Na maioria dos casos, sugere-se que o tradutor deve optar entre:

- 1) Manter a estranheza do idioma de origem, ressaltando as propriedades de um texto traduzido;
- 2) Traduzir literalmente a metáfora de maneira a perder ou não a relevância metafórica no texto;
- 3) Substituí-la por uma com o sentido aproximado na língua alvo (NEWMARK, 1981; VAN DEN BROECK, 1981; TOURY, 1995 apud SCHÄFFNER, 2004:1253-1261).

Contudo, ao escolher uma dessas estratégias de tradução de metáforas, o tradutor terá que levar em conta os contextos de produção, de recepção, de tradução e de recepção da tradução da metáfora. Pois,

como já discutido anteriormente, a metáfora, por si só, é contextual e indeterminada e, portanto, dependente de uma determinada situação para sua compreensão, principalmente quando se trata de metáforas não convencionais ou não lexicalizadas.

Nesta pesquisa, as metáforas selecionadas e suas respectivas traduções estão inseridas em histórias em quadrinhos e, portanto, além dos contextos sugeridos no tópico 1.1 deste trabalho, as imagens<sup>11</sup> fazem parte da construção do significado dos enunciados e devem ser observadas durante o processo tradutório.

Nas histórias em quadrinhos, o verbo, ou seja, as manifestações verbais, e as imagens interagem, criando uma relação de dependência. Logo, a compreensão da mensagem do quadrinho está condicionada à leitura e interpretação do verbo e das imagens. Por isso, a necessidade de considerar a importância de todos os elementos presentes nos quadrinhos e entendê-los como um único texto. Logo, é preciso compreender as imagens como linguagem. Para isso, recorreremos à disciplina que abarca todas as linguagens, a Semiótica.

#### 1.4. SEMIÓTICA

A Semiótica, como ciência moderna, foi paralelamente fundada pelo linguista Ferdinand Saussure e pelo filósofo Charles Sanders Peirce entre o final do século XVIII e o início do século XIX (VOLLI, 2007). Esta disciplina trata do estudo dos signos, do sentido e da comunicação. Em outras palavras, enquanto a Linguística aborda a linguagem verbal, a Semiótica trata de todas as linguagens (SANTAELLA, 2008).

De acordo com Santaella (2008:9-13), desde o início dos tempos, a humanidade sempre buscou meios de expressão, de comunicação social, de manifestação de sentido e, para isso, utiliza, além da linguagem verbal, a linguagem que conhecemos como arte (pintura, esculturas, poesia, desenhos, música, etc.) e outra mais complexa e, de certa forma inconsciente, mas que também é um tipo de comunicação: os movimentos, as dimensões, as linhas, os traços, as massas, os volumes, as cores, etc. Dessa forma, quando se diz que a semiótica aborda todas as linguagens, deve se entender por linguagem:

---

<sup>11</sup> Quando falarmos em imagem estamos nos referindo à figura.

uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. [...] todo e qualquer fator cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (Ibid, 2008:11-12).

A comunicação é realizada continuamente por todas as pessoas, por todos os objetos, por todos os elementos de uma determinada paisagem. Neste caso, o ato de comunicar “quer dizer simplesmente difundir informação sobre si, apresentar-se ao mundo, ter um aspecto que é *interpretado*, embora tacitamente, por qualquer um que esteja presente” (VOLLI, 2007:13). Em todos os tipos de comunicação, haverá um emissor que transmitirá uma determinada mensagem ou texto a algum destinatário ou receptor. O emissor dará um formato acessível para a mensagem na tentativa de que o seu destinatário a reconstrua, a interprete, reaja a ela ou a rejeite (Ibid, 2007). Ao submeter o objeto de análise desta investigação, HQ, a esse processo, evidencia-se que o cartunista, dadas as características desta linguagem, utiliza não somente palavras, mas também imagens para transmitir sua mensagem. As mensagens normalmente são produzidas para referir-se a alguma coisa, a uma determinada realidade ou contexto. Contudo, a mensagem só será materializada durante o ato da recepção, que é

um processo complexo que envolve numerosas etapas e análises, realizado não na solidão de um sujeito abstrato, mas em estreita e dialógica relação com o texto, com a sociedade na qual a recepção se desenvolve, com outros textos que o receptor conhece e pelos quais é influenciado (Ibid, 2007:24).

A recepção é feita pelo destinatário ou intérprete, que interage com o texto durante o processo de recepção. Contudo, o destinatário pode interpretar o texto de outra maneira além daquela que o emissor imaginava. Segundo Volli (2007:149), existem maneiras de o autor direcionar a interpretação do texto pelo destinatário para o sentido desejado: a) introduzindo sinais para a seleção de público – sinais que

permitem entender o tipo de texto que o leitor está para ler (Ex. introdução de fábulas – “Era uma vez”); b) instigando um percurso de leitura no lugar de outro – direcionar o texto utilizando redundância semântica; c) fornecendo determinadas informações que ele acredita que auxiliarão no processo de compreensão. Vejamos novamente a Figura 2 para explicitar o exposto acima:



Figura 2: Guerras III

Poderíamos dizer que neste quadrinho o autor tentou direcionar a leitura, pois, quando a personagem Mafalda diz “Los chinos son un peligro para el mundo occidental, ¿no?”, ela indica que ao mencionar no terceiro quadro que os chineses estão “**trabajando**”, este “trabalho” provavelmente é algo perigoso ao ocidente. Outro indício de orientação do leitor é o acréscimo da imagem de um relógio no quadrinho para mostrar que, após a conversa com a filha, o pai ficou desolado por algumas horas.

Conforme foi tratado anteriormente, ter conhecimento do contexto de produção do texto é essencial para a compreensão da metáfora situacional. Os direcionamentos indicados explicita ou implicitamente pelo autor auxiliam no processo de compreensão e na

decodificação satisfatória do texto, mas, ainda assim, não excluem a necessidade do conhecimento do contexto de produção. De acordo com Volli:

À medida que entre o texto e o seu leitor se abre uma distância (em termos de espaço e/ou tempo), a decodificação aberrante torna-se uma norma, mais que uma exceção. [...] Isto não significa que um esforço de compreensão de textos distantes da própria cultura seja necessariamente destinado ao fracasso, mas que nesses casos são indispensáveis uma obra paciente de aproximação progressiva do horizonte de sentido do texto e uma certa dose de dúvida sistemática (Ibid, 2007:150).

No que diz respeito às histórias em quadrinhos, ainda que não exista uma semiótica autêntica para este tipo de texto, é possível afirmar que “o quadrinho é um texto *sincrético*, enquanto combina elementos extraídos de sistemas semióticos diferentes que interagem reciprocamente” (Ibid, 2007:288).

Além do contexto de produção, as imagens são extremamente importantes à compreensão da mensagem. Diferentemente de uma narração verbal contínua, nos quadrinhos as palavras não são autônomas às imagens; afinal, “juntas, imagens e palavras contribuem para movimentar a ação narrativa” (Ibid, 2007:289). Nos quadrinhos, a imagem em sequência é narrativa, no sentido de ação, pois os quadros são sucessivos, acentuando as ações com um caráter dinâmico (Ibid, 2007). Este dinamismo faz com que determinados aspectos narrativos fiquem em segundo plano em relação à estética da mensagem e às funções emotivas (Ibid, 2007).

Na tentativa de entender melhor o funcionamento e a disposição das histórias em quadrinhos, o próximo tópico tratará apenas deste gênero textual e tentará relacioná-lo, sempre que possível, a esta área de conhecimento.

## 1.5. QUADRINHOS

Os quadrinhos são uma antiga forma artística que está inserida na recente disciplina da Arte Sequencial, que aborda a narração ou a dramatização de ideias através da disposição de imagens ou figuras, e palavras (EISNER, 1999). De acordo com Eisner (1999:5), apesar de a Arte Sequencial ser precursora da criação cinematográfica, ela não é reconhecida em discussões acadêmicas. Segundo McCloud (2005:140), há muito tempo as pessoas acreditam que literatura e obras de arte só são de qualidade quando são mantidas afastadas, pois imagens e palavras juntas são consideradas diversão para “massa” ou produto meramente comercial. Todavia, como cartunista e antigo professor da School of Visual Arts de Nova York, Eisner percebeu que os quadrinhos estavam além da arte aplicada:

Quando comecei a desvendar os componentes complexos, detendo-me em elementos até então considerados instintivos e tentando explicar os parâmetros dessa forma artística, descobri que estava envolvido mais com uma “arte de comunicação” do que com uma simples aplicação de arte (EISNER, 1999:6).

Por haver comunicação, alguns quadrinhos que não apresentam palavras devem ser considerados como semióticos e os demais, que são maioria, multimodais e inter-semióticos, no sentido de que duas linguagens, a verbal e as imagens, dialogam entre si. Afinal, “quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem” (Ibid, 1999:7).

Normalmente os quadrinhos apresentam ocorrência de imagem e palavra, exigindo do leitor habilidade interpretativa verbal e imagética num processo de compreensão praticamente singular, pois “os processos psicológicos envolvidos na compreensão de uma palavra e de uma imagem são análogos” (Ibid, 1999:8). Além disso, na compreensão desta complexa linguagem (multimodal) o processamento concomitante e paralelo é requerido.

A compreensão de uma imagem em um quadrinho requer uma experiência comum entre o cartunista e o leitor, portanto, para que o artista sequencial tenha a sua mensagem compreendida, deve

compartilhar aspectos que façam parte da experiência de vida do leitor (Ibid, 1999). Autor e leitor devem interagir, evocando imagens que sejam (re)conhecidas por ambos, pois o sucesso dessa comunicação dependerá do reconhecimento do impacto emocional da imagem e de seu significado juntamente com as palavras (EISNER, 1999). Na obra *Mafalda*, as imagens contêm informações essenciais para a compreensão dos quadrinhos e, portanto, ao lê-los, o leitor deve estar atento ao porquê do uso de uma determinada imagem, na tentativa de compreender o papel dessa imagem no quadrinho, afinal, as imagens em *Mafalda*, sustentam e contextualizam a mensagem do texto como um todo.

Palavras e imagens são dois dispositivos de comunicação que, na maioria das vezes, são tratados separadamente. Todavia, ao se tratar de quadrinhos, devem ser considerados como dependentes e essenciais ao desenvolvimento deste tipo de texto, afinal, muitas vezes, “eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo” (Ibid, 1999:13).

A História relata que as figuras surgiram muito antes das palavras, como as pinturas em cavernas, por exemplo, que são consideradas como linguagem primitiva (McCLOUD, 2005). Muitos dos pictogramas chineses e japoneses têm origem em imagens reconhecíveis, como objetos, posturas, entre tantas outras (EISNER, 1999). O que queremos dizer aqui é que, além da possibilidade de letras surgirem de determinadas imagens, cada letra que lemos nos quadrinhos pode ser considerada uma imagem, um ícone, de acordo com o que os cartunistas entendem por ícone, como “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou **ideia**” (McCLOUD, 2005:27). Para tentar entender melhor, vejamos a Figura 3 a seguir:



Figura 3: exemplo de ícone <sup>12</sup>

O que o leitor vê não é um cachimbo, assim como não é a pintura de um cachimbo e muito menos um desenho de uma pintura de um cachimbo. O que o leitor vê é a representação, ou seja, “a cópia **impressa** de um desenho de uma pintura de um cachimbo” (Ibid, 2005:25). Para McCloud (2005:27), todas as imagens em um quadrinho são ícones. Por exemplo, as imagens que conhecemos como símbolos (ex. a estrela de Davi ou o símbolo do nazismo), dentro dos quadrinhos são uma categoria de ícone que são usados para representar ideias e conceitos. Já as letras, a pontuação, os símbolos matemáticos, musicais, os balões onde aparecem as palavras são os ícones que se referem à linguagem, no sentido linguístico, às ciências e às comunicações (Ibid, 2005). Portanto, tudo o que aparece no quadrinho, sejam imagens ou palavras, são ícones que contêm significados específicos.

Nos quadrinhos, a imagem é narrativa, pois representa a dinâmica das ações (VOLLI, 2007). O tempo “é uma dimensão essencial da arte seqüencial” (EISNER, 1999:25). É a habilidade de expressar o tempo que caracteriza decisivamente o sucesso da narrativa visual, porque “é essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana” (Ibid, 1999:26). Nos

<sup>12</sup> Figura apresentada em McCLOUD (2005).

quadrinhos, normalmente, o tempo é “comunicado” pelo enquadramento, mas não somente pelo quadro em si.

A magnitude do tempo transcorrido não é expressa pelo quadrinho *per se* [...]. A imposição das imagens dentro do requadro dos quadrinhos atua como catalisador. A fusão de símbolos, imagens, e balões faz o enunciado. Na verdade, em algumas situações, o contorno do quadrinho é inteiramente eliminado, com igual efeito. O ato de colocar a ação em quadrinhos separa as cenas e os atos como uma pontuação. Uma vez estabelecido e disposto na seqüência, o quadrinho torna-se o critério por meio do qual se julga a ilusão de tempo (Ibid, 1999:28).

O formato dos quadrinhos também tem função. Quando a ideia é transmitir regularidade de ação, os quadrinhos têm o formato de quadrados perfeitos, mas quando a intenção é de transmitir uma ação que requeira mais tempo para chamar a atenção do leitor para algo importante e específico, este requadro será maior que aqueles que estão à sua volta (Ibid, 1999).

Outro fator importante para a compreensão dos quadrinhos é o enquadramento da fala. O balão é o recurso mais utilizado para tal. A disposição dos balões, relativa à sua disposição em relação à ação, em relação um ao outro ou em relação à sua posição para com o emissor, acaba contribuindo para a medição do tempo, já que é necessário o reconhecimento de qual personagem fala primeiro (EISNER, 1999; McCLOUD, 2005). O contorno dos balões comunica na narrativa alguns aspectos das (potenciais) manifestações dos personagens.



Figura 4: Contorno dos balões <sup>13</sup>

Dentro dos balões, a maneira com que as palavras aparecem visualmente, transmite as emoções da fala, tendo efeito sobre sons e entonações (EISNER, 1999). Nos quadrinhos da *Mafalda*, quando o autor quer transmitir alguma mudança na entonação da fala, ele normalmente destaca as palavras com o negrito ou com o aumento da fonte. Por exemplo, na Figura 2, quando o termo *están trabajando* aparece em negrito, transmite relevância, como se a palavra fosse pronunciada com uma entonação diferente das outras.

<sup>13</sup> Figuras apresentadas em EISNER (1999)

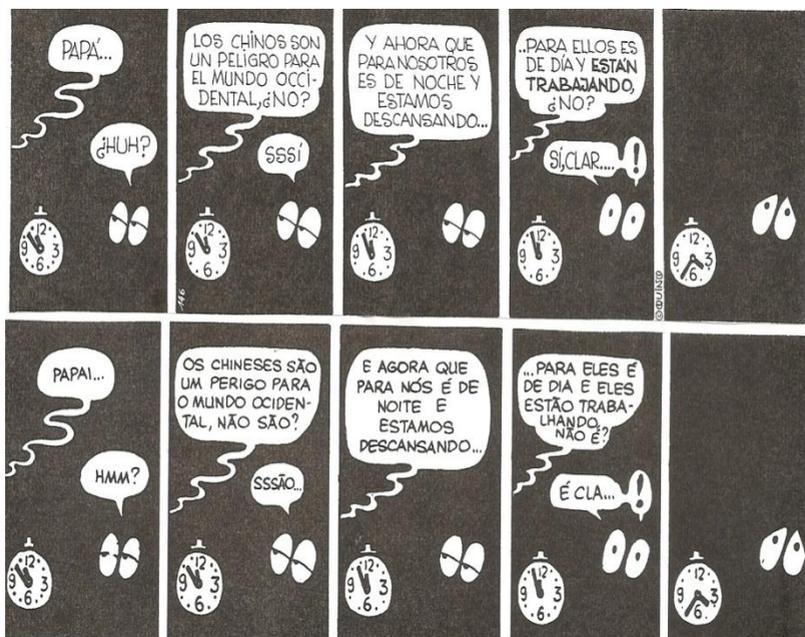


Figura 2: Guerras III

Outro fator importante para a compreensão dos quadrinhos é a perspectiva por meio da qual o autor pode conduzir a orientação do leitor de acordo com seus propósitos no plano narrativo (Ibid, 1999). A perspectiva também pode estimular a produção de estados emocionais no leitor, como por meio dos formatos dos requadros que, ao serem estreitos, podem transmitir a sensação de confinamento ou encurralamento, ao contrário de um requadro mais largo, onde há espaço para fuga ou movimento (Ibid, 1999). As expressões faciais e corporais são um dos fatores mais importantes para a compreensão das histórias em quadrinhos. O rosto comunica as emoções das personagens e, por ser familiar aos seres humanos, sua compreensão é certamente satisfatória. Os gestos do rosto “são mais sutis do que os do corpo, porém mais prontamente compreendidos” (Ibid, 1999;111). As expressões faciais podem mudar o sentido de um enunciado, conforme a Figura 5.



Figura 5: Expressões faciais<sup>14</sup>

Nos quadrinhos da Mafalda, as expressões faciais são de extrema importância para sua compreensão. Por exemplo, nesta pesquisa, selecionamos treze quadrinhos que tratam de repressão e, em dez deles, boa parte das expressões faciais manifestadas, transmitem a ideia de tristeza ou indignação. Outro exemplo pode ser visto no último requadro da Figura 2, onde podemos perceber que a expressão facial do pai, representada pelo olhar, confirma e define o sentido que o autor quis transmitir.

