



Mathilde Guiet

# Os desafios da tradução de Banda Desenhada: O caso de Astérix na tradução para português

Dissertação de Mestrado em Tradução: Português e uma língua estrangeira, orientada pelo Doutor João da Costa Domingues, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

# OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE BANDA DESENHADA: O CASO DE ASTÉRIX NA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS.

## Ficha Técnica:

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>Os desafios da tradução de Banda Desenhada: O caso de Astérix na tradução para português.</b>
<b>Autor/a</b>	<b>Mathilde Guiet</b>
<b>Orientador/a</b>	<b>Doutor João da Costa Domingues</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutora Cornelia Elisabeth Plag</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutora Maria da Conceição Carapinha Rodrigues</b> <b>2. Doutor João da Costa Domingues</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Tradução</b>
<b>Área científica</b>	<b>Tradução</b>
<b>Especialidade/Ramo</b>	<b>Português e uma língua estrangeira (Francês)</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>6-7-2018</b>
<b>Classificação</b>	<b>15 valores</b>



# Agradecimentos

Uma tese de mestrado é uma longa viagem que inclui numerosos desafios e incertezas, mas apesar do processo solitário a que qualquer investigador está destinado, reúne contributos de várias pessoas, cujo apoio e incentivo são indispensáveis. Não é possível agradecer a todos que, de perto ou de longe, marcaram o meu percurso mas estarei eternamente grata.

Especialmente ao meu orientador, Doutor João da Costa Domingues, agradeço a orientação exemplar, a paciência e o apoio, o saber que me transmitiu, as opiniões e as críticas, as palavras de incentivo e a disponibilidade sem falha para solucionar as dúvidas e os problemas que foram surgindo ao longo da realização deste trabalho.

Agradeço também a todos os docentes do Mestrado em Tradução que acompanharam o meu percurso académico ao longo destes dois anos e sem os quais a realização deste trabalho não teria sido possível.

Um grande obrigada às minhas amigas Catarina Valente, Vitória Tavares e Lidivine Silva - entre outros amigos que não menciono mas que sabem quem são - pelo apoio, a ajuda e por terem estado ao meu lado durante esta fase que nem sempre foi fácil.

Aos meus familiares por terem estado presentes, mesmo estando longe, um grande obrigada

Por último, dirijo um agradecimento especial aos meus pais por me terem dado a oportunidade de vir estudar para Portugal, por me terem ensinado a lutar para atingir os meus objetivos, por serem modelos de coragem e pelo seu apoio incondicional. A eles dedico este trabalho.

## Resumo

A presente dissertação pretende analisar a tradução para português de alguns álbuns das famosas aventuras de Astérix: *Astérix et les Goths – Astérix e os Godos*, *Astérix chez les Bretons – Astérix entre os Bretões*, *Astérix et Cléopâtre – Astérix e Cleópatra*, *Le tour de Gaule d’Astérix – A volta à Gália de Astérix*, *Astérix et la Transitalique – Astérix e a Transitálica*. O objetivo é observar e comentar as escolhas tradutivas das tradutoras e as suas consequências sobre o texto produzido. Neste sentido, a dissertação encontra-se estruturada em duas partes fundamentais: a primeira é dedicada à reflexão sobre a banda desenhada e sua tradução, e à apresentação dos diferentes autores que fundamentaram a análise do *corpus* deste trabalho. A segunda tem por finalidade analisar, descrever e comentar de forma concreta os diferentes procedimentos, métodos e estratégias tradutivas observados na tradução dos álbuns para português.

Palavras-chaves: tradução, banda desenhada, Astérix, procedimentos, estratégias tradutivas.

## Résumé

La présente dissertation vise à analyser la traduction vers le portugais de certains albums des célèbres aventures d'Astérix : *Astérix et les Goths – Astérix e os Godos*, *Astérix chez les Bretons – Astérix entre os Bretões*, *Astérix et Cléopâtre – Astérix e Cleópatra*, *Le tour de Gaule d'Astérix – A volta à Gália de Astérix*, *Astérix et la Transitalique – Astérix e a Transítálica*. L'objectif ici est d'observer et de commenter les choix des traductrices et leurs conséquences sur le texte traduit. Ce faisant, la dissertation est divisée en deux parties fondamentales : la première dédiée à la réflexion sur la bande dessinée et sa traduction, ainsi qu'à la présentation des différents auteurs qui ont permis de justifier l'analyse du *corpus* de ce mémoire. La deuxième analyse décrit et commente de manière concrète les différents procédés, méthodes et techniques traductives observés lors de la traduction des albums en portugais.

Mots-clés : traduction, bande-dessinée, Astérix, procédés, stratégies traductives.

## **Abstract**

The aim of this dissertation is to analyze the Portuguese translation of selected Astérix comic books: *Astérix et les Goths – Astérix e os Godos*, *Astérix chez les Bretons – Astérix entre os Bretões*, *Astérix et Cléopâtre – Astérix e Cleópatra*, *Le tour de Gaule d’Astérix – A volta à Gália de Astérix*, *Astérix et la Transitalique – Astérix e a Transítálica*. The goal is to identify and comment on the translation options made by the translators and their consequences on the resulting text. To this effect, the dissertation is divided into two main parts: the first section is dedicated to a discussion of the comic books and their translation as well as a presentation of the authors who formed the basis of the *corpus* of this project. The second part aims to analyze, describe and comment in a concrete manner the different processes, methods and translation strategies identified in the translation of the comics into Portuguese.

Key-words: translation, comic books, Astérix, processes, translation strategies.

# Índice

<b>Introdução</b> .....	2
<b>I. Banda desenhada e tradução</b>	
<b>1. A banda desenhada</b>	
<b>1.1. Principais características</b> .....	5
<b>1.2. Apresentação dos autores de Astérix</b> .....	8
<b>1.2.1. Albert Uderzo</b>	
<b>1.2.2. René Goscinny</b>	
<b>1.3. Apresentação da banda desenhada Astérix</b> .....	8
<b>2. Tradução, técnicas de tradução e cultura</b>	
<b>2.1. Os problemas da tradução de banda desenhada</b> .....	10
<b>2.2. As técnicas de tradução segundo Vinay e Darbelnet</b> .....	13
<b>2.3. A problemática da tradução da cultura</b> .....	16
<b>II. A tradução para português da banda desenhada Astérix</b>	
<b>1. A tradução dos nomes de cidades e dos nomes próprios</b> .....	23
<b>2. A tradução das onomatopéias e das interjeições</b> .....	33
<b>3. A tradução de idiomatismos e jogos de palavras</b> .....	40
<b>4. A tradução das referências culturais</b> .....	44
<b>5. Supressões e acrescentos</b> .....	47
<b>6. Falhas, erros ou escolhas estranhas</b> .....	50
<b>Conclusão</b> .....	52
<b>Bibliografia</b> .....	56

## Introdução

Nommée “9<sup>ème</sup> art” depuis 1964 par l’historien et critique cinématographique Claude Baylie, la bande dessinée [...] semble avoir acquis/conquis aujourd’hui sa reconnaissance culturelle (Celotti, 2012 :1).