Os quadrinhos podem ter diversos propósitos, mas comumente há dois principais: entreter e instruir (Ibid, 1999). As *graphic novels*, ou revistas em quadrinhos, e os *story boards*, ou manuais de instruções ou de vendas, são os mais comuns (Ibid, 1999). A maioria das revistas em quadrinhos tende a ser expositiva e, muitas vezes, utiliza o exagero e enriquece o entretenimento. Existem quadrinhos que, pelo

<sup>14</sup> Figura apresentada em EISNER (1999)

entretenimento, expressam mensagens relevantes, investindo na narrativa e na importância de fazer com que o leitor não somente receba a informação, mas também reflita sobre ela. Muitas vezes, os quadrinhos só são considerados por sua parte artística e não pelo conteúdo informativo que contemplam, porque

A receptividade do leitor ao efeito sensorial e, muitas vezes, a valorização desse aspecto reforçam essa preocupação e estimulam a proliferação de atletas artísticos que produzem páginas de arte absolutamente deslumbrantes sustentadas por uma história quase inexistente (Ibid, 1999:123).

Existem diversas histórias em quadrinhos que apresentam um conteúdo informativo e reflexivo, como as que abordam temas políticos, econômicos, sociais, etc., na tentativa de entreter o leitor com assuntos sérios, mas de uma maneira leve e humorística, como é o caso do material de análise desta pesquisa, *Mafalda*. McCloud (2005:6) definiu com uma imagem como não se deve “confundir a mensagem... com o mensageiro” (McCLOUD, 2005:6).



Figura 6: Conteúdo dos quadrinhos<sup>15</sup>

Pensando no material de análise desta pesquisa, os quadrinhos de *Mafalda*, o conteúdo é tão importante quanto à forma. O objetivo do autor não era somente entreter, mas informar e indagar seus leitores,

<sup>15</sup> Figura apresentada em McCLOUD (2005)

propondo a reflexão sobre temas sérios e muitas vezes proibidos pela censura. O próprio autor revela que foi alertado sobre a censura assim que começou a trabalhar:

me advertiram que havia temas, como sexo, militares e repressão, em que não se podia tocar. Assim, você aprende a *se autocensurar* e encontra maneiras de evitar a fiscalização: por exemplo, a sopa – no caso de Mafalda – era para mim **uma metáfora do autoritarismo militar**. (QUINO, J. 2004)<sup>16</sup>

Com base no relato do próprio autor, fica claro que ele utilizou metáforas não somente através das palavras, mas através de imagens. Contudo, no caso dos quadrinhos da *Mafalda*, a sopa dificilmente seria relacionada ao autoritarismo militar se não houvesse a interação com o verbo. Por isso, nesta pesquisa, as análises são realizadas considerando os enunciados verbais e as imagens.

No próximo capítulo são apresentadas a metodologia de análise e as análises propriamente ditas, onde poderemos evidenciar e comprovar a importância das imagens para o reconhecimento e compreensão das metáforas.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. Original em espanhol: “[...] me advirtieron prontamente que había temas, como el sexo, los militares y la represión, que no se podían tocar. Así uno aprende a *autocensurarse* y encuentra maneras de evitar el control: por ejemplo, la sopa —en el caso de Mafalda— era para mí **una metáfora del autoritarismo militar**.”

## 2. EXPLORAÇÃO DO OBJETO DE ANÁLISE

### 2.1. PROCESSO DE SELEÇÃO DAS HQ E METODOLOGIA DE ANÁLISE

*Mafalda* foi selecionada como obra a ser investigada, devido à riqueza de metáforas presentes nos quadrinhos, a sua relevância social e a sua forte relação com o contexto de produção. Os quadrinhos *Mafalda* fazem, por meio de um humor singular, referência à realidade da Argentina da década de sessenta, que sobreviveu a anos de repressão e às margens de acontecimentos históricos como: a Guerra Fria, o Vietnã, a aventura espacial, a superpopulação, a censura, entre tantos outros assuntos marcantes da época (PIZANO in QUINO, 2008). Outros temas também são abordados como: a realidade, a igualdade, a felicidade, a democracia, o futuro, discussão de gêneros, a consciência, a justiça, o envelhecimento, etc. O conteúdo informativo e indagador dos quadrinhos da *Mafalda* nos atraiu pela maneira como Quino tratou de temas tão sérios, complexos e censurados. Muitas vezes o humor dos quadrinhos e o modo como este humor era apresentado suavizaram manifestações de concepções que poderiam ser censuradas à época.

Os quadrinhos *Mafalda* foram publicados pela primeira vez em 29 de setembro de 1964. O período de publicação dos quadrinhos durou cerca de nove anos, sendo publicado o último quadrinho em 25 de julho de 1973. Nesta época, a Argentina sofria com a repressão do regime militar e a instabilidade social, política e econômica. Muitas vezes, a situação do país naquele período era expressa nos quadrinhos de Quino, ainda que na maioria das vezes de maneira indireta. Durante os anos de 1964 a 1973, o país passou por seis governos, entre regimes militares ditatoriais, regimes civil-militar e muita repressão. Devido à repressão política, Quino encontrou nas metáforas uma maneira de falar dos problemas de seu país driblando possíveis censuras. As metáforas situacionais presentes nos quadrinhos da *Mafalda* são resultado da censura na Argentina durante o período de produção e publicação da obra.

Atualmente, *Mafalda* ainda conquista leitores em todo o mundo. Mas não sabemos de que maneira esse novo público compreende o conteúdo dos quadrinhos, pois a realidade atual é distinta daquela na qual os quadrinhos foram produzidos. Analisando os quadrinhos, é possível afirmar que boa parte das metáforas situacionais só serão reconhecidas e compreendidas, se houver conhecimento de seu contexto de produção, caso contrário, tal ausência pode interferir diretamente no processo de compreensão e conseqüentemente na tradução dos quadrinhos para outra língua.

Investigar as HQ *Mafalda* implica ultrapassar seu conteúdo e a eminente relação com o contexto de produção. A natureza do texto foi outro fator relevante para tal decisão. O texto de uma história em quadrinho tem como base a imagem e pode, ou não, apresentar signos verbais. No caso de *Mafalda*, imagem e texto escrito se sobrepõem, criando uma relação de dependência. Portanto, ao ler uma HQ como *Mafalda*, o leitor precisa ler a imagem e o texto escrito de modo entrecruzado, para assim compreender o texto do quadrinho. Por exemplo, a ironia pode ser apresentada em um determinado quadrinho através da fusão de uma imagem que significa X e de um texto escrito que signifique o oposto de X. No caso das metáforas, a interação entre imagem e texto verbal pode dar indícios de tal fenômeno linguístico, e, mais especificamente no caso das metáforas situacionais, essas pistas são essenciais para facilitar o processo de reconhecimento e compreensão de tais metáforas.

A seleção dos quadrinhos foi realizada após o reconhecimento do contexto de produção da obra, que abrange a História da Argentina e da Guerra Fria compreendidas durante o período de 1964 a 1973. O conhecimento do contexto de produção dos quadrinhos se fez necessário, a princípio, para que pudéssemos compreender melhor o significado das metáforas. Posteriormente, esse conhecimento foi fundamental na identificação das metáforas situacionais.

Assim que adquirimos certo conhecimento do contexto de produção da obra, selecionamos os quadrinhos que continham presença de potenciais metáforas nos quadrinhos em espanhol e descartamos os que continham apenas expressões idiomáticas e/ou metáforas cristalizadas. Foi neste processo de seleção que percebemos a existência das metáforas situacionais, mas como não tínhamos uma definição e percepção mais profunda do fenômeno, não podíamos afirmar que eram metáforas, por isso selecionamos potenciais metáforas. Neste primeiro recorte, obtivemos 200 quadrinhos com potenciais metáforas de um total de 1.928.

Em seguida, separamos os quadrinhos pelos temas identificados a partir do assunto que eram manifestados: guerras, economia, ditadura, problemas humanitários, capitalismo, comunismo e socialismo. Após esta separação, selecionamos os temas que apresentavam maior relação com os aspectos políticos, por acreditar que este tema tem um vínculo maior e mais perceptível com o contexto de produção e que, devido à repressão, haveria mais metáforas. Neste recorte, obtivemos um total de 144 quadrinhos. Depois, dividimos este grande grupo, aspectos políticos, em subgrupos como: guerras, trabalho, governo, imperialismo estadunidense, eleições, repressão e política econômica. Quando realizamos essa divisão, a percepção e o conceito das metáforas situacionais ficaram mais evidentes e, devido às condições de existência destas, que têm forte relação com o contexto de produção, optamos por selecionar somente os quadrinhos que tivessem a presença de metáforas situacionais não explicitamente manifestadas. É importante ressaltar que, nesta pesquisa, considerando a concepção de metáfora situacional, também fizemos o seguinte recorte:

- A linguagem verbal é a base da análise, ou seja, as análises são realizadas a partir da manifestação verbal das metáforas situacionais;
- As imagens são complementos na compreensão metafórica;
- Não eliminamos os quadrinhos que contenham outra metáfora na superfície do texto (sejam elas visuais ou linguísticas).

Com estes últimos recortes, definimos o nosso material de análise, que compreende 38 quadrinhos correspondentes à seguinte categorização: eleições (2), governo (8), guerras (4), imperialismo estadunidense (2), política econômica (7), repressão<sup>17</sup> (13) e trabalho (2).

A análise dos quadrinhos é realizada em um texto único. A ordem de apresentação dos quadrinhos foi escolhida de maneira a manter uma coerência textual respeitando as categorias apresentadas no parágrafo anterior, mas não a sequência. Os procedimentos de análise envolvem as seguintes etapas:

---

<sup>17</sup> É importante ressaltar que o número de quadrinhos no subgrupo “repressão” é maior devido à relevância desta manifestação no período que compreende e precede a produção da obra.

- 1) Realização das análises qualitativas das metáforas situacionais presentes nos quadrinhos em espanhol compreendidos em cada categoria. Essas análises abrangem a localização das metáforas situacionais e sua relação com o contexto de produção, e, pensando em dois leitores:
  - 1a) são discutidas as possíveis interpretações das metáforas por um leitor com o conhecimento do contexto de produção dos quadrinhos;
  - 1b) são discutidas as possíveis interpretações das metáforas por um leitor sem o conhecimento do contexto de produção dos quadrinhos.
- 2) Em seguida, são analisadas as traduções em português dos quadrinhos, com o intuito de verificar se o sentido metafórico é preservado;
- 3) Caso o sentido metafórico não seja preservado, são apresentados alguns pressupostos para tal neutralização, como o conhecimento do contexto de produção por parte do tradutor, por exemplo.

É importante ressaltar que, durante o processo de análise nas duas línguas, as imagens foram consideradas como parte integrante do texto e desta forma também são analisadas durante todo o processo.

## 2.2. DESCRIÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS METÁFORAS SITUACIONAIS

Nesta seção, são realizadas análises de 38 quadrinhos da *Mafalda* e suas respectivas traduções. Como não dispomos das datas exatas de publicação de cada quadrinho, as análises são feitas de acordo com o conhecimento do contexto de produção que abrange todo o período de publicação dos quadrinhos da *Mafalda*, de 1964 a 1973.

Vale lembrar que as análises acerca dos processos de compreensão da obra de origem e da obra traduzida são realizadas com base nas pistas textuais e contextuais disponíveis. Em uma situação

concreta de leitura, dada a especificidade das abordagens individuais, o leitor pode ou não preencher as lacunas deixadas por aqueles que criaram e recriaram as metáforas.

Também é necessário esclarecer que a exploração das metáforas situacionais presentes nos quadrinhos tem como ponto de partida a manifestação verbal, considerando o lugar em que se situa esta pesquisa, conforme já discutido na introdução. Assim, ainda que a interpretação exija todo o texto dos quadrinhos, ou seja, imagem e texto verbal escrito, as análises realizadas nesse estudo estão centradas no texto verbal escrito. Isso não quer dizer que as imagens não são analisadas, afinal, não há como construir/acessar o sentido do quadrinho desconsiderando a imagem, conforme veremos na análise do quadrinho a seguir.



Figura 7: Governo I

Neste quadrinho, vemos Mafalda caminhando pela rua enquanto observa dois homens, um cavando um buraco na calçada e o outro observando-o. Ela pergunta a este último se eles estavam procurando pelas raízes nacionais, e ele responde que não, que procuravam um

vazamento de gás. Então, ela segue caminhando e reflete que o que é urgente não deixa tempo para o que é importante.

As imagens que vemos na Figura 7 são essenciais para a construção do sentido metafórico presente no quadrinho. Nos dois primeiros quadros, além das imagens evidenciarem o sentido metafórico, também dão origem à construção do sentido da metáfora verbal na sentença “¿buscando las raíces de lo nacional?”. Poderíamos dizer que essa sentença é a única que apresenta metáfora verbal no quadrinho. Contudo, se tivermos conhecimento do contexto de produção de *Mafalda*, podemos dizer que a sentença “como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo importante” é uma metáfora situacional. Talvez, um leitor que não tenha esse conhecimento diga que essa sentença é metafórica por dizer que o urgente, que seria o vazamento de gás, não deixa tempo para o que é mais importante, que neste caso seria encontrar as raízes do que é nacional. Mas se pensarmos na manifestação verbal, essa sentença seria considerada literal. Considerando o contexto de produção do quadrinho, tanto a sentença “¿buscando las raíces de lo nacional?” quanto a sentença “como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo importante” manifestam, metáforas situacionais. A primeira, com uma metáfora na superfície do texto verbal, sugere a perda das bases de sustentação do que é nacional. Neste caso, é possível que *raíces* tenha o sentido de bases de sustentação não somente no âmbito de sustentação física, mas também no sentido de a raiz ser essencial para a sobrevivência de uma planta, neste caso “*lo nacional*”, transportando o suprimento necessário para o seu desenvolvimento. Se pensarmos que “*lo nacional*” seja tudo aquilo que pertence a uma nação, como qualidade de vida ou liberdade de expressão, por exemplo, uma das possibilidades de interpretação desta metáfora seria que o os argentinos perderam seus direitos de cidadãos.

Já na segunda sentença “como siempre: lo urgente no deja tiempo para lo importante” o termo *urgente*, por exemplo, não se refere somente ao vazamento de gás, assim como o termo *importante* não se refere somente às raízes do que é nacional, no sentido de cultura e história. Considerando o contexto de produção de *Mafalda*, *urgente* poderia ser acabar com o peronismo, se pensarmos no governo de Juan Carlos Onganía Carballo (1914-1995), entre 1966 e 1970, ou poderia ser acabar com as guerrilhas, como ocorreu no início da década de setenta do século XX. Da mesma forma, o termo *importante* poderia ser a liberdade de expressão ou o aumento de salários, entre tantas outras necessidades que deveriam ser prioridade em determinados momentos da história argentina. Portanto, a metáfora situacional, no caso desta

sentença, sugere que a prioridade é o que importa para o governo, e as necessidades da nação ficam em segundo plano.

A tradução do quadrinho apresentado na Figura 7 pode interferir no sentido metafórico da primeira metáfora situacional “¿buscando las raíces de lo nacional?”. A metáfora foi traduzida por “procurando as raízes nacionais?”. Ao traduzir “*raíces de lo nacional*” por “*raíces nacionales*” o sentido muda. Não estamos dizendo que a tradução seja incorreta, estamos dizendo que o sentido metafórico, ainda que preservado, acaba distorcido. O autor poderia ter dito em espanhol “*raíces nacionales*”, termo comumente mais utilizado, mas ele optou por “*raíces de lo nacional*”. A partir desta escolha, já poderíamos supor que talvez exista uma justificativa para tal. O termo *nacional* se refere ao que pertence a uma nação, e quando Mafalda diz “*raíces de lo nacional*”<sup>18</sup> ela quer dizer *raíces do que pertence à nação argentina* e não simplesmente *raíces argentinas* no sentido de ser originária da Argentina. Outra possibilidade de leitura seria que o autor ao escolher “*raíces de lo nacional*” se referia a uma única raiz, ou seja, se referia a algo específico, diferentemente do que seria sugerido se ele optasse por “*raíces nacionales*”, que indica mais de um *nacional*, ou seja, implica algo não específico que possibilita diversas leituras, pensando no que poderia ser nacional, no sentido de origem. Pode ser que o tradutor não tivesse o conhecimento do contexto de produção, ou simplesmente não identificou e conseqüentemente não reconheceu a metáfora situacional.

As análises expressas acima só se realizaram devido ao conhecimento do contexto de produção da obra. Como já mencionado, *Mafalda* foi produzida em uma época em que a Argentina vivenciava não somente oscilações de poder e de ideologias, mas também a incerteza na criação de uma identidade nacional. O início da publicação de *Mafalda* se deu nove anos depois dos dois primeiros mandatos de Juan Domingo Perón (1895-1974), entre os anos de 1946 e 1955. O governo peronista trouxe esperanças ao povo argentino, que não suportava mais os militares aristocráticos e que passou a acreditar em um líder populista que para eles era sinônimo de mudança (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). Este governo foi marcado pelo desenvolvimento social e econômico intenso durante o primeiro mandato, de 1946 a 1952, pelas crises econômicas no final do primeiro mandato e que permaneceram durante o segundo mandato, de 1952 a 1955, pelo autoritarismo expresso através das tentativas de “peronizar” a sociedade argentina e exercer essa “influência” na educação, nas Forças Armadas,

---

<sup>18</sup> Negrito nosso.

na administração pública e na Igreja, e principalmente pelo aumento dos setores antiperonistas, que acabaram contribuindo para a renúncia<sup>19</sup> e exílio de Perón em Madrid, e que estariam presentes durante todo o período de produção de *Mafalda* (DELLASOPPA, 1998; ROMERO, 2006). É importante ressaltar que, mesmo estando 18 anos no exílio, Perón continuou influenciando a política na Argentina.