Se hoje a banda desenhada é reconhecida e valorizada, foi considerada durante muito tempo como uma literatura marginal que não despertava o interesse dos críticos literários. Mas aos poucos tornou-se num objeto de estudo bastante interessante na área da cultura, da tradução, da semiologia.... Começaram a organizar-se exposições, reuniões de humoristas, festivais, conferências, à volta da banda desenhada, o que permitiu valorizá-la. A banda desenhada tem a vantagem de conseguir atingir qualquer geração. Todos nós já tivemos oportunidade de ler uma, não obrigatoriamente um álbum completo, mas pode ter sido apenas uns quadradinhos num jornal qualquer. Hoje em dia, está presente na maior parte das casas pelo mundo fora. A banda desenhada é um domínio que permite tratar de qualquer tema, desde o desporto à política passando pela guerra. Também cria personagens, heróis, que o público gosta de acompanhar ao longo das suas aventuras tal como Tintim, Astérix, Lucky Luke e tantos outros. Para conseguir dar uma definição de banda desenhada, Eric Dacheux cita Benoît Marchard, diretor artístico do ‘Festival da banda desenhada’ de Angoulême em França. As suas palavras são as seguintes: *dans la civilisation de l’image qui est la nôtre, [la bande dessinée est] l’un des moyens les plus sûrs de déchiffrer le monde (...)* (Dacheux, 2009 :2). Se permite decifrar o mundo, também necessita ser decifrada, e traduzida, para ser percebida por todos. Porém, Celotti (2012) refere que só a partir dos anos 2000 a banda desenhada entra nas enciclopédias de tradução; em 2008 é publicado o primeiro volume dedicado à tradução da banda desenhada e ao contexto sociocultural em que é produzida. Na verdade, a banda desenhada é um material de estudo bastante amplo para quem se interessa pela tradução porque levanta uma multiplicidade de questões e apresenta diversos problemas. Durante muito tempo apenas eram publicados artigos, estudos, etc, que tratavam dos aspetos linguísticos como as referências culturais, o humor, os trocadilhos, os nomes próprios, etc. Mas, tal como refere Celotti, traduzir bandas desenhadas também cria problemas causados pelas especificidades da sua construção, não só linguística como até formal e material: desenho, cor, forma dos quadradinhos, dos balões, da formatação... fazem parte das dificuldades com as quais o tradutor tem que lidar (Celotti, 2012 :4). Tal como explica Yuste Friás,

[quand] on traduit, on vit toujours dans le monde des images. Le traducteur ne traduit jamais des langues ni des mots mais toujours les imaginaires véhiculés non seulement par les images mentales implicites dans le texte, mais aussi par les images matérialisées dans le péri-texte iconique, qu'il soit fixe ou animé (Yuste Friás, *in Le tour du monde d'Astérix*, 2011 :255).

A imagem faz parte integrante da banda desenhada; por conseguinte, o trabalho do tradutor não se limita apenas a passar um texto de uma língua para outra, mas também a interpretar e traduzir os elementos paratextuais que compõem o imaginário presente em cada quadrado. O tradutor tem, por isso, que compreender e conhecer as referências culturais ou linguísticas que se manifestam nos desenhos, sejam elas nomes de pratos, de personagens ou outra coisa qualquer. Terá também de escolher as técnicas que lhe vão permitir realizar uma tradução que considera a mais adequada. É nesse contexto que o conhecimento teórico serve de grande apoio para o tradutor que pode recorrer e fundamentar o seu trabalho nos diferentes pensamentos dos grandes nomes que fizeram evoluir a teoria da tradução.

Quando aparecem as teorias funcionalistas, a maneira como a tradução era pensada muda. O livro *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1960), teve um grande impacto no estudo da tradução e serviu de base para numerosos estudos nesta área. Este modelo refere duas estratégias: a tradução direta e a tradução oblíqua. Mas também sete procedimentos: o empréstimo, o decalque, a tradução literal, a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação. Ambos servem para perceber e justificar as escolhas do tradutor quando passa de uma língua para outra. Vinay e Darbelnet realçaram também a diferença entre obrigação e opção. A obrigação corresponde às transposições ou modulações que são obrigatórias por causa de uma diferença entre os dois sistemas de línguas. A opção refere-se às modificações opcionais que podem ser causadas pelo estilo e a preferência do tradutor que pode decidir amplificar ou explicitar um termo ou mudar a ordem das palavras quando traduz. Segundo a opinião dos dois autores, a opção tem que ser a principal preocupação do tradutor. Os procedimentos e as estratégias apresentadas por Vinay e Darbelnet fundamentaram a análise das escolhas tradutivas observadas na tradução dos álbuns que compõem o *corpus* deste trabalho.

Um outro grande nome no estudo da tradução é o de Friedrich Schleiermacher que salientou a importância da cultura na tradução. A tradução pode ser completamente fluida, isto é, respeitando a língua e a cultura de chegada, tanto que o leitor nem se apercebe de que é uma tradução: é a ideia de domesticação. Ou então o tradutor pode recorrer à estrangeirização, estratégia de Schleiermacher, também defendida por Antoine Berman que aconselha aos

tradutores manter a cultura do Outro presente no texto de partida dentro do texto de chegada. No entanto, é mais frequente os tradutores recorrerem à domesticação, a pedido dos editores. Antoine Berman analisa os textos traduzidos em que os tradutores recorreram a esta estratégia e refere os fenómenos seguintes: a racionalização, a clarificação, a expansão, o enobrecimento, o empobrecimento, a destruição de ritmo, a destruição de redes subjacentes de significação, a destruição de padrões linguísticos, o não respeito dos campos lexicais, a destruição de expressões e idiomatismos e o apagamento do que é estrangeiro à cultura de chegada. O seu objetivo, tal como o do seu predecessor Schleiermacher, é que o tradutor dê primazia à valorização da cultura estrangeira. Mas, perante estas diferentes opções que o tradutor possui, quais vão ser as que são mais adequadas no caso da banda desenhada, as que vão facilitar a sua tradução e resolver os problemas com os quais vai ver-se confrontado o tradutor ao longo do seu trabalho?