Após o governo de Perón, a “Libertadora”, conspiração militar antiperonista, assumiu o poder, e o general Eduardo Lonardi (1896-1956) foi investido na presidência, sendo deposto dois meses depois pelos próprios militares, que colocaram o general Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970) na presidência (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982). Iniciou, assim, a fase mais dura da “Libertadora”, quando os sindicatos sofreram intervenção militar, e começaram as caçadas aos partidários de Perón. Centenas de presos foram encaminhados a uma prisão na Patagônia e cento e cinquenta oficiais do Exército, peronistas, ficaram em reclusão a bordo de um navio (SIRKIS, 1982). Segundo Sirkis (1982:44-49), os militares pretendiam derrubar os governos que não lhes agradassem, por meio dos golpes de Estado, para substituí-los por outros de seu agrado, e não exercer o poder diretamente. Arturo Frondizi (1908-1995), que, após negociar secretamente com Perón o apoio dos peronistas em troca de conceder a anistia e um aumento salarial, venceu as eleições em 1958 (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982). Frondizi ficou na presidência durante quase quatro anos e enfrentou crises crescentes, mas, ainda assim, este foi um dos mandatos mais estáveis, se comparado aos que o sucederam (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). Frondizi acabou deposto pelos militares no dia 29 de março de 1962 (FAUSTO e DEVOTO, 2004; ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982).

Os militares submeteram à presidência o até então Senador, José Maria Guido (1910-1975), sabendo que durante o governo de Guido poderiam se ocupar somente com as repressões violentas sem se preocupar com problemas políticos e administrativos (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982). Surgiu, então, um governo cívico-militar, sem militares. De acordo Sirkis (1982:55-58), o governo de José Maria Guido, que começou em março de 1962 e acabou em outubro de 1963, foi marcado pela divisão do Exército Argentino em dois setores:

---

<sup>19</sup>Em agosto de 1955, a conspiração antiperonista conhecida como “Libertadora”, aplicou um golpe (SIRKIS, 1982:36). Perón teve que decidir entre a guerra civil ou a fuga. Mas ainda que sua vitória fosse possível e bem provável, do ponto de vista militar, Perón optou por renunciar, em 19 de setembro de 1955, e embarcou em um hidroavião paraguaio para o seu exílio em Madri (SIRKIS, 1982:37)

os “azules” versus os “colorados”. Os “azules”, comandados pelo general Juan Carlos Onganía, queriam conseguir tempo hábil para impedir o peronismo de participar de novas eleições, evitando assim um governo como o de Frondizi. Já os “colorados”, que tinham o apoio da Marinha, pretendiam instaurar um governo ditatorial, que se chamaria “Imperio del Orden”. Houve diversos confrontos entre os dois setores, até que, em 07 de julho de 1963, foi realizada uma nova eleição em que foi eleito como presidente o médico Arturo Umberto Illia (1900-1983), que era apoiado pelos “azules” s no cargo (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). É em 1964, no segundo ano do governo de Illia, que *Mafalda* começa a ser publicada. Eis exemplos de quadrinhos relativos a este período.



Figura 8: Governo II

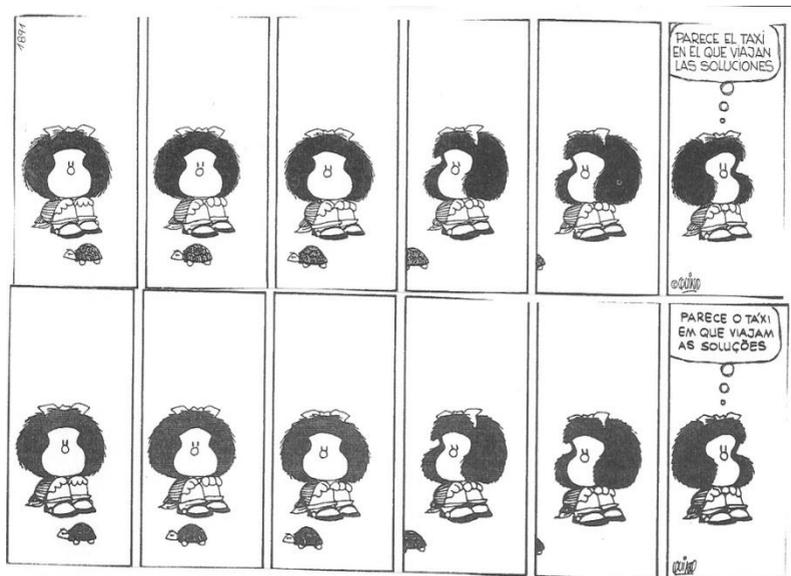


Figura 9: Governo III

A princípio, ao ler estes quadrinhos sem ter o conhecimento do contexto de produção da obra, compreendemos que a burocracia é lenta e que as soluções para os problemas em geral demoram a chegar. Contudo, ao pensarmos que naquele contexto, o médico Arturo Illia, um dos presidentes durante o período de produção de *Mafalda*, era comparado a uma tartaruga, é possível inferir que existe outro sentido para as sentenças “¡Burocracia!” no primeiro quadro da Figura 8, e “Parece el taxi en el que viajan las soluciones” no último quadro da Figura 9. A primeira sentença pode se referir a Illia, pois seu governo estava entre os militares e o movimento operário, o que dificultava qualquer decisão política que tentasse responder a duas forças opostas, criando certa lentidão devido à tal burocracia (SIRKIS, 1982). Desta forma, o termo *burocracia*, que também é apresentado como nome próprio, estaria se referindo ao presidente Arturo Illia. Na segunda sentença, a ideia é a mesma, de que Arturo governava era demasiadamente burocrático. Todavia, neste caso, o presidente seria como um possuidor de soluções. Essa leitura seria possível porque Arturo Illia tinha como objetivo evitar que a situação do país piorasse, mas todas as decisões tomadas deveriam estar de acordo com os ideais

dos militares, mas, ao mesmo tempo, não poderiam prejudicar demasiadamente os operários, equilíbrio nem sempre atendido (SIRKIS, 1982). É necessário ressaltar que tais interpretações só puderam ser percebidas devido à leitura das imagens e palavras como texto único, pois como em todos os quadrinhos que possuam verbo, esses dois elementos são complementares e, desta forma, o processo de compreensão deve ser singular (EISNER, 1999).

Nesses dois casos, o conhecimento do contexto de produção acabou não interferindo nas traduções, pois tanto o sentido literal quanto o metafórico foram preservados. É importante lembrar que ao se tratar de metáfora o sentido do termo *literal* é empregado como o oposto à metáfora, enquanto que ao se referir à *tradução literal*, o termo se refere à tradução na qual o sentido do texto a ser traduzido é preservado, respeitando a estrutura sintática da língua alvo. A princípio, as traduções consideradas literais no sentido mais usual do termo, onde se tenta manter os traços lingüísticos do texto fonte na língua alvo sem que haja restrição no sistema lingüístico da língua de chegada, parecem preservar o sentido metafórico e o literal. Talvez, este fato aconteça devido à proximidade dos dois idiomas ou simplesmente seja consequência da falta de conhecimento do contexto de produção de *Mafalda*. Vejamos os três quadrinhos a seguir:



Figura 10: Governo IV



Figura 11: Governo V

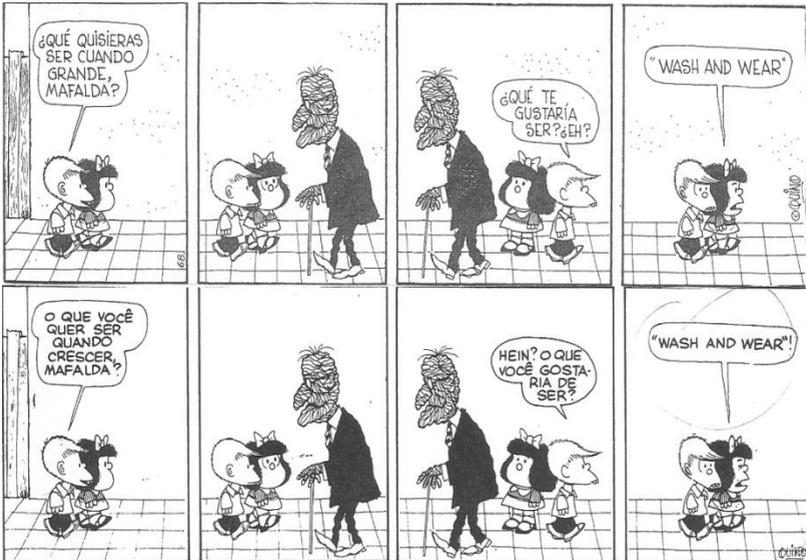


Figura 12: Governo VI

Na Figura 10, a sentença “¿para que nos coma quién, políticamente hablando?” que aparece no último quadro, é metafórica quando se pensa na superfície do texto verbal e em sua relação com o contexto de produção, ou seja, também apresenta uma metáfora situacional. Neste quadrinho há ainda metáfora na sentença “hoy, más que nunca estamos, políticamente hablando, realmente maduros”. Contudo, esta metáfora não é situacional, pois não há necessidade de ter o conhecimento do contexto de produção para compreender seu sentido metafórico, que neste caso é único: o entrevistado afirma de maneira convicta, e com certa satisfação se repararmos em sua expressão facial no segundo quadro, que o país está em sua melhor fase no que diz respeito à política do governo, pois possui certa prudência, sensatez e estabilidade. No caso da metáfora situacional, uma primeira leitura, sem considerar o contexto de produção da obra, poderia sugerir que, ao proferir a sentença “¿para que nos coma quién, políticamente hablando?”, Mafalda quis dizer que na verdade não há maturidade política a ponto de transmitir e, de certa forma, garantir qualquer tipo de estabilidade perante outros países. Se analisarmos tal metáfora com base no contexto de produção da obra e na imagem trêmula do balão em que aparece a sentença transmitindo o medo de Mafalda, o sentido da sentença poderia indicar que, se não havia estabilidade política na então situação, o país poderia ser facilmente dominado ou controlado por outros países, ou seja, a Argentina estaria politicamente vulnerável a ponto de ser controlada por outros países. Esta hipótese encontra respaldo na política econômica dos governos argentinos durante o período de produção de *Mafalda*, marcado pela instabilidade da moeda nacional e, consequentemente, pela compra de pequenas e médias empresas argentinas por empresas estrangeiras (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982).

A tradução deste quadrinho, Figura 10, pode ser considerada literal, pensando no uso mais comum do termo, ou seja, de que as palavras sejam como *containers* de significados exatos, no sentido de que “os significados das palavras podem ser especificados - como no dicionário - objetivamente e definitivamente”<sup>20</sup> (GIBBS, 1994:28). Esta tradução também manteve os dois sentidos presentes na metáfora situacional. Da mesma forma, a tradução da metáfora situacional presente no terceiro quadro da Figura 11 preservou os dois sentidos da

---

<sup>20</sup> Tradução nossa. Original em inglês: “(...) the meanings of words may be specified - as in dictionary - objectively and definitely.”

metáfora situacional, possibilitando, a compreensão do sentido literal e metafórico. Na sentença “los malos eran los que lo rodeaban ¡Conozco ese cuento!” o sentido metafórico sugere que o governo que estiver no poder sempre terá a razão, pois fará o possível (ou ainda mais do que isso), para o bem da nação, e as pessoas que se opuserem a eles serão consideradas impatriotas e, conseqüentemente, um perigo à nação. Ou seja, o sentido metafórico preservado na tradução seria: quem é contra o governo é contra o desenvolvimento de seu país.

Com base nas duas últimas análises, podemos perceber que existe a possibilidade de que a proximidade entre a língua portuguesa e a espanhola diminua o risco de perda do significado metafórico das sentenças ao se realizar uma tradução literal. Contudo, ao analisarmos a Figura 12, percebe-se que a manutenção da expressão em inglês na tradução, preservou os dois sentidos metafóricos de “wash and wear”. A utilização dessa expressão implica uma metáfora na superfície do texto e outra implícita: a situacional. A metáfora de superfície verbal, juntamente com as imagens, nos sugere a seguinte interpretação: quando crescer, Mafalda não quer ser toda enrugada como o velhinho que viu na rua. Isso porque a sentença “wash and wear”, compreendida aqui como algo que não precisa passar (no sentido de utilizar um ferro de passar roupas), juntamente com a possibilidade de interpretação da palavra *arrugar* em espanhol, que pode se tratar tanto de rugas (enrugar), quanto de dobras (amassar), sugere que Mafalda quer ser alguém que não tenha como se enrugar/amassar, igualmente às roupas feitas com tecidos que não precisam ser passados. Mas se o leitor souber que o governo do presidente Arturo Illia era associado às suas “rugas presidenciais”, por ser um governo lento e que não progrediu muito, pensando âmbito político-econômico (WALGER, apud QUINO, 2008), essa expressão pode se referir ao presidente Illia. Nesta perspectiva, ao considerar o contexto de produção da obra, a sentença “wash and wear” passa a ter outro sentido: Mafalda não quer ser como Illia, com pouca atitude em relação a suas obrigações políticas. Na tradução deste quadrinho, o termo em inglês é preservado mantendo os dois sentidos metafóricos.

Nem sempre os sentidos manifestados nos quadrinhos são preservados na tradução. O próximo quadrinho exemplifica como a tradução pode interferir (ou até obstruir) no processo de compreensão da metáfora situacional.



Figura 13: Governo VII

Neste quadrinho, a metáfora situacional é manifestada na sentença “¡lástima que la televisión tenga mejores programas que el país!”. Ao analisar a sentença anterior, apresentada no segundo quadro, juntamente com a imagem do terceiro quadro, observa-se que a sentença do último quadro pode ser compreendida tanto de maneira literal quanto metafórica. Uma leitura literal da sentença poderia sugerir a seguinte interpretação: ao olhar pela janelinha do trem em que está viajando, Mafalda compara a janelinha com uma televisão que estaria mostrando como é o seu país. Mas ao passar por alguns barracos, cujo conjunto aparenta ser uma favela, contrastando com uma fábrica ao fundo, ela se entristece e lamenta que na televisão haja programas melhores para se assistir do que a realidade de seu país. Contudo, ao se ter conhecimento do contexto de produção da obra, têm-se condições de observar que o que Mafalda lamenta, são os programas econômicos e sociais de seu país. Tal interpretação só é possível devido à leitura das figuras e palavras como um todo; não há como separá-las, sem que haja perda de significados. Imagem e verbo constituem o texto do quadrinho (VOLLI, 2007). Sem a leitura das imagens, o reconhecimento da metáfora situacional seria dificultado. No que diz respeito à tradução da metáfora situacional, a escolha do tradutor foi: “pena que os programas de

televisão sejam melhores do que **os do país!**"<sup>21</sup>. Quando o tradutor optou por essa tradução, acabou eliminando a possibilidade da leitura apresentada como literal no parágrafo anterior. Contudo, o sentido metafórico foi preservado e, de certa forma, explicitado na tradução, o que sugere o provável conhecimento do contexto de produção por parte do tradutor.

Outro exemplo de tradução que pode dificultar o acesso do sentido metafórico é apresentado no quadrinho abaixo:



Figura 14: Governo VIII

Este quadrinho está repleto de metáforas verbais, ou melhor, todos os enunciados são metafóricos. Quando as expressões *oprimir al pueblo* e *oprimo al pueblo* aparecem no primeiro e segundo quadro, elas podem ser interpretadas de duas maneiras. Na língua espanhola, uma das ocorrências para o sentido de *oprimir* é *pressionar* de *faça pressão a algo*, outra ocorrência é no sentido de *violência*, *tirania* ou *humilhação*. Ao relacionar o termo *oprimir* ao termo *governo*, é possível que o leitor compreenda que *oprimir* faz referência à *violência*, *tirania* ou

<sup>21</sup> Negrito nosso.

*humilhação*. Contudo, se prestarmos atenção às mãos da personagem Liberdade, que discursa no primeiro e segundo quadro, podemos ver que ela faz movimentos com as mãos que poderiam indicar o ato de pressionar alguma coisa ou de apontar, este último no sentido de ordem. Desta forma, é possível interpretar o termo *oprimir* em espanhol, das duas maneiras mencionadas acima, o que justificaria o terceiro enunciado, da personagem Susanita no terceiro quadro. A sentença metafórica “¡también el pueblo, che! ¡Qué vocación de timbre!” indica a princípio que Susanita entendeu *oprimir* como *presionar* e por isso relacionou o povo a uma campanha. Contudo, se repararmos nas expressões de desapontamento de Mafalda e Liberdade, percebemos que não era bem isso que Liberdade queria dizer e, portanto, ela se referia à opressão no sentido de *despotismo*. Logo, se pensarmos no contexto de produção de *Mafalda* e no contexto anterior à produção, conforme indicado no primeiro quadro da Figura 14, vê-se que a metáfora situacional neste caso seria algo como a atração entre o povo e a repressão, ou seja, a aptidão ou talento de ser humilhado ou violentado por autoridades governamentais.