O presente estudo tem por objetivo tentar responder a esta pergunta através da análise da tradução para português de alguns álbuns da coleção de banda desenhada *Astérix*. O *corpus* é composto por quatro álbuns originais e as suas respetivas traduções para português: *Astérix et les Goths - Astérix e os Godos*; *Le tour de Gaule d'Astérix - A volta à Gália de Astérix*; *Astérix chez les Bretons - Astérix entre os Bretões*; *Astérix et la Transitalique - Astérix e a Transítalica*. Depois da análise do *corpus*, pareceu-nos adequado dividir o trabalho em duas partes. Na primeira parte, apresenta-se o estado da arte, que se divide em dois grandes pontos. Primeiro, fala-se da banda desenhada do nosso *corpus*, em três momentos: um primeiro que apresenta as características e a evolução da banda desenhada em geral, um segundo para apresentar os autores Albert Uderzo e René Goscinny e um terceiro que apresenta a banda desenhada *Astérix*. O segundo ponto consiste na apresentação do lado mais teórico da tradução. Para isso, enunciam-se os problemas específicos da tradução de banda desenhada, apresentam-se as técnicas às quais pode recorrer o tradutor para resolver estes problemas, e, por fim, é dada uma atenção particular à importância e dificuldade da tradução da cultura, questão substancial e incontornável na tradução de banda desenhada. Na segunda parte, é efetuado o estudo analítico do *corpus*. Esta parte encontra-se dividida em seis pontos que compreendem os problemas de tradução observados no *corpus* e que nos pareceu importante realçar: a tradução dos nomes próprios e das cidades, das onomatopeias e das interjeições, dos idiomatismos e jogos de palavras, da tradução das referências culturais, das supressões e acréscimos e por fim das eventuais falhas nas escolhas tradutivas das tradutoras. Após o desenvolvimento das duas grandes partes desse trabalho, são apresentadas algumas conclusões resultantes das observações feitas ao longo da análise do *corpus*.

## **I. Banda desenhada e tradução**

### **1. A banda desenhada**

#### **1.1.Principais características de uma banda desenhada**

Uma definição consensual é a que define a Banda desenhada e a sua linguagem como sendo

un récit dessiné et imprimé ou « une littérature graphique » (Francis Lacassin) ou encore « une figuration narrative » (Pierre Carperie). L'enchevêtrement de l'écriture (du texte), du dessin (de l'iconisme) et du bruitage (de l'onomatopée visuelle ou phonique) définit le langage typique de la BD (Renard, 1978 :10, *in* Soriano, 1999 :583).

Se pensarmos a banda desenhada enquanto desenho que conta uma história, podemos dizer que esta forma de literatura existe desde a pré-história quando os homens pintavam as suas histórias nas paredes das cavernas. Mas se queremos considerar a banda desenhada na sua complexidade, isto é, com os diálogos, tem que se esperar até aos anos 1880, altura em que o suíço Rodolphe Töpffer, considerado como o primeiro cartoonista dos tempos modernos, juntou a palavra à imagem. A primeira banda desenhada *La Famille Fenouillard* foi publicada em 1889, permitindo assim impulsionar e divulgar a banda desenhada de maneira mais nítida. Essas pequenas histórias eram publicadas em jornais diários, semanais ou em periódicos chegando por esse meio a um vasto público. A banda desenhada torna-se então numa literatura muito própria cujo objetivo é entreter o seu público (cf. Silva Vieira, 2012 :29).

Se hoje a banda desenhada é uma arte conhecida e reconhecida no mundo inteiro, seja através de museus ou ainda de revistas artísticas, foi apenas nos anos trinta, do século passado, que lhe foi concedido o título de Nona Arte. Desde então, vários encontros entre os profissionais da banda desenhada e o seu público são organizados todos os anos, como por exemplo o *Festival de la Bande Dessinée* de Angoulême, em França, que acolhe autores nacionais e internacionais. Esta divulgação maciça da banda desenhada faz dela um importante veículo cultural, e muitas vezes os autores usam as suas personagens para criticar a realidade social, política e cultural da sociedade em que estão inseridos.

Cada arte possui as suas particularidades, e a banda desenhada não escapa à regra. Desde logo, possui um formato e uma estrutura que lhe são próprios:

La historieta o cómic [...] puede definirse a nivel operativo como una historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que representan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador. Cada momento, expresado por medio de una ilustración, recibe el nombre genérico de viñeta. Los textos, que pueden existir o no según las necesidades narrativas, permiten significar todo aquello que los protagonistas de la acción sienten, piensan o verbalizan (Martín, *apud* Silva Vieira, 2012 :22-23).

Para construir uma banda desenhada, o autor começa por desenhar uma vinheta, quadrado em que se representa uma cena da história. Se juntamos três ou quatro vinhetas obtém-se uma tira. São normalmente organizadas horizontalmente, mas pode acontecer que o autor escolha uma disposição vertical. Estas tiras, se são publicadas em jornais, nos quais pode acontecer que uma só tira possa representar uma história completa, são então qualificadas de tiras autoconclusivas (cf. Acuña, *apud* Silva Vieira, 2012 :24). Várias tiras formam uma prancha cuja leitura se faz de esquerda para a direita e de cima para baixo. No que diz respeito à componente verbal, na banda desenhada ela pode aparecer sob a forma de balões, legendas ou cartuchos. A criação dos balões como suporte dos diálogos entre as personagens deve-se a Outcault (1863-1928). Têm uma forma de bola oval com uma espécie de apêndice que direciona para os lábios da personagem quando está a falar ou para a sua cabeça quando está a pensar. Os balões inserem-se na vinheta e permitem ao leitor saber qual é a personagem que está a falar e o que está a dizer. Pode adotar diferentes formas consoante a personagem está a pensar (aparece com forma de nuvem) ou a gritar (pode aparecer com ‘picos’), por exemplo. E ainda pode acontecer que o balão seja não-verbal, isto é, que passa a representar um sentimento da personagem. Podem, por exemplo, aparecer preenchidos apenas com pontos de exclamação ou interrogação para exprimir a surpresa ou a incompreensão. A legenda aparece também dentro da vinheta; é uma nota explicativa do autor para ajudar a compreensão do leitor. Quanto ao cartucho, o autor utiliza-o quando quer situar a ação; este aparece sempre fora da vinheta. O formato dos caracteres usados nas componentes verbais varia consoante a entoação de voz da personagem: usam-se, por exemplo, caracteres a negrito e maiores para expressar a cólera; as injúrias podem aparecer sob a forma de desenhos. A letra faz parte integrante da imagem e por isso tem de ser considerada e interpretada pelo tradutor. Uma outra característica da banda desenhada que importa salientar, dada a sua importância para a tradução, são os sinais cinéticos. Esses signos permitem dar movimento às personagens

através do desenho. «Permitem colmatar a natureza estática das imagens fixas oferecendo uma realidade dinâmica» (Silva Vieira, 2012 :25).