No que se refere à tradução, ao optar por traduzir os termos *oprimir* e *oprime* por *apertar* e *aperta*, o tradutor acaba apagando a possibilidade de metáfora situacional, pois o termo *apertar* em português não tem o mesmo sentido, na mesma intensidade, que o de *opressão*. Contudo, entendemos que não haveria como relacionar *oprimir* com *campanha*. O que queremos dizer é que talvez o uso do termo *pressionar*, no sentido de *coagir*, poderia ser utilizado no lugar de *apertar* e, desta forma, não excluiria o sentido metafórico, só o acesso que seria um pouco mais difícil. É importante ressaltar que a expressão “*oprime el timbre*” é menos utilizada que a expressão “*presiona el timbre*” e portanto, sua escolha foi intencional e, tendo conhecimento do contexto de produção, justificável.

Esta última análise mostra como o conhecimento do contexto de produção da metáfora é importante. No caso deste último quadrinho, é perceptível a tentativa do autor de criar um texto verbal ambíguo, e o reconhecimento de tal fato muitas vezes depende do conhecimento desse contexto. Essa pluralidade de sentido provavelmente está relacionada com o momento político que o país vivenciava. Este último quadrinho trata do tema mais recorrente, ao pensar em metáforas, nas HQ *Mafalda*: a repressão.

Em 26 de junho de 1966, após o governo de Arturo Illia, o general Juan Carlos Onganía, antigo chefe dos “azules”, assumiu a presidência, que também era conhecida como a “Revolución Argentina”,

ficando no cargo de 1966 a 1970 (SIRKIS, 1982). O general Onganía não queria somente governar; extremamente católico, ele almejava salvar almas do comunismo ateu que ele acreditava se concentrar nas Universidades (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). Então, Onganía resolveu reprimir os intelectuais e ordenou que a polícia invadisse as Universidades para agredir professores e estudantes (ROMERO, 2006). Onganía também proibiu dezenas de livros e filmes (SIRKIS, 1982). Diante de tantos fatores, a população já não suportava tanta repressão e penúria. Durante as greves e manifestações contrárias ao governo, houve violência por parte da polícia, que chegou a assassinar manifestantes (SIRKIS, 1982).

Revoltado com as mortes e a violenta repressão, no dia 29 de maio de 1969, o proletariado e os estudantes realizaram uma grande manifestação em Córdoba, conhecida como “Cordobazo”, na qual o povo tomou conta da cidade e lutou contra os repressores (DELLASOPPA, 1998; ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). O “Cordobazo” foi apenas o início de uma rebelião popular contra o governo de Onganía (DELLASOPPA, 1998; SIRKIS, 1982).

Em 31 de maio de 1970, o general Aramburu, antigo líder da “Libertadora”, foi sequestrado e julgado à morte por um “Tribunal Revolucionário”, formado por um grupo guerrilheiro peronista, chamado Montoneros (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). A morte de Aramburu reavivou o peronismo e agitou todo país. Oito dias após o assassinato do general, Onganía demitiu Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996), chefe do Exército, por enviar tropas a Casa Rosada ao acreditar que Onganía estava relacionado à morte de Aramburu. Após perceber que não teria nenhum apoio em sua atitude, Onganía apresentou demissão aos comandantes das três armas (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982).

O governo de Onganía, entre os anos de 1966 e 1970, ou o primeiro período da “Revolución Argentina”, assim como os dois governos seguintes, Levingston, que governou entre 1970 e 1971, e Lanusse, que ficou na presidência de 1971 a 1973, foram marcados pela repressão e pela censura. Os treze quadrinhos a seguir tratam acerca desse período (Figuras 15-27). As próximas nove análises apresentam metáforas situacionais com outras metáforas na superfície do texto verbal. A presença de duas metáforas no texto indica a necessidade de omissão de ideias. Vejamos os três quadrinhos a seguir:



Figura 15: Repressão I



Figura 16: Repressão II



Figura 17: Repressão III

Os dois primeiros quadrinhos, Figuras 15 e 16, estão relacionados, no que diz respeito à manifestação visível nos quadrinhos e à metáfora situacional. Ao ler a obra *Mafalda* ou qualquer artigo jornalístico sobre ela, o leitor descobre que a personagem Mafalda não gosta nem um pouco de sopa. Ainda assim, sua mãe a obriga a tomá-la. Sabendo desta resistência às sopas por parte da Mafalda, ao ler os dois primeiros quadrinhos, Figuras 15 e 16, percebemos que em ambos ela discursa contra o seu consumo. No primeiro quadrinho, a sentença “¡¡tus manos, madre, están tintas en caldo de inocentes!!!” a princípio pode ser compreendida como um discurso contra a sopa de galinha. Mas, se soubermos que a repressão na Argentina foi violenta a ponto de tirar muitas vidas, e prestarmos atenção na indignação e tristeza de Mafalda no terceiro quadro, esta sentença pode ser compreendida como uma forma de criticar o governo, que seria responsável pelas mortes de inocentes, como ocorreu durante o governo de Onganía. Outra pista está no adjetivo *tintas* que além de *tingidas* também pode significar *vermelho escuro*.

Na Figura 16, o enunciado “peor va a ser cuando un psicoanalista tenga que limpiarme la que me estará quedando en el subconsciente”, a princípio poderia ser compreendido como se a sopa fosse traumatizar

Mafalda de tal forma, que seria necessário um psicanalista para fazê-la se esquecer do prato tão detestado. Tal interpretação se respalda nas imagens apresentadas nos dois primeiros quadros em que Mafalda come a sopa rapidamente para acabar logo com aquele martírio e na fala da mãe no segundo quadro, confirmando a obrigação de comer a sopa. Mas, ao pensar no contexto de produção da obra, poderíamos dizer que uma imposição fica impressa na psique das pessoas a ela submetidas, ainda que elas não tenham consciência disso, ou seja, a ditadura, por exemplo, ficará marcada na psique dos argentinos que a vivenciaram.

Já a Figura 17 que apresenta a sentença “y, hacia adentro, con nosotros, ¿nunca le notó un aire como de claustrofobia?”, manifesta uma metáfora situacional que pode conduzir à interpretação de que, devido à repressão e à censura, o que restou do país está dentro das pessoas e, portanto, restringido. No que diz respeito à tradução desta metáfora para o português, ao optar pela tradução “e para dentro com nós mesmos. A senhora nunca notou **nele** um certo ar de claustrofobia?”<sup>22</sup>, o valor metafórico foi alterado, pois o acréscimo do termo *nele* sugere que no país há claustrofobia, apesar de a pergunta de Mafalda se direcionar à professora, quanto à percepção ou não percepção de um ar claustrofóbico. No texto de origem, a pergunta se refere à sensação do indivíduo no país e não ao país em si. Tal escolha pode indicar que o tradutor pode não ter compreendido a metáfora situacional. Nas Figuras 15 e 16 as traduções para o português não interferiram na manutenção dos dois sentidos metafóricos.

Nestes três últimos quadrinhos, pudemos perceber como a ditadura marcou a História da Argentina. Mas a repressão continuou após o governo de Onganía. O segundo período da “Revolución Argentina” foi comandado pelo desconhecido presidente Roberto Marcelo Levingston (1920), já que o general Lanusse não aceitou o cargo da presidência, pois desta forma perderia o comando do Exército (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). O que realmente marcou os nove meses de mandato de Levingston foi o crescimento das ações políticas e militares da nascente guerrilha (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982).

Os ataques da guerrilha foram intensificados com o tempo, postos policiais foram ocupados, bombas foram explodidas em sucursais norte-americanas, bancos foram tomados pelos guerrilheiros, houve libertação de presos peronistas, foram realizados diversos assaltos e sequestros de grandes políticos com o intuito de distribuir alimentos nos bairros mais pobres das cidades (SIRKIS, 1982). A guerrilha argentina aumentava;

---

<sup>22</sup> Negrito nosso.

junto aos Montoneros, surgiram as Fuerzas Armadas Revolucionárias (FAR), as Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), as Fuerzas Armadas de Liberación (FAL) e o Exército Revolucionário Peronista (ERP) (DELLASOPPA, 1998; SIRKIS, 1982).

Segundo Sirkis (1982:91-92), Levingston, na tentativa de reprimir as manifestações da guerrilha e as greves do proletariado em Córdoba, nomeou José Camilo Uriburu (1914-1996) como interventor federal. Uriburu, ao tomar posse, anunciou que esmagaria a “víbora de cem cabeças” que se instalou nas fábricas de Córdoba. No dia 12 de março de 1971, Uriburu abriu fogo sobre operários da Fiat que participavam de uma greve geral. Após tamanha violência, aconteceu um “viborazo” semelhante ao “cordobazo”. Uriburu renunciou logo em seguida ao manifesto. Levingston tentou demitir Lanusse pelo atraso no envio de forças militares durante o “viborazo”, e acabou deposto pelos comandantes chefes. Alguns dias depois, Lanusse assumiu a presidência e se manteve concomitantemente na chefia do Exército.

No governo de Lanusse, entre 1971 e 1973, as Forças Armadas estavam divididas entre a rivalidade dos “aperturistas” e dos “duros” (semelhante distinção como era entre os “azules” e os “colorados”). A Marinha, a Aeronáutica e cerca de um terço do Exército formavam os “duros”, que eram a favor da repressão (SIRKIS, 1982). Os “aperturistas” tomavam decisões após análises pragmáticas, queriam estabilidade política, assim como Lanusse (SIRKIS, 1982). Na tentativa de criar essa estabilidade política, Lanusse criou o Gran Acuerdo Nacional (GAN), que teve como primeiro ato “conciliatório” com Perón a devolução do corpo de Eva Perón, que havia sido sequestrado em 1955 (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982).

As Forças Armadas realizaram um grande esforço militar para acabar com as guerrilhas, como ocorrera no Brasil e no Uruguai. Foi formado um grupo parapolicial chamado SAR (Serviço Anti-subversivo de Rosário), que realizava repressões brutais, através de torturas e muitas vezes assassinatos. Mas quanto mais guerrilheiros eram aniquilados ou presos, mais rapidamente as guerrilhas eram compostas por novos integrantes (SIRKIS, 1982).

É possível observar a presença da força militar e policial no dia-a-dia dos argentinos expressa nos quadrinhos analisados a seguir (Figuras 18-22). Vejamos os três quadrinhos abaixo:



Figura 18: Repressão IV

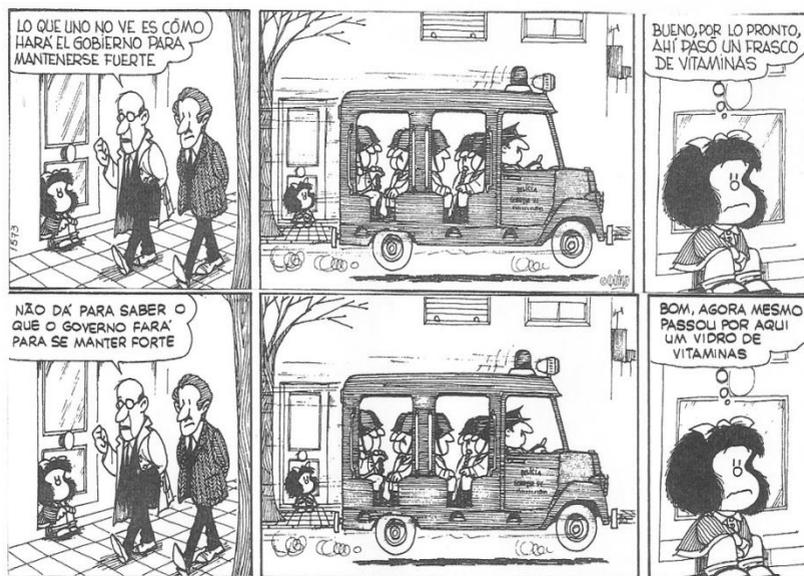


Figura 19: Repressão V



Figura 20: Repressão VI

No primeiro quadrinho, Figura 18, Mafalda aparece caminhando pela rua e ouve dois homens dizerem que o país precisa de tempo para se desenvolver e que, em alguns aspectos, a situação já está melhorando. Conforme ela vai caminhando, vê primeiro um policial e depois um oficial do exército<sup>23</sup> e, logo em seguida, reflete que há um crescimento quanto a golpes e violência. A sentença “y en otras, de golpe y porrazo, un crecimiento” é metafórica, pois não está claro que coisas têm um crescimento, e as palavras *golpe* e *porrazo* podem ser interpretadas de diferentes modos, dependendo do contexto em que o leitor está inserido e de seu conhecimento sobre o contexto e a condição de produção do quadrinho.

Quando Mafalda proferiu a sentença, ela poderia querer dizer que havia um aumento de segurança por meio da violência. Esta suposição de significado se deve aos seguintes fatos: um dos sentidos da palavra *golpe* está relacionado à violência, de bater ou golpear alguém; a palavra *porrazo* pode ter o sentido de um golpe que se dá com um cassetete/porrete ou com outro instrumento; a imagem do policial com

<sup>23</sup> É possível identificar cada oficial pelas vestimentas apresentadas.

um cassetete/porrete nas ruas poderia indicar que existe policiamento e, portanto, a palavra *otras* poderia sugerir segurança, por exemplo. Contudo, a imagem do oficial do exército no terceiro quadro, invalida esta hipótese; afinal, não é comum ver oficiais do exército trabalhando por segurança nas ruas.

Outra interpretação para a metáfora seria que o país estivesse presenciando uma guerra civil. Por isso, a presença de um policial e um oficial do exército na rua, e a menção às palavras *golpe* e *porrazo* seriam no sentido de agressão física, hipótese essa que poderia ser justificada pelas imagens dos cassetete/porretes nos quadros dois e três, mas principalmente no três, pois a diferença de proporção de tamanho do cassetete/porrete do policial para o oficial do exército é visivelmente significativa. Mas como sabemos que esse quadrinho foi criado por um argentino para um argentino ler, tal hipótese também é invalidada, pois a palavra *golpe* sugere golpe de Estado e não golpe de violência. Supõe-se assim, que um leitor argentino compreenda seu uso. Note que as duas hipóteses apresentadas anteriormente foram sugestões de leitura, imaginando que esse leitor não tenha algum conhecimento do contexto de produção do quadrinho.

Durante o período de produção dos quadrinhos da *Mafalda*, a Argentina passou por diversos governos, sendo três deles, Onganía, de 1966 a 1970, Levingston, de 1970 a 1971, e Lanusse, de 1971 a 1973, por meio de golpes de Estado (DELLASOPPA, 1998; ROMERO, 2006). Tendo esse conhecimento, ao ler novamente o quadrinho, criamos outro sentido para a metáfora. Ao ter conhecimento do contexto de produção, o leitor, provavelmente, interpretará a metáfora “y en otras, de golpe y porrazo, un crecimiento” como o crescimento da ordem, no sentido de colocar as coisas, ou melhor, as pessoas no lugar que lhes cabe, por meio de violência e repressão.

Na Figura 19, Mafalda está na rua quando vê dois homens caminhando, e um deles diz que não tem como saber de que maneira o governo se manterá forte. Em seguida, passa rapidamente um carro, cheio de militares, que acaba fazendo Mafalda pensar que aquilo era o verdadeiro vidro de vitaminas. Neste caso, a metáfora situacional está presente na sentença “Bueno, por lo pronto, ahí pasó un frasco de vitaminas”, que a princípio poderia ser interpretada como se a polícia fosse a vitamina do governo. Contudo, da mesma forma que no quadrinho anterior, a vestimenta dos oficiais no segundo quadro indica que não se trata de policiais e sim de militares e que, desta forma, trata-se de uma possível guerra civil, de uma ditadura. Portanto, a sentença “Bueno, por lo pronto, ahí pasó un frasco de vitaminas” também pode

significar que os militares são a garantia de um governo forte, ou seja, é pela repressão e pela violência que se mantém um governo estável.

No quadrinho apresentado na Figura 20, Mafalda explica para seu irmão Guille, usando metáforas, para que serve um caminhão com uma metralhadora. Ela diz para ele que o carro serve para arrancar a violência pela raiz e que se aparecem brotos os militares os regam. Todo o enunciado do terceiro quadro é metafórico. É no quarto quadro que aparece a metáfora situacional. A sentença “pero hay tantas cosas contradictorias que no vale la pena preocuparse” sugere que o papel do exército é proteger o país, e isso implica proteger a nação e não a reprimir ou agredir, mas isso, como tantas outras coisas relevantes, infelizmente não tem importância para o governo e, portanto, não adianta se preocupar com tais decisões, pois, a princípio, elas não serão mudadas.

Esses três quadrinhos apresentam metáforas situacionais que destacam a relevância do contexto de produção da obra para o reconhecimento e compreensão de alguns sentidos metafóricos. As traduções dos quadrinhos das Figuras 19 e 20 preservaram os dois sentidos metafóricos. Todavia, a tradução da metáfora apresentada na Figura 18 omite a expressão *golpe y porrazo*, que é uma pista da intencionalidade comunicativa do autor, ou seja, uma informação que pode auxiliar no processo de compreensão (VOLLI, 2007). A metáfora foi traduzida da seguinte forma: “e em outras, um crescimento truculento”. Nesta tradução, ao optar pelo uso da expressão “crescimento truculento” o sentido da metáfora passa a depender mais do contexto de produção do que se as traduções das palavras *golpe* e *porrazo* fossem preservadas. Por exemplo, na tradução da metáfora apresentada no segundo quadrinho, o leitor, mesmo tendo conhecimento do contexto de produção do texto, poderá interpretar que se trata de uma repressão em prol da ordem, mas não é certo que ele fará a associação com os golpes de Estado. Por outro lado, se a tradução da metáfora fosse “e em outras, de golpe e cacetada, um crescimento”, o leitor, tendo conhecimento do contexto de produção do texto, poderia compreender que se trata do crescimento da ordem, pela repressão relacionada aos golpes de Estado.