Essas características da banda desenhada são universais e têm de ser do conhecimento do tradutor, pois cada elemento pode influenciar as suas escolhas tradutivas. Por exemplo, o tamanho da letra que tem de ser usada pode fazer com que o tradutor escolha uma ou outra palavra mais ou menos comprida para que possa caber no espaço que lhe é reservado. Tal como se deve respeitar o ritmo de uma poesia ou o registo de linguagem de um texto literário, assim o tradutor deve ser capaz de respeitar cada uma das características da banda desenhada quando a traduz.

## **1.2. Apresentação dos autores de *Astérix***

### **1.2.1. Albert Uderzo**

Albert Uderzo nasce em 25 de abril de 1927, em Fismes, na região francesa da Marne. Desde a infância, mostra grandes aptidões para o desenho. Apaixonado pelos heróis da Walt Disney, sonha com poder um dia trabalhar na indústria do desenho animado. Em 1947, torna-se repórter desenhador para *France Dimanche*<sup>1</sup> e trabalha para duas agências de imprensa: *World Press*<sup>2</sup> e *International Press*, onde vai conhecer Jean-Michel Charlier e Victor Hubinon, outros grandes nomes da banda desenhada. Em 1951, uma grande amizade nasce entre Albert Uderzo e René Goscinny, e é deste duo que vão nascer as famosas aventuras do Astérix. Trabalham juntos em vários projetos, mas continuam também a trabalhar individualmente. No entanto, a partir do álbum número 11: *Le Bouclier Arverne*, Albert Uderzo dedica-se a *Astérix* e abandona as suas outras personagens. Após a morte do seu parceiro de criação artística, continua sozinho a produção das aventuras de Astérix e cria, em 1980, Les Éditions Albert René.

---

<sup>1</sup> *France Dimanche* é uma revista semanal francesa criada em 1946, publicada todas as sextas-feiras. Contém artigos sobre as personalidades mais famosas do mundo do espetáculo ou da televisão e outros sobre conselhos de beleza, receitas de cozinha e jogos, entre outros.

<sup>2</sup> Agência de imprensa especializada na publicação de banda desenhada.

### 1.2.2. René Goscinny

René Goscinny nasce em 14 de agosto de 1926 em Paris e descobre muito cedo a literatura e a banda desenhada. Apaixonado pela escrita e pelo grafismo, torna-se assistente de um desenhador numa agência de publicidade. Após ter cumprido o seu serviço militar em França, René Goscinny começa a trabalhar para a revista satírica *MAD*<sup>3</sup>. Em 1951, quando Jean-Michel Charlier encontra René Goscinny, repara logo no seu grande talento de escritor (*scénariste*) e contrata-o. A primeira missão que é dada a René Goscinny é ir buscar a Paris umas páginas ilustradas por um certo Albert Uderzo. A partir desse encontro, os dois amigos nunca mais se separaram e criaram numerosos projetos e muitos heróis. Inesperadamente, porém, a 5 de novembro de 1977 René Goscinny morre aos 51 anos de idade. Mas o seu talento ficou e permitiu aos seus heróis continuar a apaixonar muitos leitores, pequenos e grandes, pelo mundo fora.

### 1.3. Apresentação da banda desenhada *Astérix*

*Astérix* é uma banda desenhada humorística que faz uma paródia da sociedade francesa explorando os seus estereótipos e regionalismos, mas também as tradições dos países estrangeiros. Goscinny era o guionista da banda desenhada e Uderzo o desenhador até setembro 2011, altura em que Albert Uderzo designa Jean-Yves Ferri como escritor dos próximos álbuns de *Astérix*. Jean-Yves Ferri foi juntar-se ao desenhador Didier Conrad, e juntos conseguiram manter o espírito e respeitar os traços de *Astérix* implantados por René Goscinny e Albert Uderzo. Se, por vezes, a banda desenhada é vista como algo dirigido para as crianças, muitas vezes devido às imagens e à linguagem icónica usada, no caso de *Astérix* não podemos designar um género de público-alvo preciso. Com efeito, é uma banda desenhada que atravessa as gerações, que todos os membros de uma família podem conhecer, desde o mais novo até ao mais velho.

Em termos de contexto, a banda desenhada *Astérix* encena uma pequena aldeia gaulesa que resiste ao invasor romano graças a uma poção mágica preparada pelo druida Panoramix.

---

<sup>3</sup> A *MAD* é uma revista americana mensal criada em 1952. Tem um conteúdo satírico que tem por objetivo criticar trocando de todos os aspetos da cultura popular americana. É uma revista muito polémica que já chegou a ser proibida e investigada pelo FBI por considerar que incitava à delinquência juvenil.

Qualquer pessoa que beba desta poção adquire uma força sobre-humana. As personagens principais são o guerreiro Astérix e seu amigo distribuidor de menires Obélix. Este duo tem por missão contrariar os planos dos romanos ou ir ao encontro de quem solicitar a sua ajuda para lutar contra os Romanos. Se os autores sempre negaram qualquer vontade de transmitir mensagens políticas na sua obra, nunca perderam uma oportunidade para fazer referências a acontecimentos históricos como por exemplo no álbum *Le grand fossé* que faz alusão à queda do muro de Berlim. Uderzo dirá sobre este assunto: *j'ai trouvé plus amusant de transformer le mur en fossé [mais] personne ne s'est rendu compte de l'allusion, même en Allemagne* (Vila Barbosa, 2014 :8). Também usaram muitos anacronismos, sendo talvez um dos mais famosos o nariz da Esfinge egípcia que teria sido partido pelo próprio Obélix.

Em 1959, Albert Uderzo e René Goscinny ajudam a criar o jornal semanal *Pilote* que se destina a um público jovem. Em 29 de outubro do mesmo ano, o número um de *Pilote* apresenta a primeira tábua das aventuras de *Astérix le Gaulois*. Logo no primeiro dia, são vendidos os 300.000 exemplares que haviam sido impressos, e o sucesso do jornal é inquestionável. Astérix torna-se num verdadeiro herói da banda desenhada francesa. As suas aventuras continuam a ser publicadas no jornal *Pilote* até 30 de maio de 1973. *Astérix en Corse* é o título das últimas aventuras publicadas nesse jornal. Em 14 anos, foram dedicadas 880 páginas do jornal *Pilote* à banda desenhada *Astérix*. Em paralelo, os 24 primeiros álbuns são editados pelas edições Dargaud<sup>4</sup> antes de passar para as mãos da casa criada por Albert Uderzo, Les Éditions Albert René, em 1980. René Goscinny dirá sobre este sucesso editorial:

Notre histoire, publiée dès le premier numéro de *Pilote*, remporte aussitôt un assez vif succès auprès de nos lecteurs, ce qui nous satisfait d'autant plus que sa publication sous forme d'albums semble également promise à un assez bon succès d'édition, le tirage de chaque nouvel album étant le doublé du tirage de l'album précédent. Et puis, tout à coup, mystérieusement, il se passe quelque chose : le simple succès d'édition se transforme et devient le phénomène *Astérix* (Lesage, in *Le tour du monde d'Astérix*, 2011 :40).

Ainda hoje Astérix é um fenómeno no mundo da edição: 37 álbuns publicados (mais dois fora de série), 325 milhões de álbuns vendidos pelo mundo, 11 filmes, um parque de diversões francês chamado precisamente *Le Parc Astérix*, produtos derivados etc. Esta banda desenhada está presente pelo mundo todo, sendo traduzida em 112 línguas. Demorou algum

---

<sup>4</sup> As edições *Dargaud* foram fundadas em 1980 e eram especializadas em banda desenhada. Para além da publicação de certos álbuns de Astérix, também está na origem da publicação dos primeiros álbuns das famosas histórias do Tintim.

tempo a ser traduzida devido a certos elementos considerados como intraduzíveis que causavam numerosos problemas aos tradutores. A primeira tradução para português foi feita em 1961, no jornal *Foguetão* que adapta o álbum *Astérix le Gaulois*. Em 1965, após o editor Rolf Kauka ter publicado e adaptado uma versão de *Astérix chez les Goths* com objetivos nacionalistas e anticomunistas (Cros, in *Le tour du monde d'Astérix*, 2011 :23), Goscinny cria uma comissão que verifica todas as traduções dos álbuns. Cada tradução volta a ser traduzida para o francês para que depois se possa proceder a uma verificação do conteúdo confirmando assim que *le sens général de l'histoire n'a pas été changé et [que] certains gags typiquement de chez nous (les français) ont été adaptés de façon efficace* (Vila Barbosa, 2014 :30).

Astérix é também o primeiro herói de banda desenhada a ser divulgado através de outros média como os discos, a rádio ou o cinema. O duo Albert Uderzo e René Goscinny também cria uma sociedade de produção de desenhos animados chamada *Les Studios Idéfix* e desta forma vão dar vida ao primeiro desenho animado de Astérix que não é adaptado de um dos álbuns: *Les 12 travaux d'Astérix*.

## **2. Tradução, técnicas de tradução e cultura**

### **2.1. Os problemas da tradução de banda desenhada**

À primeira vista, o texto presente na banda desenhada não parece ter nada de mais em relação aos outros textos que usam o mesmo tipo de linguagem. Mas, tal como explicámos acima, a banda desenhada não é submetida às mesmas normas que as restantes tipologias textuais. Existe uma série de características às quais o tradutor deve ficar sempre atento e que dificultam o seu trabalho.

Em primeiro lugar, os balões que representam a oralidade. O texto fica limitado a um certo espaço, num balão ou numa legenda. Também tem que se considerar todas as mensagens linguísticas presentes no desenho, fora de um balão ou de uma legenda, como por exemplo as onomatopeias ou os títulos de livros ou de jornais. Em ambos os casos, o tradutor confronta-se com problemas de espaço, de caligrafia, de adaptação que vai ter que resolver para conseguir reconstruir, com a maior proximidade possível, o texto de origem na língua de chegada sem recorrer à perífrase ou à explicitação. Poderá, eventualmente, acrescentar notas

de tradutor, no entanto não são muito recomendáveis, porque vão desviar a atenção do leitor no decorrer da história. Sempre no que diz respeito ao texto escrito, uma das características fundamentais da banda desenhada é a existência de onomatopeias e interjeições. Cada língua possui a sua própria lista de onomatopeias e de interjeições consoante a maneira como os sons são ouvidos e por conseguinte também a maneira como são escritos. O tradutor tem, por isso mesmo, que ter um conhecimento bastante extenso das representações dos sons, tanto na língua de partida como na língua de chegada. Só devidamente informado conseguirá encontrar um equivalente, recorrendo muitas vezes a uma adaptação da ortografia. Também pode resolver deixar na forma original se considera que não retira nada à perceção do leitor. A tipografia do texto também tem muita importância na banda desenhada. De facto, consoante a altura, espessura ou inclinação das letras, os autores conseguem transmitir diferentes informações como a nacionalidade das personagens, se estão a gritar ou sussurrar e outras emoções. E também isso tem de ser decodificado primeiro e recodificado depois pelo tradutor de banda desenhada.

No caso da banda desenhada, fala-se muitas vezes de tradução ‘subordinada’ por ser submetida a diferentes elementos extratextuais. De facto, o texto está intimamente ligado à imagem; e a imagem acaba, às vezes, por transmitir mais informações do que o próprio texto. Não raro, aparecerem vinhetas sem balões ou com apenas algumas onomatopeias ou interjeições. Nestes casos, é o desenho que transmite toda a informação necessária ao leitor. O tradutor tem que estar atento, para além do texto, a todos os símbolos presentes na imagem: *le texte guide l’interprétation de l’image et l’image oriente la lecture du texte* (Yuste Frías, in *Le tour du monde d’Astérix*, 2011 :255). A imagem e o texto têm, pois, uma relação complementar que o tradutor tem de controlar para conseguir ‘reproduzir’ a mensagem do texto de origem. Todavia, tal como as expressões e as palavras mudam de uma língua para outra, a imagem pode ser interpretada de maneira diferente consoante a cultura do leitor. Um exemplo, muitas vezes usado nos textos dedicados ao estudo da tradução de *Astérix*, que ilustra esta problemática da imagem que não é universal, é o do *pouce levé* de *Astérix en Hispanie*. Ora, se este álbum não faz parte do *corpus* deste trabalho, o seu exemplo mostra na perfeição a possibilidade de fazer várias interpretações de um mesmo desenho! Com efeito, no dito álbum, numa vinheta da página 11, aparece um legionário romano deitado no chão após ter recebido algumas pancadas de Astérix e Obélix, com o polegar levantado para cima. Este sinal para um leitor francês significa que está a pedir uma pausa, é um sinal usado nos recreios pelas crianças quando querem parar o jogo. No entanto, a realidade é completamente

outra para um português, por exemplo, que não vai ter de todo a mesma interpretação. Um leitor estrangeiro à cultura francesa vai pensar que o legionário faz este sinal para dizer que está tudo bem. Uma outra interpretação é possível para um leitor conhecedor da época romana, pois pode pensar que ele está a pedir a indulgência dos seus adversários, já que na época da Roma antiga ao fim dos combates de gladiadores, o dedo levantado para cima queria dizer que o derrotado ficava vivo e o dedo para baixo que tinha que morrer. Este exemplo ilustra de forma bem clara o quanto a imagem pode ter diversos significados consoante a cultura do leitor do texto de chegada.