No caso de um leitor brasileiro, num contexto de recepção da tradução onde se tem supostamente, maior distanciamento (espacial e temporal) do contexto de produção, a interpretação da metáfora poderá ser mais próxima à primeira hipótese sugerida como interpretação da metáfora em espanhol, na qual o sentido da metáfora estaria relacionado ao aumento de segurança para a população por meio da violência.

Contudo, da mesma forma que na primeira hipótese sugerida como interpretação da metáfora em espanhol, este sentido da metáfora em português também seria invalidado ao verificar que a presença de um oficial do exército nas ruas é pouco comum.

No caso desta tradução, o tradutor, possivelmente, não tinha conhecimento do contexto de produção do quadrinho ou, se o tinha, pode ter optado por essa tradução na tentativa de aproximar leitor e texto. Tentativa que provavelmente prejudicará e dificultará a compreensão do sentido metafórico.

Ainda pensando na tradução interlinguística, a situação da análise anterior não se repete nas traduções dos dois quadrinhos a seguir.



Figura 21: Repressão VII

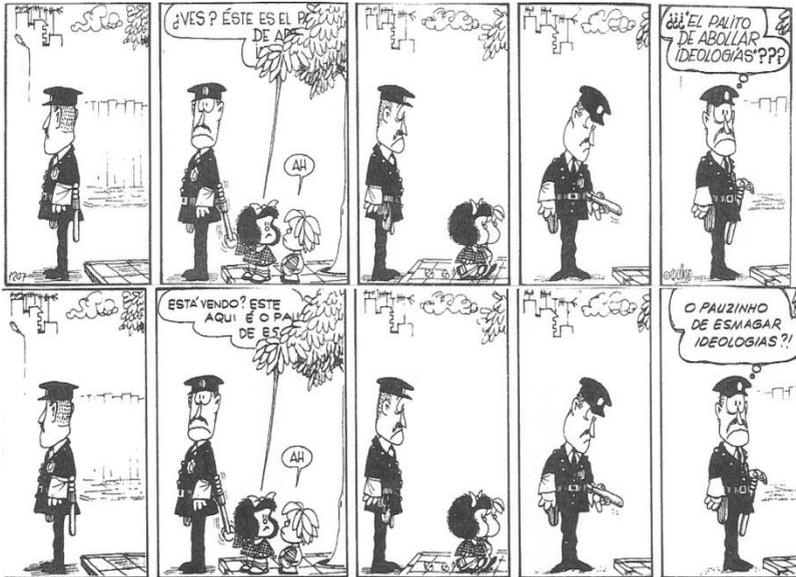


Figura 22: Repressão VIII

Nestes quadrinhos, foram realizadas traduções literais, que acabaram preservando os dois sentidos metafóricos das sentenças “un año y médio y ya candidato a los gases lacrimógenos” e “¿¿¿ el palito de abollar ideologías???”. Um dos sentidos preservados na primeira sentença é: ainda que seja novo demais, de tanto perguntar, já pode ser alvo de gás lacrimogêneo. O outro sentido para a mesma sentença, ou seja, a metáfora situacional é: qualquer pessoa que conteste as decisões do governo será repreendida de maneira violenta, ou seja, agredida. Já na segunda sentença, os sentidos que foram mantidos são: o cassetete é responsável por acabar com as ideologias, e as ideologias que contradizem os ideais do governo são reprimidas através da violência.

A questão da repressão violenta também aparece nos quadrinhos a seguir. Contudo, nas traduções para o português, o caráter de violência não é apresentado com a mesma intensidade. Vejamos:



Figura 23: Repressão IX



Figura 24: Repressão X

No quadrinho da Figura 23, a sentença “¿qué están tratando de hacerle confesar a esta pobre calle?” possui uma metáfora na superfície que passa a ideia de que eles estão torturando a rua para obter alguma resposta, e uma metáfora situacional que indica que a tortura era considerada um ato comum durante o período de produção do quadrinho. A metáfora de superfície é imediatamente deixada de lado, por ser contextualmente absurda, afinal, ruas não confessam. Isso é um forte indício de que há algo por detrás do texto. Neste quadrinho, a referência à tortura é clara; contudo, ao se ter conhecimento do contexto de produção da obra, a leitura passa a ser condicionada ao histórico de repressão que assolava o país. Desta forma, os trabalhadores poderiam estar representando o Estado, a rua representaria os cidadãos, e os instrumentos seriam considerados meios para a obtenção de uma confissão. É importante ressaltar que tal inferência se dá no nível individual da personagem, pois ela percebe aquilo como um ato comum, como se furar ou bater em alguém pudesse gerar uma confissão. Outro aspecto importante do enunciado “¿qué están tratando de hacerle confesar a esta pobre calle?” é que ele potencializa a ideia da tortura, de que os torturados devem falar aquilo que se espera que seja dito. Contudo, a tradução deste enunciado para o português “o que vocês estão querendo que esta pobre rua confesse?” ainda que mantenha o sentido da metáfora de superfície, diminui a intensidade da metáfora situacional. A ideia de “fazer confessar” é bem diferente de “querer que confesse”, pois além de a primeira ideia transmitir com mais clareza a relação com a violência, em ambas as línguas, o desejo de que alguém confesse algo não gera ação, ao contrário de fazer confessar.

Já na tradução do quadrinho da Figura 24, o acesso à metáfora situacional é mais trabalhoso, pois, ao traduzir a expressão “y conste que **a la gente se la mata**<sup>24</sup> sin tanta literatura” por “e fique sabendo que **gente se mata** sem tanta literatura”, a ideia do texto fonte de que as pessoas eram mortas sem ter razões ou sem dar justificativas para tal, é, de certa forma, ocultada, pois em português o sentido leva a uma mão dupla, ou seja, as pessoas se matam sem razões suficientes ou justificativas, dando a ideia de reciprocidade. Todavia, se pensarmos no contexto de produção da obra, não há reciprocidade, pois ainda que depois de muita repressão houvessem surgido as guerrilhas, quem normalmente matava sem motivos ou por motivos insuficientes, era o Estado.

---

<sup>24</sup> Negrito nosso.

Como vimos anteriormente, o povo não sabia o que fazer com relação à repressão; afinal, se fizessem greves ou qualquer tipo de manifestações, eles seriam reprimidos. Essa noção de impotência do povo Argentino na época da ditadura pode ser vista nos três quadrinhos a seguir.



Figura 25: Repressão XI



Figura 26: Repressão XII



Figura 27: Repressão XIII

Na Figura 25, a sentença que aparece no terceiro quadro “si vos creés que es el público el que domina los acontecimientos...” manifesta

implicitamente a metáfora situacional, que se refere à impossibilidade de o povo argentino ter força política, de participação. Já a metáfora situacional presente na Figura 26 “¿a quién vamos a impresionar con esta facha de autocensurados?” aparentemente está relacionada à censura; contudo, pode-se realizar uma leitura um pouco mais ampla. Na fala do primeiro quadro “¡la banda implacable se prepara para un nuevo **golpe!**”<sup>25</sup>, a palavra *golpe* em uma primeira leitura se referiria a assalto, fato que pode ser evidenciado através da leitura das imagens, onde as crianças cobrem parte do rosto (como fazem os ladrões para não serem reconhecidos). Contudo, ao se ter conhecimento do contexto de produção do quadrinho, percebe-se que a palavra *golpe* pode se referir a golpe de Estado, o que acaba ampliando o sentido metafórico da sentença apresentada na Figura 26 “¿a quién vamos a impresionar con esta facha de autocensurados?”, sugerindo que o povo não conseguiria participar ativamente como cidadãos na política do país, já que eles não tinham como argumentar sobre este assunto, pois eram impedidos de se manifestar.

Essa impossibilidade de manifestação do povo aparece mais clara no quadrinho da Figura 27. Quando o pai de Mafalda fala para seu filho mais novo que o chiclete não tem que ser engolido e sim mastigado, Mafalda, sem saber que o pai se refere ao chiclete, pergunta ao pai o discurso de qual pessoa não precisaria ser engolido. A metáfora situacional, neste quadrinho, se refere não só à impossibilidade de as pessoas manifestarem suas opiniões políticas, mas também ao modo de atuação dos governantes.

No que diz respeito à tradução para o português, os quadrinhos das Figuras 25 e 26 foram traduzidos literalmente e, desta forma, preservaram o sentido da metáfora situacional. Já no quadrinho apresentado na Figura 27, a tradução do enunciado “es para masticarlo, pero no hay que tragárselo” por “é só para mastigar, não é para engolir” acaba mudando a ideia de escolha que o discurso do pai de Mafalda havia atribuído à fala, pois ele deixa claro que é para mastigar, mas em momento algum ele diz diretamente que o filho não **deve** engolir. O pai diz que o filho não **tem** que engolir, dando a possibilidade de escolha ao menino. Contudo, a escolha do tradutor é compreensível, porque no texto de superfície o sentido é preservado, enquanto a metáfora situacional perde traços importantes.

Ao pensar em impossibilidade de escolha, a história das tomadas de poder e das eleições na Argentina durante o período de produção de

---

<sup>25</sup> Negrito nosso.

*Mafalda*, justifica a insegurança política do povo. Neste período houve apenas uma eleição, que elegeu o presidente Hector J. Cámpora (1909-1980), que governou por menos de dois meses, e três tomadas de poder, em que assumiram Ongania, Levingston e Lanusse.

O governo de Illia, que foi eleito pelo povo argentino, durou cerca de três anos, entre 1963 e 1966. Este governo estava entre os militares e o movimento operário, o que dificultaria qualquer decisão política que tentasse se adequar a duas forças opostas. Illia deixou o governo em junho de 1966, sem nenhuma crise específica, mas porque as Forças Armadas aliadas aos sindicatos tinham um novo plano de governo para o país (SIRKIS, 1982). Em 26 de junho de 1966, Juan Carlos Ongania, o antigo chefe dos “azules”, assumiu a presidência, que também seria conhecida como a “Revolución Argentina” (SIRKIS, 1982). O governo de Ongania também durou cerca de três anos, e, em 31 de maio de 1969, ele apresentou demissão aos comandantes das três armas (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982).

O segundo período da “Revolución Argentina” foi comandado pelo desconhecido presidente Roberto Levingston, que governou de 1970 a 1971. Após Levingston, Lanusse assumiu a presidência e se manteve concomitantemente na chefia do Exército entre os anos de 1971 a 1973. Em 1973 aconteceu outra eleição, um ano antes do previsto, na qual Lanusse impôs como restrição à candidatura de Perón (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). Perón, nutrido de ódio pelos militares, soube que não poderia concorrer à presidência, mas sabia que, ao apoiar a guerrilha, estaria mais próximo do poder (DELLASOPPA, 1998; SIRKIS, 1982). Perón acabou apoiando o seu representante pessoal no país, Hector J. Cámpora, que venceu as eleições em março de 1973 (DELLASOPPA, 1998). Desta forma, Cámpora estaria no governo, e Perón, no poder (FAUSTO e DEVOTO, 2004; ROMERO, 2006).

No dia 25 de maio de 1973, a cidade de Buenos Aires estava repleta de cidadãos que esperavam pela volta indireta de Perón e pelo fim de 18 anos de regime repressivo (ROMERO, 2006:180; SIRKIS, 1982:108-109). O governo de Cámpora foi realizado com base em imposições de Perón, ainda em Madrid. O ato mais importante do mandato de Cámpora foi o início do apuramento de torturas e crimes diversos durante a ditadura militar. Este ato custou a Cámpora seu cargo presidencial (SIRKIS, 1982). Os militares, que impediram a candidatura de Perón na última eleição, se sentiram ameaçados pelos julgamentos de crimes cometidos durante a ditadura e passaram a querer a volta do líder populista (SIRKIS, 1982:113).

Perón foi pressionado diversas vezes por amigos empresários, políticos europeus, burocratas sindicais, entre tantos outros que o induziram a retomar a presidência (SIRKIS, 1982). Mas foram os seus inimigos declarados, os militares, que o convenceram através de propostas, como devolver suas honrarias militares, devolver seu posto de general, apoiar seu governo sem interferir na política, sob uma única condição: que Perón combatesse a guerrilha comunista e o extremismo (SIRKIS, 1982). Diante de tal decisão, no dia 20 de junho de 1973, Perón retornou ao seu país para participar da eleição que ocorreria em setembro daquele ano, a qual ele venceria e, assim, assumiria a presidência pela terceira vez (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). É importante ressaltar que *Mafalda* parou de ser publicada em 25 de julho de 1973, antes da eleição que elegeu Perón pela terceira vez em 23 de setembro do mesmo ano.

Veremos nos próximos dois quadrinhos como essas mudanças de poder refletiram no posicionamento do povo argentino frente às eleições.



Figura 28: Eleições I



Figura 29: Eleições II

Os quadrinhos apresentados nas Figuras 28 e 29 são complementares; tratam do mesmo tema e apresentam a mesma metáfora situacional. Na Figura 28, Mafalda pergunta a sua amiga, Libertad, em quem o pai dela irá votar nas eleições, e a amiga responde que apesar de seu pai já haver decidido em quem votar, ele não está muito contente, pois existe a possibilidade desse candidato ganhar. A metáfora situacional neste quadrinho está manifestada em dois enunciados proferidos por Libertad: “si, se decidíó, ¡y anda con una cara, pobre!” - e “no, piensa que va a ganar, ¡ y anda con una cara, pobre!”. O sentido da metáfora situacional não se refere somente à falta de opção, mas também à insegurança política dos cidadãos argentinos, pois ainda que houvesse eleições e, de certa forma, liberdade de escolha, boa parte dos candidatos ou estava envolvida com os militares ou estava envolvida com Perón, que além de já ter governado por duas vezes, poderia trazer instabilidade ao país. É importante ressaltar que a marcação da metáfora situacional está na sentença –“¡ y anda con una cara, pobre!”, ainda que as sentenças precedentes qualifiquem a metáfora, pois é através dessa sentença que podemos perceber a ideia de insegurança, no que diz respeito à política nacional.

No quadrinho apresentado na Figura 29, Mafalda continua questionando Libertad sobre o candidato em quem o pai dela decidiu votar. Nesta conversa, Mafalda pergunta sobre os porquês de o pai da amiga não estar contente com a escolha de seu voto, e as respostas que obtém sempre fazem referência à expressão insatisfeita do pai de Libertad, pois sempre são acompanhadas da expressão verbal “¡y anda con una cara, pobre!”. Contudo, quando Mafalda pergunta à amiga por que o pai dela não escolhe qualquer um dos outros candidatos, Libertad responde: “se le ocurrió, ¡y anduvo con unas caras, pobre!”. Neste quadrinho, não vemos a expressão facial do pai de Libertad, mas vemos a de Mafalda e Libertad, que orientam a compreensão do enunciado “¡y anda con una cara, pobre!”. De acordo com Eisner (1999:111) as expressões faciais podem mudar o sentido de um enunciado. Neste caso, as expressões faciais reforçam a ideia de que o pai de Libertad não estava satisfeito.

O uso do plural na sentença “se le ocurrió, ¡y anduvo con unas caras, pobre!”, reforça a ideia de insegurança, pois, ao pensar em todas as outras possibilidades de voto, o pai de Libertad continuou insatisfeito. No que diz respeito à tradução para o português, ao optar pela tradução da sentença no plural “¡y anduvo con unas caras, pobre!” por uma no singular “e o coitado ficou com uma cara!”, perdeu-se a ideia de que o pai de Libertad pensou em votar em mais de um dos outros candidatos, o que caracteriza a noção de insegurança política. Já a tradução do quadrinho apresentado na Figura 28, manteve tanto o sentido de superfície quanto o da metáfora situacional.

Essa contínua insatisfação política do povo argentino se estende, principalmente, à economia do país. A política econômica do país oscilou muito durante o período de produção de *Mafalda*, e tais mudanças repercutiram em greves e outros tipos de manifestações públicas. Vejamos os três quadrinhos a seguir:



Figura 30: Política econômica I



Figura 31: Política econômica II



Figura 32: Política econômica III

Na Figura 30, vemos o amigo de Mafalda observando o pai da menina e, em seguida, perguntando por que ele está com uma cara boa. Mafalda conta ao amigo que seu pai havia ganhado um aumento salarial, mas que tal aumento não passava de uma maquiagem. Ao realizar a primeira leitura, é provável que o leitor entenda que, apesar de o pai de Mafalda ter recebido aumento e, por isso, parecia feliz, tal felicidade não passava de uma maquiagem com prazo de validade, já que a vida não estava fácil, ou seja, que sua felicidade não duraria muito. Contudo, ao se ter conhecimento do contexto de produção, o sentido do quadrinho passa a ser mais específico e, desta forma, podemos relatar outro significado para a metáfora presente no enunciado “...claro que como está hoy la vida, vamos a ver cuánto le dura el maquillaje”. Ao sabermos que a inflação subia demasiadamente no país e que os salários raramente eram aumentados, observamos que a metáfora situacional neste enunciado se refere à alta inflação e, portanto, se há aumento de salário, há aumento também de custo de vida.

Podemos ver mais sobre a crise econômica nos quadrinhos apresentados nas Figuras 31 e 32. Na primeira, vemos a amiga de Mafalda, Libertad, contando que em sua casa sempre que a máquina de lavar roupa quebra, fato que acontece repetidamente, sua mãe chama um homem pra consertar, tenta negociar o preço com ele, porque o preço sempre está aumentando, e os dois acabam discutindo sobre como as coisas andam ruins. Em seguida, a menina olha para sua roupa e diz que, toda vez que coloca uma roupa limpa, se sente como se estivesse vestida de crise. A princípio, poderíamos dizer que a amiga de Mafalda está triste, porque em sua casa sempre há discussões sobre a crise econômica, e ela não pode fazer nada para ajudar; a única coisa que pode fazer é se conformar. Mas, se analisarmos as imagens, veremos que as expressões da amiga de Mafalda revelam tanto tristeza quanto angústia, enquanto que a expressão de Mafalda só muda no último quadro, quando o autor lhe atribui expressão labial. A presença dessa diferença somente no último quadro, indica que a última fala da amiga fez com que Mafalda expressasse alguma reação ao relato da menina, sugerindo que tudo o que a amiga havia dito anteriormente não era nenhuma novidade para ela. Ao analisarmos o enunciado “la cuestión es que cada vez que me pongo ropa limpia siento como que ando por ahí toda vestida de crisis” com base no conhecimento do contexto de produção do quadrinho, encontramos outro sentido metafórico para a sentença, que sugere que tudo remete à crise, desde as necessidades básicas até uma roupa limpa.

Ao ler o quadrinho da Figura 32 sem ter conhecimento de seu contexto de produção, podemos ver Libertad explicando a Mafalda que ela não tinha certeza se sairia de férias por catorze dias porque, ainda que a família dela tivesse dinheiro para os catorze dias, não tinham como saber se o dinheiro (ou o que se compraria com ele) teria o mesmo valor em catorze dias. Em outras palavras, entendemos que a inflação estava aumentando rapidamente. Contudo, a metáfora situacional, neste quadrinho, é manifestada no enunciado “¿no es triste que entendamos?”, pois para chegar ao ponto de as crianças entenderem de economia, a crise tem de ser intensa. Vê-se que os dois últimos quadros são os que concentram a mensagem do quadrinho, porque se o autor quisesse tratar apenas da inflação, poderia ter terminado o quadrinho no segundo quadro.

No que se refere à tradução da metáfora situacional presente no quadrinho da Figura 32, quando o enunciado “¿no es triste que entendamos?” foi traduzido por “não é triste entender?”, o sentido deixou de ser voltado para as crianças, podendo se referir a qualquer

pessoa. Desta forma, a tradução, ainda que tenha preservado o sentido de superfície do texto, acabou mudando o sentido da metáfora situacional. Já as traduções dos quadrinhos apresentados nas Figuras 30 e 31 preservaram os dois sentidos metafóricos.

Conforme revelam as discussões realizadas nas três últimas análises (Figuras 29-31) houve uma grande crise econômica na Argentina nas décadas de sessenta e setenta, período que compreende a produção da obra *Mafalda*. Os quadrinhos da *Mafalda* começaram a ser publicados durante o governo de Arturo Illia, entre 1963 e 1966. Este governo, ao pensar em política econômica, tinha como objetivo evitar que a situação do país piorasse. A economia do país chegou a se estabilizar nos primeiros anos do governo, mas se reverteria em menos de dois anos, com inflação alta, aumento de desemprego e queda no desenvolvimento de produção (SIRKIS, 1982:59-65).

Já o governo de Onganía, entre 1966 e 1970, deu início a uma numerosa sequência de greves: no setor portuário, no setor ferroviário, nos engenhos de açúcar, no setor elétrico e em outras áreas (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). As greves eram reflexo da economia vigente durante o governo, comandada por Adalberto Krieger Vassena (1920-2000), que criou o Fundo Monetário Internacional e cedeu ao FMI desvalorizando a moeda em 40% (FAUSTO e DEVOTO, 2004; ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982). Os impostos cresceram cerca de 65% só no primeiro ano do governo, e o salário diminuiu cerca de 22% entre 1966 e 1969 (SIRKIS, 1982).

No governo de Levingston, entre 1970 e 1971, a crise permaneceu. A inflação crescia e consumia o suposto aumento salarial dos trabalhadores. Mas o que realmente marcou os nove meses de mandato de Levingston foi o crescimento das ações políticas e militares da nascente guerrilha (ROMERO, 2006; SIRKIS, 1982).

O governo seguinte, entre os anos de 1971 e 1973, que teve como presidente o general Lanusse, tentou instituir uma política mais estável, criando o Gran Acuerdo Nacional (GAN), que previa aumentos salariais em cerca de 30%. Contudo, o aumento não era suficiente para acompanhar o crescimento da inflação, que já estava em 39% e chegaria a 74% (SIRKIS, 1982). De acordo com Sirkis (1982:96-104), Lanusse acabou não conseguindo amenizar a crise econômica no país.

O último governo durante a publicação de *Mafalda* foi liderado por Cámpora e durou menos de dois meses, de 25 de maio de 1973 a 13 de julho do mesmo ano, tendo sido marcado pela realização de um acordo entre empresários e funcionários, que pressupunha o

congelamento por dois anos dos salários e dos preços de produtos de alta necessidade (SIRKIS, 1982:112-113).

Tendo em vista este contexto político-econômico, vejamos os três quadrinhos a seguir:



Figura 33: Política econômica IV



Figura 34: Política econômica V



Figura 35: Política econômica VI

Na Figura 33, vemos a mãe de Mafalda chegando em casa irritada, reclamando dos preços dos alimentos, enquanto Mafalda a observa de longe. Em seguida, a menina faz graça com a mãe, ironizando a originalidade da mãe. Logo após a brincadeira, Mafalda aparece com uma verdura na cabeça, reclamando da suscetibilidade das pessoas devido à inflação. A metáfora situacional aparece no último enunciado “la inflación vuelve susceptible a la gente”. A princípio, tal enunciado pode ser compreendido no sentido literal, mas a palavra *susceptible*, neste caso, pode ter dois sentidos: 1) que se ofende facilmente, melindroso; 2) que é capaz de receber o efeito ou ação que se indica, sofrer modificações. A metáfora situacional se refere ao segundo sentido: a ideia de que a inflação acaba moldando as pessoas, fazendo com que elas se adaptem às suas (da inflação) predeterminações. No que diz respeito à tradução da metáfora situacional, os dois sentidos são preservados.

Outro exemplo de como a inflação molda as pessoas está na Figura 34. Neste quadrinho, Mafalda, ao passar em frente a um armazém<sup>26</sup>, ouve uma senhora reclamar com Don Manolo sobre os preços do grão de bico e da marca mais barata que ele lhe sugeriu levar. A senhora não quis comprar os mais baratos por não saber por que eram mais baratos. Na sequência, Mafalda aparece chegando em casa, e sua mãe lhe pergunta de onde ela estava vindo. A menina responde que estava voltando da comédia nacional. Em uma primeira leitura, poderíamos dizer que quando Mafalda fala que está voltando da comédia nacional, tal termo se refere à reclamação sobre a inflação, que seria algo comum. Mas se pensarmos no contexto de produção do quadrinho, o sentido metafórico da expressão “de la comedia nacional” é diferente. O autor deixa algumas pistas intencionais que reforçam esse outro sentido. O negrito no terceiro quadro sugere que a pessoa que proferiu o enunciado enfatizou tal termo. Outra pista é a expressão de Mafalda no quarto quadro, que não transmite tristeza, mas constrangimento. Pensando nessas imagens, podemos deduzir que, quando a senhora reclama que o preço está alto, mas se recusa a comprar o mais barato por não saber a procedência do produto de marca desconhecida, entra em conflito consigo mesma, pois existe outra opção, mas ela insiste em comprar o mais caro, ainda que reclame do preço do produto. Em outras palavras, o povo reclamava da economia do país, mais especificamente da inflação, mas não se sujeitava a mudar certos

---

<sup>26</sup> Afirmamos que se trata de um armazém, por saber que o personagem Don Manolo possui esse tipo de comércio.

valores conceituais, como comprar pela marca, pela embalagem, porque assim teriam garantia de qualidade. Talvez isso acontecesse devido ao fato de que os argentinos estavam tão acostumados com o alto valor dos produtos, que, quando surgia algo mais barato, eles desconfiavam e davam preferência ao mais caro. Ao considerar esses pressupostos, a expressão “de la comedia nacional” faria referencia à dramatização da crise econômica do país, em que as pessoas eram atores da realidade tragicômica do país.

A tradução ao português da metáfora situacional “de la comedia nacional”, muda os dois sentidos metafóricos. Ao utilizar *teatro* no lugar de *comédia*, certos valores foram perdidos, como o humor. Ainda que a palavra *teatro* se refira à dramatização, a especificidade do ato é perdida. Neste caso, o tradutor poderia ter utilizado a palavra *comédia*, que tem valor aproximado em ambas as línguas. As escolhas do tradutor são, na maioria das vezes, relacionadas à funcionalidade do texto traduzido dentro do espaço em que este será inserido (VENUTI, 2002). Contudo, este não parece ser o caso da tradução deste quadrinho.

No caso da Figura 35, a tradução ao português mantém o sentido da metáfora situacional de que a inflação aumentou demasiadamente o valor dos alimentos, enquanto o salário se manteve o mesmo. Contudo, ao traduzir o enunciado “porque si fuera del país, al **apretarle la barriga...gritaria: ¡HUELGA!**” para o português, o negrito não foi mantido, dificultando o acesso à metáfora situacional. É importante ressaltar que o modo como as palavras, condutoras de mensagem e sentido, aparecem visualmente nas histórias em quadrinhos transmite emoções e entonações (EISNER, 1999:27). Portanto, ao traduzir o quadrinho para o português, seria adequado manter o destaque das palavras.

Nas histórias em quadrinhos *Mafalda*, a crise econômica na Argentina não foi retratada apenas pela inflação, até porque os motivos da crise estão interligados. Por exemplo, a desvalorização da moeda remete a cobranças de impostos, que remete a aumento dos valores dos produtos, e assim por diante. O próximo quadrinho trata de um desses temas.

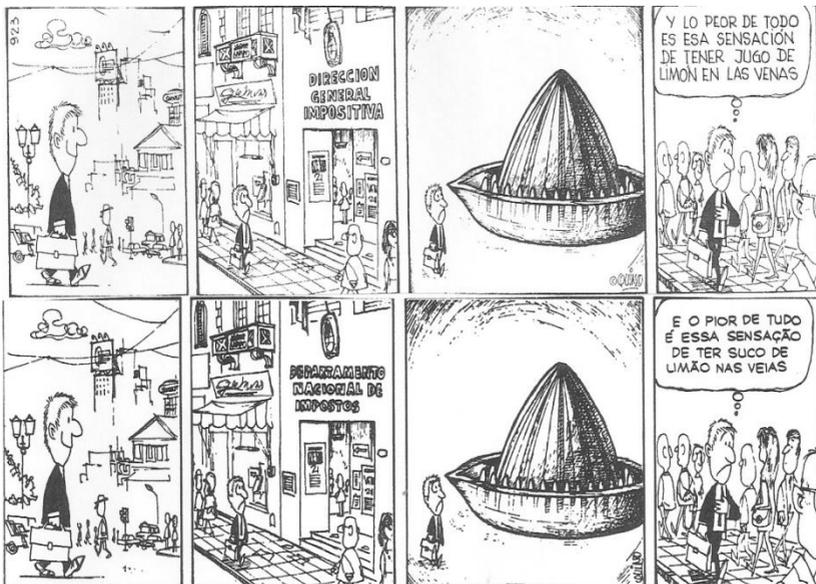


Figura 36: Política econômica VII

Na Figura 36, o pai de Mafalda caminha feliz pela rua, até passar diante do departamento responsável pela cobrança de impostos e imaginá-lo como um espremedor de laranja. Em seguida, ele segue seu caminho pensando na sensação de ter suco de limão nas veias. Este quadrinho é um bom exemplo da importância de se entender que as imagens juntamente com o verbo compõem um texto único quando se trata de histórias em quadrinhos. As palavras não são autônomas às imagens (VOLLI, 2007). Tanto neste quadrinho, como em todos os outros que aparecem nesta pesquisa, as metáforas situacionais são percebidas por meio das imagens e do verbo. Contudo, neste quadrinho, são as imagens que caracterizam tanto a metáfora de superfície verbal, quanto a metáfora situacional. O texto verbal age mais como marcação, ou seja, evidenciação das metáforas.

O sentido da metáfora de superfície verbal no único enunciado do quadrinho “y lo peor de todo es esa sensación de tener jugo de limón en las venas” é que o governo o espreme o povo para arrancar seu dinheiro, fazendo com que as pessoas se sintam incomodadas. Já o sentido da metáfora situacional se refere a angústia de ter que pagar tantos impostos quando se tem um salário tão baixo, que quase não suporta a

compra de itens de necessidade básica. Com relação à tradução da metáfora para o português, ambos os sentidos foram preservados.

Ao mesmo tempo em que os argentinos sofriam com a crise econômica, política e com a repressão, preocupavam-se com as guerras em outros países. Enquanto o povo argentino temia a guerra atômica, as indústrias bélicas de países como os Estados Unidos enriqueciam. Vejamos o quadrinho a seguir:



Figura 37: Guerras I

Na Figura 37, Mafalda pergunta a Manolito o que ele acha sobre a guerra atômica, e ele responde que, como a guerra é um negócio entre comerciantes, e o pai dele é comerciante, então ninguém vai jogar uma bomba no armazém do pai dele. Manolito termina o diálogo com o enunciado “podés estar tranquila. Entre bueyes no hay cornadas”. O sentido metafórico deste enunciado, a princípio, poderia ser compreendido como uma alusão à cautela, com relação a atritos entre países que têm o mesmo objetivo, neste caso, negócios. Mas se pensarmos no contexto de produção da obra *Mafalda*, perceberemos outro sentido. Naquela época, ocorreu a Guerra Fria (aproximadamente entre 1946-1989); as grandes potências mundiais se dividiam na defesa

de dois modelos políticos diferentes. A Guerra Fria era um negócio. Pensando nessa perspectiva, um negociante não quer que a guerra acabe, porque a guerra acaba quando um dos lados vence, mas se um dos lados vence, não será bom para nenhum deles, pois o negócio acaba. Desta forma, para que a guerra continue, ninguém pode vencer, pois o fim da guerra significaria o fim da compra excessiva de armamentos. Portanto, o outro sentido para a sentença “podés estar tranquila. Entre bueyes no hay cornadas” é que países como os Estados Unidos e a União Soviética jamais se atacariam diretamente, pois o negócio deles não é vencer nem perder. Essa ideia é preservada na tradução do quadrinho para o português. Como em casos já apresentados nesta análise, a opção pela tradução literal acabou mantendo os dois sentidos metafóricos. Todavia, tal escolha tradutória não é utilizada como padrão de tradução na obra *Mafalda*. Vejamos o quadrinho a seguir:



Figura 38: Guerras II

Neste quadrinho, vemos o amigo de Mafalda com uma arma na mão convidando-a para brincar de atirar. A menina lhe diz que estava pensando em ler o livro *El maravilloso mundo que nos rodea*, mas acaba desistindo e vai brincar com o amigo. Em uma primeira leitura, sem pensar no contexto de produção do quadrinho, podemos dizer que

Mafalda desejava ficar vendo o mundo imaginário mostrado no livro, mas ao decidir brincar de atirar com seu amigo, ela acaba saindo do mundo imaginário e voltando para sua realidade, ou seja, ela acha que a realidade não é maravilhosa, que aquele livro é uma ficção, pois a sua realidade é violenta. Mas se considerarmos o contexto de produção, quando Mafalda diz “pero ¡sea! vamos a enfrascarnos en la realidad”, a expressão *enfrascarnos* passa a ter um valor um pouco mais marcado, algo como estar cercado, não ter escapatória, não ter para onde fugir. Da mesma forma, a noção de violência se torna mais específica, pois não se trata de qualquer tipo de violência, como roubos e assaltos, por exemplo. Esse pressuposto se baseia no fato de que muitos países estavam em conflito. A Argentina sofria com a ditadura, mesma situação de seu país vizinho, o Brasil; havia tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética, conhecida como Guerra Fria, que tendia a dividir o mundo em dois pólos. Assim, a metáfora situacional sugere que as pessoas estavam condicionadas a viver cercadas de violência. A tradução para o português deste quadrinho preserva o sentido da metáfora de superfície, mas ao traduzir *enfrascarnos* por *inserir*, a metáfora situacional é, de certa forma, alterada, pois o termo *inserir* não transmite da mesma maneira a ideia de se ter limites, de estar preso, isto é, barreiras que não podem ser ultrapassadas. No caso dessa tradução, o tradutor pode ter optado pelo termo *inserir* por entender que tal termo seria melhor compreendido no contexto de recepção da tradução.