Par enfrentar as limitações técnicas e textuais, o tradutor tem que recorrer a todas os procedimentos que conhece para conseguir adaptar o texto de origem à língua de chegada. Para esse fim, vai adaptar o que não será percebido na cultura de chegada e por vezes é mesmo obrigado a suprimir determinados detalhes próprios da cultura de partida. Estas supressões, que podem ter por consequência a perda de uma parte da mensagem que estava no texto de origem, podem ser às vezes compensadas em outra parte do texto onde o tradutor vai acrescentar um elemento para tentar recriar o efeito procurado, como o humor por exemplo. Quando não consegue adaptar ou traduzir literalmente na língua de chegada, como é muitas vezes o caso no *corpus* analisado neste trabalho, o tradutor vai ter de recorrer a toda a sua imaginação para procurar e encontrar um equivalente. A equivalência é uma técnica que permite ao tradutor traduzir os jogos de palavras, as expressões idiomáticas presentes no texto e que têm que ser adaptadas à cultura de chegada. Como ficou referido anteriormente, a relação texto-imagem é tão importante quanto o texto; e o tradutor não pode arriscar transmitir uma mensagem diferente da dos autores do texto de partida. Este duo pode restringir a margem de atuação do tradutor, mas pode também ser uma fonte de inspiração. Por exemplo, no álbum *Astérix et la Transitalique* aparecem as *Princesses Koushs* (FR5 :23) durante a corrida e estão prontas a ser empurradas pelo carro do concorrente romano. As *Princesses Koushs* têm a particularidade de só se exprimirem através de desenhos. Ora, naquele momento, num dos balões, aparece uma cauda de peixe na versão francesa. Este desenho vem para ilustrar a expressão francesa *faire une queue de poisson*, que significa que um carro está a ultrapassar outro, com rapidez mas cortando-lhe a visão da estrada. Se este desenho se mantivesse na versão portuguesa, é muito provável que não fosse percebido pelo leitor. Por isso, a tradutora resolveu retirar um dos desenhos do balão da segunda *Princesse* e colocá-lo no balão da primeira. Este desenho mostra então uma estrela e um pé, percebe-se por isso, que a *Princesse Koushs* está a dizer que os concorrentes romanos vão dar-lhes ‘um

pontapé’, ou seja, vão empurrá-las para a frente. Esta adaptação engenhosa permite efectivamente ao leitor estrangeiro perceber o mesmo que o leitor do texto de partida, mesmo se perdemos definitivamente ‘o visionamento’ do zigzague rápido de uma ultrapassagem, que em francês é dado pela imagem “do movimento da cauda do peixe”. Várias possibilidades surgem sempre como possíveis ao tradutor para resolver os eventuais problemas que podem causar as características acima referidas; incumbe-lhe, pois, ponderar e encontrar a mais adequada para cada situação. É também por isso que a tradução de banda desenhada representa para o tradutor um grande desafio.

## 2.2. As técnicas de tradução segundo Vinay e Darbelnet

Para podermos definir as ocorrências observadas no estudo da tradução da banda desenhada *Astérix* para português, requer-se o uso de uma terminologia adequada. Para tal, o presente estudo será feito seguindo os princípios e utilizando a terminologia e as noções presentes no livro *Stylistique comparée du Français et de l’anglais* de Jean-Paul Vinay e de Jean Darbelnet. Publicado em 1958, nas edições Didier em Paris e Beauchemin em Montréal, trata-se da obra onde fomos beber a terminologia fundamental para proceder à análise do nosso *corpus*. Inspirado nos trabalhos de Charles Bally e de Albert Malblanc, o seu objetivo foi descrever, de forma sistematizada, os fenómenos que acontecem na tradução, o que influenciou de maneira relevante os estudos de tradução. Nesta obra, Vinay e Darbelnet elaboram uma estilística comparada, ou seja, um estudo de comparação entre dois sistemas linguísticos (neste caso, o inglês e o francês), descrevem o processo tradutivo e introduzem novos termos que designam as diferentes estratégias de tradução. Os dois autores pretendem encarar a tradução como uma disciplina exata que possui as suas técnicas e os seus problemas:

On lit trop souvent [...] que la traduction est un art. [...] En fait la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers, et c’est ainsi que nous voulons l’envisager dans les pages qui vont suivre. Ce serait, croyons-nous, faire un grand tort à la traduction que de la classer sans examen parmi les arts (Vinay & Darbelnet, 1960 :23).

O objetivo é tentar perceber o raciocínio do tradutor quando passa de uma língua para outra: *reconnaître les voies de l’esprit, consciemment ou inconsciemment, quand il passe d’une*

*langue à l'autre* (Vinay & Darbelnet, 1960 :24); mas, também, criar um aparelho conceitual com uma terminologia adequada que permita descrever os problemas com os quais o tradutor pode ver-se confrontado.

Segundo estes autores, o primeiro trabalho que o tradutor terá de realizar quando está perante um texto para traduzir, é analisar as suas características para poder chegar a uma solução tradutiva que seja a mais próxima possível do texto de partida. Quando finalmente chega a uma solução, que por vezes parece ser quase automática, o tradutor tem apenas de verificar se nenhum elemento do texto de partida foi esquecido e se a mensagem foi transmitida por completo. É precisamente este raciocínio que Vinay e Darbelnet desenvolveram e sintetizaram em duas estratégias, a tradução direta e a oblíqua, especificando depois sete procedimentos: o empréstimo, o decalque, a tradução literal, a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação, em função das dificuldades encontradas pelo tradutor ao longo da sua tradução. Os linguistas entendem por estratégias a orientação que o tradutor deseja seguir e por procedimentos as técnicas que o tradutor utiliza num determinado momento do texto e que podem ser usadas juntas ou separadamente.