O não conhecimento do contexto de produção da *Mafalda* pode fazer com que o leitor dos quadrinhos não perceba a existência da metáfora situacional no texto. As duas análises seguintes sugerem tal fato. Vejamos o primeiro exemplo:

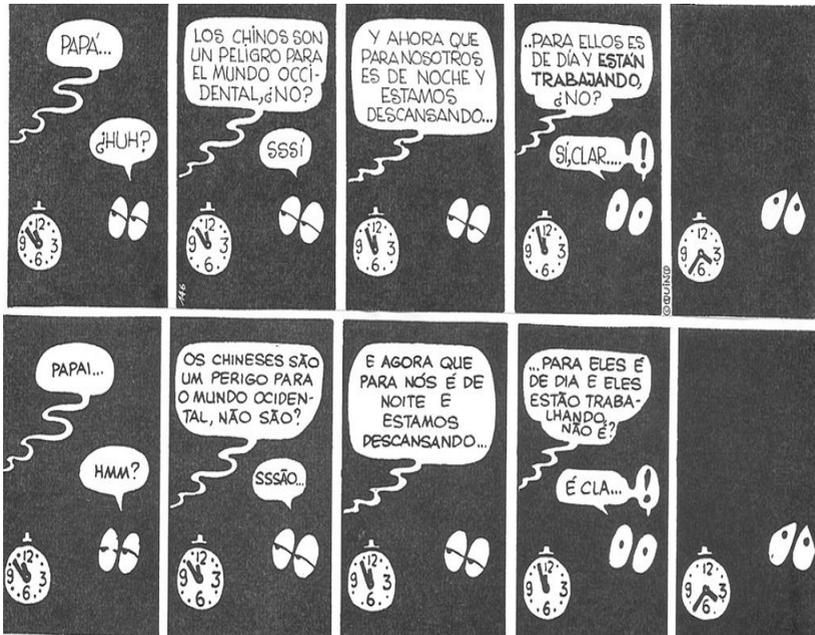


Figura 2: Guerras III

Neste quadrinho, podemos deduzir pelas imagens que Mafalda<sup>27</sup> fala com seu pai, que já está deitado para dormir, sobre os chineses trabalharem enquanto eles estão descansando. Quando Mafalda profere a sentença "...para ellos es de día y **están trabajando**, ¿no?", o leitor possivelmente compreenderá que, enquanto os argentinos estão dormindo, os chineses estão trabalhando. Contudo, ao ter conhecimento do contexto de produção, a sentença pode ser entendida de outra forma. Este fato faz com que esta sentença tenha um sentido metafórico, podendo ser classificada, como uma metáfora situacional, pois para o seu reconhecimento e compreensão é necessário um conhecimento prévio do contexto de produção do quadrinho.

Durante o período de produção dos quadrinhos *Mafalda*, houve a possibilidade de um holocausto nuclear (DELMAS, 1971; GADDIS, 2006). Na época, a China, que era governada por Mao Tse-tung (1893-

<sup>27</sup> Sabemos que se trata da Mafalda, pois é a personagem principal que aparece em todos os quadrinhos.

1976), que governou o país aproximadamente entre 1949 e 1976, tornava-se uma grande potência nuclear (DELMAS, 1971; GADDIS, 2006). Tendo conhecimento desses fatos, a expressão “... para ellos es de día y **están trabajando**, ¿no?” pode ser compreendida de outra maneira: enquanto os argentinos descansavam, os chineses estavam trabalhando em função do armamento nuclear.

Como dito anteriormente, as imagens presentes nos quadrinhos fazem parte da construção do significado do texto (EISNER, 1999; McCloud, 2005; VOLLI, 2007). Nos cinco quadros deste quadrinho, aparece um relógio que demonstra a passagem do tempo durante cada quadro. Através das imagens dos relógios do quadro quatro, onde a metáfora situacional é manifestada, e do quadro cinco, podemos perceber que o tempo transcorrido é de cerca de quatro horas e quarenta minutos. Este fato indica que o pai ficou por um bom tempo pensando no que sua filha havia dito.

Outro fator importante para a compreensão do quadrinho são as expressões dos olhares. Neste quadrinho, fica clara a mudança de expressão no olhar do pai entre o quadro quatro e cinco. No quadro quatro, quando é proferida a metáfora, a expressão do pai é de espanto. No quadro seguinte, a expressão é de desolamento e preocupação.

Mas no caso deste quadrinho, não são só as imagens que auxiliam no processo de compreensão. Durante a exposição das falas, o autor deixa pistas de intencionalidade comunicativa, como a sentença do segundo quadro - “los chinos son un peligro para el mundo occidental, ¿no?. Esta sentença já avisa ao leitor sobre a opinião de Mafalda e do pai, após a sua afirmação no mesmo quadro, sobre os chineses. Portanto, no início da leitura, o leitor saberá que os chineses são vistos como perigosos; contudo, é importante ressaltar que, se o leitor não tiver conhecimento sobre o contexto de produção, provavelmente não saberá o porquê de os chineses serem temidos. Outra pista da intencionalidade do autor é o negrito na expressão “**están trabajando**” e o ponto de exclamação apresentados no quadro. O negrito nesta expressão indica que Mafalda a enfatizou ao proferi-la. Isso sugere que há importância nessa expressão. Já a apresentação do ponto de exclamação em negrito ressalta que o pai compreendeu o significado intencional da sentença “... para ellos es de día y **están trabajando**, ¿no?”.

Com base nessas observações, é possível dizer que o contexto de produção é necessário para a compreensão da metáfora situacional, a qual dá sentido ao quadrinho. É importante ressaltar que a compreensão desta metáfora também permite a manutenção do sentido literal. Portanto, ao traduzir esta metáfora, o tradutor deveria levar em conta o

contexto de produção para encontrar a melhor maneira de adequar a tradução ao seu leitor potencial. Neste caso, o tradutor optou por traduzir a sentença “... para ellos es de día y **están trabajando**, ¿no?” por “... para eles é de dia e eles estão trabalhando, não é?”. Na tradução ao português, a metáfora é traduzida de maneira literal, e o sentido metafórico é preservado. Portanto, em português essa sentença também apresenta uma metáfora situacional. Com relação ao contexto, os traços do contexto de produção não são completamente mantidos, pois, no quadro, o negrito da expressão “**están trabajando**” não é preservado na tradução. Poderíamos pensar que esta ocorrência se devesse ao fato de uma falha no momento da transcrição para o quadrinho. Contudo, o outro negrito presente no original em espanhol, o ponto de exclamação, é preservado na tradução. Vale lembrar que o ponto de exclamação está dentro do espaço reservado para as falas, o balão, e, portanto, foi inserido após a tradução e não preservado como o restante das imagens. O que queremos dizer é que, possivelmente, quando o texto traduzido foi repassado à pessoa responsável pela inserção do texto nos quadrinhos, somente o ponto de exclamação estava em negrito. Claro que existe a possibilidade de falha por parte da pessoa que inseriu o texto nos balões, mas isso seria pouco provável, já que o negrito do ponto de exclamação foi mantido. Tal fato remete à possível escolha do tradutor, que preferiu não preservar o negrito por não lhe parecer importante, o que sugere que o tradutor não compreendeu a metáfora e, portanto, não tinha conhecimento do contexto de produção, ou que optou pela exclusão do negrito por achar que o seu leitor compreenderia melhor de tal forma. Infelizmente, devido às circunstâncias, não há como confirmar nenhuma das suposições. O que realmente podemos afirmar é que tal omissão dificulta o processo de compreensão da metáfora.

Ao pensar que esta tradução será lida num contexto de recepção da tradução por um leitor brasileiro, que não viveu durante o período de produção do quadrinho ou que viveu nesse período, mas não tinha conhecimento do que se passava em outros países, mais especificamente na China, este leitor terá dificuldades de encontrar o significado da metáfora. Provavelmente, entenderá somente o significado literal da sentença.

Mantendo a linha de raciocínio da análise anterior, escolhemos um quadrinho que trata do mesmo tema do quadrinho anterior e também demonstra a importância do conhecimento do contexto de produção.



Figura 40: Guerras IV

No primeiro quadro do quadrinho em espanhol, Mafalda aparece deitada desejando boa noite ao mundo. Após algum tempo, ela pede que o “mundo” fique atento, porque existem muitos irresponsáveis acordados, que poderiam ser ladrões, por exemplo, sugerindo um medo noturno. Este seria o significado da sentença “Pero ojo!, que quedan muchos irresponsables despiertos, ¿eh?” sem levar em conta o seu contexto de produção. Contudo, ao sabermos que a China estava se preparando para tornar-se uma grande potencia em armamentos nucleares e que, enquanto na Argentina é dia, na China é noite, podemos pressupor que, ao Mafalda dizer *irresponsables*, quis se referir aos chineses. Todavia, onde está a metáfora nesse quadrinho?

Aqui, há outra metáfora situacional. Quando Mafalda fala “quedan muchos irresponsables despiertos”, pode-se dizer que o sentido metafórico desta sentença é de que existem muitos irresponsáveis que, além de acordados, estão atentos. Em espanhol, a palavra *despierto* também pode ser compreendida como avisados, atentos ou em alerta. Mas estes sentidos só serão incitados durante o processo de compreensão, se o leitor tiver conhecimento do contexto de produção.

O discurso apresentado no quadrinho, juntamente com as imagens, dão suporte aos dois tipos de compreensão, a metafórica e a literal. Diferentemente do quadrinho da análise anterior, as imagens e o texto dão pistas ambíguas da intencionalidade comunicativa do autor. Por exemplo, se pensarmos no significado literal da metáfora, o quarto escuro juntamente com o enunciado “¡buenas noches mundo!”, sugere que seja noite na Argentina, e o enunciado “Pero ¡ojo!, que quedan muchos irresponsables despiertos, ¿eh?”, sugere que possa existir um medo de que algo de ruim aconteça durante a noite, como ladrões por exemplo. Já quando pensamos no significado metafórico, a sentença “¡buenas noches mundo! será hasta mañana” pode fazer diferença para o processo de compreensão da metáfora, pois esta sentença transmite a ideia de que a noite será boa. Vale lembrar que esta sentença também pode ser interpretada como o nosso “boa noite e até amanhã” em português. Contudo, pensando no sentido metafórico, a ideia de que a noite será boa até amanhã, juntamente com as imagens dos dois quadros seguintes, que sugerem reflexão por um tempo de algo não exposto, indicam que Mafalda, após desejar boa noite ao “mundo” e afirmar que esta noite será boa até o dia seguinte, reflete e se lembra que, enquanto na Argentina é dia, na China é noite e, portanto, os chineses, irresponsáveis por investir em armamentos nucleares, estariam acordados e atentos, usando o tempo a seu favor.

Neste quadrinho, mais do que no quadrinho da análise anterior, pode-se dizer que o contexto de produção faz toda diferença para a compreensão do significado da metáfora situacional. O tradutor, portanto, precisaria ter conhecimento do contexto de produção a fim de realizar uma tradução na qual o sentido metafórico fosse preservado.

A tradução deste quadrinho, assim como na análise da tradução anterior, teve perdas significativas para a compreensão da metáfora presente no original em espanhol. Quando o tradutor optou por traduzir a sentença “Pero ¡ojo!, que quedan muchos irresponsables despiertos, ¿eh?” por “Mas fique de olho! Tem muita gente irresponsável acordada, viu?”, a metáfora é mantida, mas o acesso a ela fica bastante dificultado, pois a palavra *acordada* não tem valor um pouco diferente. Se o tradutor, neste caso, optasse pela tradução literal, utilizando a palavra *desperta* no lugar de *acordada*, o acesso à metáfora seria mais fácil, pois, em português, a palavra *desperta* também pode ser compreendida como *atenta*.

No caso desta HQ, o tradutor, provavelmente, não tinha conhecimento do contexto de produção, ou se tinha, não conseguiu compreender o sentido metafórico da sentença do último quadro. Ao

pensar no contexto de recepção da tradução, ou seja, em um leitor brasileiro que lerá esse quadrinho nos dias atuais, mesmo que esse leitor tenha conhecimento do contexto de produção, não compreenderá o sentido do quadrinho da mesma maneira que este está inserido no quadrinho em espanhol. Se esse leitor, com conhecimento do contexto de produção, lesse o quadrinho em espanhol, provavelmente entenderia que os chineses não estão somente acordados, eles estão em alerta. Com base nesta tradução, podemos sugerir que, ou houve uma falha durante o processo de compreensão da metáfora por parte do tradutor, provavelmente por causa da falta de conhecimento do contexto de produção, ou houve uma falha na tradução, pois no momento de produção da tradução do texto há que se levar em conta que o contexto é distinto e a funcionalidade da tradução é destinada a um determinado público, portanto, o tradutor poderá ter optado por tal tradução por acreditar que esta seria mais condizente com o contexto de recepção da tradução em que o leitor estaria inserido (cf. contextos de tradução apresentados na seção 1.1).

A ideia de que os chineses eram perigosos por estarem investindo em armamentos nucleares, podendo se tornar uma grande potência, aos poucos foi desconsiderada. Conforme veremos no quadrinho a seguir, os Estados Unidos, por conveniência, tentaram amenizar tal alarme.



Figura 41: Imperialismo estadunidense I

Neste quadrinho, vemos Susanita decepcionada, reclamando que os Estados Unidos estavam fazendo amizade com os chineses. Ao mesmo tempo ela não entendia o porquê da relação entre esses países, pois ela acreditava que as pessoas deviam temer os chineses. Em seguida, ela contesta aos gritos: “¿quiénes son los norteamericanos para venir ahora a echarnos nuestro miedo a perder?”. Uma primeira leitura, sem pensar no contexto de produção, nos levaria a compreender que Susanita estava indignada com os estadunidenses, que diziam que os chineses eram perigosos, mas estavam se relacionando com a China. Então, quando Susanita questiona a posição dos EUA e em seguida contesta o seu poder, ela se refere à forte influência política dos EUA. Contudo, o sentido deste quadrinho é bem mais específico.

Na década de sessenta, durante a Guerra Fria (1940-1980), os EUA tentaram se aproximar da União Soviética (URSS) e, dessa forma, se afastou da China socialista. Mas a situação se inverte na década seguinte, quando os EUA ampliam suas relações econômicas com a China e se distanciam da URSS, estendendo a relação de guerra comercial com esse país. Esta mudança não foi vantajosa somente para os EUA, pois a China passou a ter reconhecimento diplomático pelos estadunidenses e se tornou membro da ONU, por exemplo (GADDIS, 2006). Na Argentina, a relação econômica com os EUA aumentava. No governo de Vassena, por exemplo, houve uma redução drástica das despesas públicas e corte de crédito às grandes indústrias nacionais, o que acabou fazendo com que as pequenas e médias empresas começassem a falir e acabassem sendo compradas por empresas estrangeiras, assim como os bancos argentinos (FAUSTO e DEVOTO, 2004; SIRKIS, 1982).

Tendo em vista esses acontecimentos, ao ler novamente o quadrinho, podemos dizer que a China deixou de ser um perigo, do ponto de vista dos EUA, porque agora eles exerciam relações comerciais e tal visão do país oriental poderia prejudicar os negócios. É importante ressaltar que porque a China apoiava os EUA, ainda era considerada um problema para a URSS, e, portanto, para esse país, os chineses ainda eram perigosos. Todavia, como na Argentina a ditadura era apoiada abertamente pelos EUA, na tentativa de fazer com que o país tivesse um regime fascista anticomunista, o país sul-americano também apoiava as escolhas dos estadunidenses e, desta forma, os chineses também deixaram de ser considerados perigosos pelos argentinos. Assim, a metáfora situacional presente no enunciado “¿quiénes son los norteamericanos para venir ahora a echarnos nuestro miedo a perder?”

sugere que a Argentina era fortemente influenciada pelos EUA e, de certa forma, conivente com as decisões desse país.

Mas não é somente no âmbito político que o EUA influenciavam a Argentina, conforme podemos ver na Figura 42.



Figura 42: Imperialismo estadunidense II

Neste quadrinho, Mafalda pergunta a sua mãe qual parte da casa é a sala, e sua mãe responde que é o *living*. Só então a menina compreende o significado de sala. Em seguida, Mafalda contesta o porquê de os livros não serem escritos em espanhol. Quando Mafalda entende o significado da palavra *living*, mas não entende o de *sala*, já é possível deduzir que a menina tem certo contato com a língua inglesa. Contudo, a noção de contato é aumentada quando ela diz: “¿por qué demonios no escribirán estos libros en castellano?!”, pois o sentido do quadrinho passa a ser: *living* faz parte de seu idioma materno, está mais próximo a ela e, portanto, o livro, que está escrito em espanhol, para ela está escrito em outro idioma. Contudo, ao ter em conta que os EUA tinham forte influência sobre a Argentina, que no país já existiam

diversas empresas estadunidenses e que, portanto, o idioma inglês estava por toda parte, fazendo parte do dia-a-dia dos argentinos, o sentido da expressão “¿i por qué demônios no escribirán estos libros em castellano?!” muda. O sentido passa a ser voltado para o excesso de empréstimos linguísticos, de maneira crítica, ou seja, por que usar o inglês se o nosso idioma consegue manifestar diferentes significações, como *sala*? Este quadrinho é um exemplo de como o contexto pode moldar a linguagem, da mesma forma em que a linguagem pode moldar o contexto (HOUSE, 2006).

A tradução do quadrinho apresentada na Figura 42 não foi literal. Os primeiros três quadros mantiveram a ideia do quadrinho em espanhol. Todavia, no quarto quadro, o tradutor optou por ocultar o termo *castellano*. Tal decisão pode ter sido tomada com a intenção de adaptar o texto para seu público alvo, que é falante do português, ou talvez por querer evitar a estranheza, no sentido proposto por Berman (2002), de registrar a presença do estrangeiro na tradução de forma que a tradução seja recebida pelo leitor como tradução. É importante deixar claro que não estamos criticando tal escolha, pois, além de essa não ser nossa intenção, a escolha do tradutor acaba aproximando o leitor da tradução ao seu cotidiano, visto que no Brasil, o uso de empréstimos linguísticos do inglês também é elevado.

A relação da Argentina com outros países também se dava em nível de mercado de trabalho. Contudo, não eram relações de influência, mas um reflexo do baixo desenvolvimento econômico. O próximo quadrinho aborda um pouco deste tema:



Figura 43: Trabalho I

No quadrinho da Figura 43, Mafalda pergunta ao pai por que as pessoas recém formadas vão para o exterior, e ele responde que provavelmente porque não há campo (de trabalho) suficiente. Em seguida, a menina cutuca o pai e lhe diz: “¿con todo el campo que tienen aquí las vacas! ... ¿por qué demonios **también ellas** se van al extranjero?”. Esse último enunciado, a princípio, poderia ser tratado como o resultado de uma confusão tipicamente infantil, quando as crianças percebem somente o sentido mais usual de uma determinada palavra, neste caso *campo*. Mas essa preservação do sentido mais usual de *campo*, não justificaria a ida das vacas para o estrangeiro. Poderíamos dizer, então, que o motivo de as vacas irem para o estrangeiro se deve ao fato de que boa parte dos produtos de alta qualidade produzidos em países subdesenvolvidos, como o gado na Argentina, é exportada. Contudo, qual a relação da exportação de gado, com o fato de as pessoas recém formadas não terem campo de trabalho?

Para quem tem conhecimento do contexto de produção do quadrinho, a resposta, ou melhor, o sentido da metáfora situacional, parece simples: a economia da Argentina era fortemente baseada no setor primário e, portanto, as pessoas que tinham uma formação superior

não encontravam mercado de trabalho dentro de seu próprio país. Por isso as pessoas iam para o exterior. Mas e as vacas? A menção às vacas reforça a relação da falta de mercado de trabalho no setor primário, ou seja, se um país tem como base econômica o setor primário, neste país, a mão de obra especializada não é tão necessária. No que diz respeito à tradução, ambos os sentidos metafóricos, são preservados na tradução. Mas isso não quer dizer que o leitor da tradução que não tenha conhecimento do contexto de produção do quadrinho conseguirá entender a metáfora de superfície, pois a informação que está na superfície do quadrinho pode não ser acessível para pessoas que não entendam o porquê de as vacas irem para o estrangeiro.

Ainda pensando no âmbito empregatício, a última análise desse estudo está relacionada às manifestações dos trabalhadores. Vejamos:

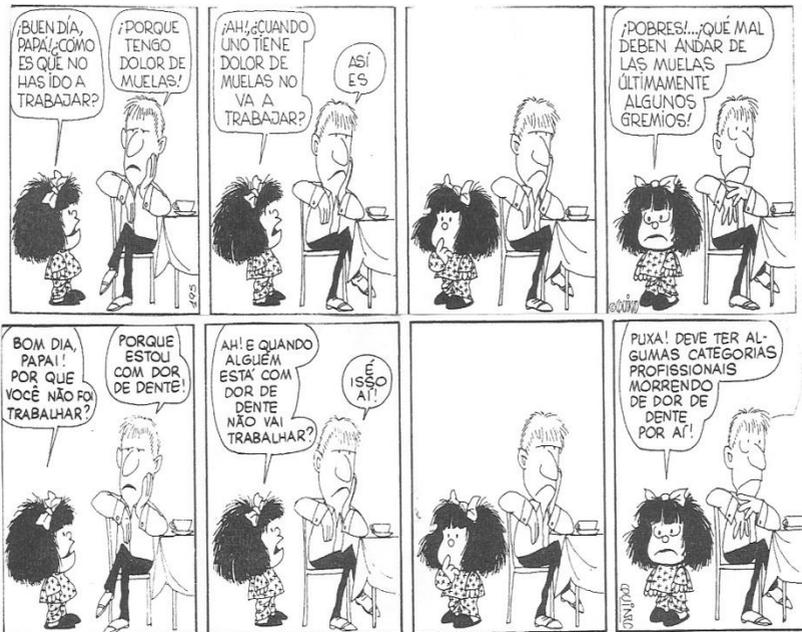


Figura 44: Trabalho II

Neste quadrinho, o pai de Mafalda conta à filha que não foi trabalhar porque estava com dor de dentes e que é comum as pessoas faltarem no trabalho por causa disso. Sabendo disso, Mafalda pensa um pouco e deduz que, ultimamente, alguns sindicatos devem estar tendo

muita dor de dente. Um leitor, que não tem conhecimento do contexto de produção do quadrinho, poderá compreender o sentido da metáfora “¡qué mal deben andar de las muelas ultimamente algunos gremios!” de dois modos: 1) que era comum, alguns sindicatos entrarem em greve; 2) que se tratava de categorias profissionais específicas, que eram conhecidas por não trabalharem.

Contudo, um leitor que saiba que as greves eram frequentes, devido à crise econômica que assolava o país, e que o povo realizava diversas manifestações, não somente contra o governo, mas também contra empresários, no caso de empresas privadas, provavelmente perceberá e compreenderá a metáfora situacional presente no enunciado “¡qué mal deben andar de las muelas ultimamente algunos gremios!”. Considerando o contexto de produção do quadrinho, o sentido metafórico trata da força do sindicalismo no país.

Ao pensar na tradução deste quadrinho, é difícil imaginar que um leitor a partir do lugar onde se situa, ou seja, dentro de seu contexto de recepção da tradução possa compreender o sentido da metáfora situacional se não tiver conhecimento do contexto de produção do quadrinho. E no caso desse quadrinho, ainda que a tradução do termo *gremios* por *categorias profissionais* seja coerente, os dois termos possuem alguns traços diferentes, como a questão do estatuto e a defesa de interesses comuns que são traços específicos do termo *gremio*. Essa sutil diferença pode levar o leitor da tradução a perceber apenas um significado para a metáfora de superfície.

Os quadrinhos que foram analisados neste estudo são maleáveis, pois podem ser interpretados de maneiras diferentes e em épocas diferentes. As análises mostram a importância do conhecimento do contexto de produção para o reconhecimento e compreensão de significados metafóricos presentes nos quadrinhos em espanhol e em suas traduções para o português.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises dos 38 quadrinhos em que há concomitância de dupla interpretação autorizada e intencional, foi possível perceber a importância do conhecimento do contexto de produção de *Mafalda*, considerando ainda as condições de produção, visto que boa parte das metáforas situacionais só pôde ser percebida devido à competência histórica a respeito do período de produção da obra. Contudo, a ausência do conhecimento desse contexto não implica incompreensão dos sentidos de superfície, sejam eles metafóricos ou literais; por isso enfatiza-se a possibilidade de coexistência de dupla interpretação. O leitor, ainda que não tenha o conhecimento do contexto de produção, pode acessar outros sentidos mais explícitos presentes nos quadrinhos.

No que diz respeito à tradução, observamos que o conhecimento do contexto de produção dos quadrinhos por parte do tradutor reflete, ainda que de maneira indireta, na recepção da tradução. O conhecimento do contexto de produção auxilia o tradutor no processo de compreensão da metáfora que, conseqüentemente, afeta o processo de tradução da metáfora e sua posterior recepção. As escolhas do tradutor são determinantes para a preservação do sentido metafórico da sentença do texto fonte no texto alvo.

Nos quadrinhos analisados, quando o tradutor optou pela tradução literal para o português, o acesso à metáfora situacional parece ter sido preservado, mantendo os sentidos metafóricos e o literal, quando era o caso. Talvez essa manutenção ocorra devido à proximidade entre os idiomas. Nos quadrinhos em que as traduções não foram literais, o acesso às metáforas situacionais foi prejudicado, dificultando o seu reconhecimento. Em boa parte desses casos, o tradutor optou pelo uso de termos que são mais comuns em português, provavelmente, na tentativa de aproximar o texto ao seu público alvo.

A tradução literal parece ser mais adequada quando se trata especificamente das metáforas situacionais analisadas nesta pesquisa. Essa estratégia de tradução pode ser considerada mais apropriada, para o caso das metáforas situacionais de cunho político presentes na HQ *Mafalda*, por preservar o sentido do texto fonte e, ao mesmo tempo, respeitar a estrutura sintática da língua alvo. É importante ressaltar que nem sempre a tradução literal é a mais adequada quando se trata de

metáforas. Outras estratégias de tradução como a substituição de uma metáfora por uma com o sentido mais aproximado na língua alvo ou a manutenção de características particulares do texto fonte, poderiam ter sido mais apropriadas se tivessem sido utilizadas nas traduções de algumas metáforas situacionais. A não utilização de outras estratégias de tradução pode indicar que o tradutor não reconheceu as metáforas situacionais, já que essas metáforas também podem se manifestar verbalmente por meio de enunciados aparentemente literais.

No caso das análises realizadas nesta pesquisa, não há como se certificar da funcionalidade destes quadrinhos no espaço de circulação da tradução e, portanto, não há como justificar tais escolhas. O que podemos dizer é que uma obra como *Mafalda*, que tem uma forte relação de dependência com seu contexto de produção, ainda que na maioria dos casos, de forma implícita, dificilmente faria sentido se fosse traduzida com a intenção de adaptação ao seu novo espaço de circulação. Provavelmente, haveria uma grande perda de sua funcionalidade inicial em seu idioma de origem, perdendo também a característica de texto estrangeiro, pois a partir do momento em que a tradução se distancia do estrangeiro, na tentativa de se adequar às normas da comunidade que a recebe e, possivelmente, evitar estranhezas, esta mesma comunidade acaba se fechando às diferenças linguísticas e culturais, impedindo uma provável mudança conceitual e cultural que, dependendo da perspectiva, pode ser positiva.

O que queremos dizer é que, no caso das metáforas presentes em obras como *Mafalda*, alguns traços do estrangeiro devem ser preservados para que haja compreensão no momento da recepção da tradução. O estrangeiro, neste caso, evidenciaria o contexto de produção está inserido. Em outras palavras, a tradução das metáforas presentes nos quadrinhos *Mafalda* deveria preservar alguns traços de seu contexto de produção para que não houvesse obstrução ao processo de compreensão e, principalmente, ao acesso às metáforas situacionais.

É importante ressaltar que a preservação do contexto de produção na tradução de *Mafalda* pode não ser suficiente para sua compreensão. Atualmente, *Mafalda* não é lida como era antigamente e, certamente, não é lida da mesma maneira na Argentina e no Brasil. Ao pensar que a primeira edição da obra *Toda Mafalda* em português foi lançada em 1991, pode-se supor que, provavelmente, parte de seus leitores não tenham conhecimento sobre a História da Argentina compreendida entre 1964 e 1973 e, portanto, não reconheçam os traços deste contexto ao ler a tradução. Desta forma, seria necessário que a obra possuísse um texto de reconhecimento contextual. Por exemplo, na edição em português de

1993 da obra *Toda Mafalda*, não há textos que abordem os aspectos contextuais de produção da obra. Já na própria reedição argentina de 2008, além de textos que abordavam sucintamente alguns aspectos contextuais da época de produção, existe um estudo que apresenta parte do contexto de produção e sua relação com os quadrinhos. Estes textos presentes na reedição argentina auxiliam o leitor na compreensão das metáforas e, conseqüentemente, dos quadrinhos.

Em face do exposto, nota-se que o contexto de produção das metáforas é de extrema importância para sua compreensão no texto de origem bem como para sua tradução. Além disso, no caso das metáforas situacionais, como foi mostrado nas análises, o contexto de produção é fundamental para seu reconhecimento.

Ainda que o conhecimento do contexto de produção seja importante para o tradutor e para o leitor da tradução, ele não atua sozinho. O contexto de recepção, o contexto de tradução e o contexto de recepção da tradução também têm sua importância no processo tradutório. No momento em que está inserido no contexto de recepção, o tradutor pode ou não (re)conhecer o contexto de produção do texto fonte. Se não houver o (re)conhecimento do contexto de produção do texto por parte do tradutor, os elementos intrínsecos a esse período de produção serão perdidos, interferindo diretamente no contexto de tradução. Também é possível que o tradutor (re)conheça o contexto de produção do texto, e no momento da tradução, opte por não preservar as características que estejam intrinsecamente vinculadas ao contexto de produção do texto por acreditar que essa neutralização possa ser mais adequada para o novo espaço de circulação do texto. Portanto, não importa se o leitor da tradução tem conhecimento do contexto de produção se esse contexto não for preservado na tradução, pois o vínculo com as metáforas situacionais será perdido. É importante que os tradutores considerem os contextos de produção, de recepção, de tradução e de recepção da tradução, contemplados durante o processo tradutório, para que os sentidos presentes no texto de origem sejam preservados na tradução.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, R. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In: *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

BAKER, M. Contextualization in translator – and interpreter – mediated events. *Journal of Pragmatics*, v. 38, p. 321-337, 2006a.

BAKER, M. Translation and context. *Journal of Pragmatics*, v. 38, p. 317-320, 2006b.

BASSNETT, S. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad.: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, A. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: Letras/PGET, 2007.

BERTHOUSOZ, C. A Model of Context Adapted to Domain-Independent Machine Translation. In: BOUQUET, P. et al. (Eds.): *CONTEXT'99*, Berlin: Springer Verlag, 1999, p. 54-66.

DELLASOPA, E. *Ao inimigo, nem justiça: violência política na Argentina 1943 – 1983*. São Paulo: Hucitec / Departamento de Ciência Política, USP, 1998.

DELMAS, C. *Armamentos Nucleares e Guerra Fria*. Tradução de Sergio Pomerancblum. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DESLILE, J.; WOODSWORTH, J (orgs). *Os tradutores na história*. Trad.: Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAUSTO, B; DEVOTO, F. J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. Tradução dos textos em castelhano por Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2004.

GADDIS, J. L. *História da Guerra Fria*. Tradução de Glauber Vieira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GIBBS, R. W. et al. Literal Meaning and Figurative Language. *Discourse Processes*, v. 16, p. 387-403, 1993a.

GIBBS, R. W. Process and products in making sense of tropes. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993b, p. 253- 276.

GIBBS, R. *The poetics of mind: figurative thought, language and understanding*. Cambridge: University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. The Fight Over Metaphor in thought and Language. In: KATZ, A. N.; CACCIARI, C.; GIBBS, R. W.; TURNER, M. *Figurative Language and Thought*. New York / Oxford: Oxford, 1998, p. 89-118.

GIBBS, R. W. A new look at literal meaning in understanding what is said and implicated. *Journal of Pragmatics*, v. 34, p. 457-486, 2002.

GONZÁLEZ, L. P. Interpreting strategic recontextualization cues in the courtroom: Corpus-based insights into the pragmatic force of non-restrictive relative clauses. *Journal of Pragmatics*, v. 38, p. 390-417, 2006.

HOUSE, J. Text and context in translation. *Journal of Pragmatics*, v. 38, p. 338-358, 2006.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução do grupo GEIM. Campinas: EDUC, 2002.

LAKOFF, G. The contemporary theory of metaphor. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993b, p. 202- 251.

LAMBERT, J. Literatura, traducción y (des)colonización. In: *Teoría de los Polisistemas*. Tradução de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco, 1999.

MASON, I. On mutual accessibility of contextual assumptions in dialogue interpreting. *Journal of Pragmatics*, v. 38, p. 359-373, 2006.

McCLOUD, S. *Desvendando os Quadrinhos*. Tradução de Helcio Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OLIVEIRA, S. M. *Legendação de metáforas: um estudo empírico-experimental com base no filme “La lengua de lãs mariposas”*. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PIRES DE OLIVEIRA, R. Semântica. In: MUSSALIM, F. (Org.) *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*, v.2. São Paulo: Cortez, 2006.

QUINO, J. *Quino, a cincuenta años de su debut en los medios graficoso*. Clarín.com: Argentina. Publicado em 28 de julho de 2004. Disponível em <<http://edant.clarin.com/diario/2004/07/28/sociedad/s-03101.htm>>. Último acesso em: 10/08/2010.

QUINO. *Toda Mafalda*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva, Monica Stahel, Pedro Luiz do Carmo, Maria Thereza de Vasconcellos

Linhares, Antonio de Pádua Danesi, Luís Carlos Borges e Luís Lorenzo Rivera. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

QUINO. *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

ROMERO, L. A. *História Contemporânea da Argentina*. Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RUMELHART, D. E. Some problems with the notion of literal meanings. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 71- 82.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SARDINHA, T. B. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SEARLE, J. R. Metaphor. In: ORTONY, A. (Org.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 83- 111.

SCHÄFFNER, C. Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. *Journal of Pragmatics*, v. 36, p. 1253-1269, 2004.

SIRKIS, A. *A guerra da Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad.: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

TOURY, G. A donde nos llevan los Estudios Descriptivos de Traducción: o ¿dónde vamos desde donde supuestamente estamos? In: *La Palabra Vertida: Investigaciones en torno a la Traducción*. Madrid: editorial Complutense, 1997.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. Tradução de Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZANOTTO, M. S. T. Metáfora e Indeterminação: abrindo a caixa de pandora. In: OLIVEIRA e PAIVA, V. L. M.(Org.). *Metáforas do Cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 1998.