A primeira estratégia é a tradução direta; é usada quando a mensagem na língua de partida pode ser traduzida diretamente na língua de chegada. Vinay e Darbelnet associam três procedimentos próprios da tradução direta: o empréstimo, o decalque e a tradução literal. O tradutor recorre ao empréstimo quando reconhece, na língua de chegada, uma lacuna linguística como por exemplo um conceito desconhecido na cultura de chegada. É um dos procedimentos mais simples da tradução. Permite introduzir no texto de chegada um efeito estilístico e estrangeirizante transferindo diretamente a palavra da língua de partida para a língua de chegada. É o que acontece, por exemplo, no caso da palavra *sushi*. O decalque é um género particular de empréstimo, onde a expressão ou a estrutura do sintagma da língua de partida é transferido por tradução literal na língua de chegada. Um bom exemplo de decalque é a palavra francesa *science-fiction* (Vinay & Darbelnet, 1960 :47) que provém do inglês *science fiction*. O terceiro procedimento é a tradução literal que corresponde à tradução palavra por palavra e que é de uso comum entre as línguas de mesma família e de mesma cultura, por exemplo *Where are you ?* dá em francês *Où êtes-vous ?* (Vinay & Darbelnet, 1960 :48). Mas o texto que resulta da tradução direta pode ser considerado como inadequado por razões gramaticais, sintáticas e pragmáticas ou quando muda o sentido da mensagem. Nestes casos, o tradutor tem que encontrar uma equivalência que seja o mais próximo possível da mensagem da língua de partida e recorrer então aos procedimentos da tradução oblíqua.

Vinay e Darbelnet apontam, para a tradução oblíqua, o recurso a quatro procedimentos: a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação.

A transposição é a mudança mais comum usada pelos tradutores. Corresponde a uma troca de categoria gramatical por outra, sem mudar o sentido da mensagem, como por exemplo um nome no texto de partida traduzido por um verbo no texto de chegada: *As soon as he gets up* traduzido em francês por *Dès son lever* (Vinay & Darbelnet, *apud* Munday, 2014 :108). A transposição pode ser obrigatória ou opcional e permite restabelecer o sentido da mensagem. A modulação é um outro procedimento que muda o ponto de vista semântico da língua de partida. É usada quando a tradução direta, embora gramaticalmente correta, é considerada como estranha na língua de chegada. A modulação também pode ser obrigatória ou opcional. Um exemplo de modulação obrigatória é a expressão inglesa *the time when* que será sempre traduzida em francês por *le moment où* (Vinay & Darbelnet, 1960 : 51), já que *le moment quand* apesar de ser correto não é de uso comum em francês. Porém, quando se trata, por exemplo, de traduzir uma expressão positiva da língua de partida por uma expressão negativa na língua de chegada, aqui falamos de modulação facultativa: *it is not difficult to show* traduzido em francês por *il est facile de démontrer* (Vinay & Darbelnet, 1960 : 51). O tradutor que recorre à tradução oblíqua também pode escolher o procedimento de equivalência que permite apresentar uma mesma situação através de meios estilísticos ou estruturais diferentes. Por exemplo a expressão da dor é diferente consoante as línguas: em inglês uma pessoa que se magoa dirá *ouch* enquanto em francês a tradução será *aïe* (Vinay & Darbelnet, 1960 : 52). Esse procedimento também é muito útil para traduzir idiomatismos e provérbios: traduz-se o sentido, mas não a imagem. E o quarto e último procedimento ligado à tradução oblíqua é a adaptação que se aplica quando as referências culturais do texto de partida não existem na cultura da língua de chegada e têm, então, que ser recriadas em função de uma situação julgada equivalente.

Os procedimentos que acabamos de apresentar são os mais relevantes desenvolvidos por Vinay e Darbelnet. Contudo, parece-nos importante sublinhar alguns outros procedimentos abordados por estes autores no seu estudo: quando o texto na língua de chegada tem mais palavras do que o texto na língua de partida, fala-se de amplificação. No caso contrário, quando se refere a uma diminuição do número de palavras, falamos de economia. Os falsos amigos, isto é, palavras semelhantes na língua de partida e na língua de chegada, mas que possuem um sentido diferente, são um perigo a evitar. Existem ainda como possíveis os procedimentos de perda, ganho e compensação: a perda acontece quando é

impossível transportar para a tradução todas as nuances de sentido e estrutura do texto de partida. Mas, em compensação, pode ser introduzido um ganho no mesmo momento ou noutra. Já o recurso à explicitação permitirá esclarecer no texto de chegada uma informação que estava implícita no texto de partida. Por fim, pode ainda haver recurso à generalização que corresponde ao uso de uma palavra mais geral para traduzir algo mais específico.

O estudo desenvolvido por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet e a sua terminologia específica vão permitir-nos analisar de forma concreta as técnicas de tradução observadas na tradução dos álbuns de banda desenhada que constituem o nosso *corpus*. A parte analítica deste trabalho permitirá apresentar exemplos concretos que ilustram os procedimentos acima referidos.

### **2.3. A problemática da tradução da cultura**

A questão da traduzibilidade ou não das referências culturais é uma problemática que tem sido abordada por muitos profissionais e pesquisadores da área da tradução. Ao longo dos anos, foram apresentadas diversas perspectivas às quais o tradutor poderia recorrer, mas também as diferentes consequências que essas escolhas, tradutológicas e tradutivas, podem ter sobre o texto traduzido. Neste âmbito, limitamos as nossas observações a dois grandes nomes da área da tradução que fazem parte dos que tiveram um impacto notável sobre a questão da tradução da cultura: Friedrich Schleiermacher e Antoine Berman. Também serão brevemente apresentados os diferentes procedimentos aos quais o tradutor pode recorrer para traduzir as referências culturais e muito particularmente no caso da banda desenhada.

Segundo Friedrich Schleiermacher, apresentam-se ao tradutor duas possibilidades: «ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direção a ele, ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor (o texto original) em direção a ele» (Schleiermacher, 2003 :61):

No primeiro caso a actividade de traduzir tem em vista a restituição do específico no seu máximo estranhamento possível. No segundo caso tem em vista a anulação do estranho, a nacionalização do estrangeiro. E Schleiermacher não tem qualquer dúvida em defender as virtudes e as vantagens do primeiro método, apesar de todas as dificuldades e prejuízos, como também não hesita em afirmar que o objetivo do segundo método é não só “inalcançável” como “negativo”. (Miranda Justo, *in* Schleiermacher, 2003 :165)

Em 1813, Friedrich Schleiermacher redige o texto *Sobre os diferentes métodos de traduzir* para uma conferência na Academia das Ciências de Berlim. Apesar de ser publicado apenas em 1838, é considerado como um dos textos fundadores para a reflexão sobre os estudos da tradução. Antoine Berman qualifica este texto como sendo uma verdadeira *approche systématique et méthodique de la traduction* (Berman, 1984 :231), e explica que Schleiermacher não faz apenas uma análise, mas também uma dedução dos métodos possíveis de tradução. Neste texto, Schleiermacher apresenta a dicotomia entre interpretação e tradução e as definições que ele expõe são, ainda hoje, usadas para analisar a tipologia e as funções dos textos. Schleiermacher coloca a tónica na questão da posição do tradutor, como deve agir quando traduz, e elabora duas opções: ou uma tradução estrangeirizante ou domesticada. A estrangeirizante segue o texto original o mais literalmente possível – recorrendo por exemplo à tradução literal, ao empréstimo ou ao decalque – para dar ao público de chegada a sensação de ler o mesmo texto que o leitor do texto de partida. Mas, com esta estratégia, o tradutor corre o risco que o leitor pense que está a ler um texto muito mal traduzido e não um texto estrangeirizante (Ferreira de Freitas, 2008 :101). Em sentido oposto, o conceito de tradução domesticada consiste em explicitar e adaptar todas as referências culturais que podem passar despercebidas ao leitor do texto de chegada. O autor acrescenta que o tradutor pode seguir apenas uma dessas duas possibilidades, «pois qualquer mistura entre ambos dará um resultado altamente insatisfatório e é de recear que entre escritor e leitor se dê o desencontro total» (Schleiermacher, 2003 :61). Schleiermacher defende a abertura ao estrangeiro, levar o leitor até ao autor, e considera que esta estratégia de respeito e ‘acolhimento’ do estrangeiro na tradução permite reforçar a cultura da língua de chegada.

A análise de Friedrich Schleiermacher influenciou numerosos pesquisadores na área dos estudos da tradução, nomeadamente Antoine Berman que faz parte dos autores que prosseguiram e defenderam a estrangeirização. Berman procedeu a uma listagem de doze tendências, que vão ser apresentadas a seguir, usadas pelos tradutores que deformam o texto produzido.

A ‘racionalização’, «implica principalmente a modificação de estruturas sintáticas, incluindo a pontuação e a estrutura e ordem frásica» (Munday, 2014 :239), *rationalization deforms the original by reversing its basic tendency* (in Venuti, 2000 :304). Berman aponta também para o lado abstrato da racionalização que nunca pode ser total porque *it is content to reverse the relations which prevail in the original between formal and informal, ordered and disorderly, abstract and concrete* (Venuti, 2000 :304). Esta tendência modifica o estatuto do texto que acaba por ser mais generalizante.

A ‘clarificação’ aparece como algo evidente para muitos tradutores porque qualquer tradução necessita de uma boa dose de explicitação. Mas Berman explica que pode ter duas consequências diferentes. Por um lado, *the explicitation can be the manifestation of something that is not apparent, but concealed or repressed, in the original. Translation, by virtue of its own movement, puts into play this element* (in Venuti, 2000 :289). E, por outro lado, *explicitation aims to render “clear” what does not wish to be clear in the original* (in Venuti, 2000 :289).

Qualquer seja a língua de trabalho do tradutor, em geral, o texto produzido é mais comprido do que o texto original, esta tendência é qualificada por Berman de ‘expansão’. De facto, a clarificação e a racionalização *require expansion, an unfolding of what, in the original, is “folded”* (in Venuti, 2000 :290). Esta expansão é, segundo Berman, vazia, já que *the addition adds nothing* (in Venuti, 2000 : 290). O autor acrescenta que é uma tendência que acaba por encobrir a voz e o ritmo da obra, e corresponde ao que é geralmente qualificado de sobretradução.

O ‘enobrecimento’ consiste em traduzir o texto de partida num estilo mais elegante ou num registo de língua mais elevado, o que resulta na «aniquiação da retórica oral e da lógica plural e disforme do texto de partida» (Munday, 2014 : 239).

O ‘empobrecimento’ qualitativo corresponde à substituição de expressões do texto original pelos equivalentes na língua de chegada. Quando esta tendência é aplicada a uma obra completa, pode ter por consequência apagar *a good portion of its signifying process and mode of expression – what makes a work speak to us* (in Venuti, 2000 : 291).

O empobrecimento quantitativo aponta para a perda ao nível lexical, isto é, quando uma realidade pode dizer-se de diferentes maneiras na língua de partida, mas apenas de uma na língua de chegada. Berman explica que esta tendência vai muitas vezes a par com a expansão que é usada para esconder o empobrecimento quantitativo. Conforme refere ainda o mesmo autor, esta tendência resulta *in a text that is at once poorer and longer* (in Venuti, 2000 : 292).

A ‘destruição de ritmos’, *is fortunately difficult for translation to destroy this rhythmic movement* (in Venuti, 2000 : 292). Berman explica que é um fenómeno mais raro, sobretudo presente em texto poéticos, e dá o exemplo da modificação da pontuação que pode modificar consideravelmente o ritmo do texto.

Ao longo do texto, formam-se redes de palavras que «conferem ao texto uma uniformidade e um sentido subjacentes» (Munday, 2014 : 240). Ora, se o tradutor não fica atento a essas redes, pode conduzi-lo ao que Berman chama ‘destruição das redes subjacentes

de significação'. *These underlying chains constitute one aspect of the rhythm and signifying process of the text. (...) If such networks are not transmitted, a signifying process in the text is destroyed (in Venuti, 2000 : 307).*

Berman chama 'padrões linguísticos' aos tipos de frase e de construção frásica presentes no texto original e que não estão presentes no texto traduzido. Ao recorrer, por exemplo, à racionalização, à clarificação ou ainda à expansão, o tradutor destrói esses padrões de variações linguísticas.

A destruição de redes vernáculas é apresentada por Berman como um ataque muito grave à textualidade das obras. Dá os exemplos do apagamento dos diminutivos portugueses ou da troca de um verbo por um nome, entre outros. Em geral, para conseguir manter essas redes vernáculas, o tradutor recorre à estrangeirização socorrendo-se, por exemplo, de uma modificação tipográfica da palavra como o uso do itálico, para conseguir isolar o que é estranho à língua de chegada.

Quanto à 'destruição de expressões e idiomatismos', mesmo quando as expressões e os idiomatismos têm um equivalente definido nas outras línguas, Berman explica que

[to] play with "equivalence" is to attack the discourse of the foreign work. Of course, a proverb may have its equivalents in other languages, but...these equivalents do not translate it. To translate is not to search for equivalences. The desire to replace ignores, furthermore, the existence in us of a proverb consciousness which immediately detects, in a new proverb, the brother of an authentic one: the world of our proverbs is thus augmented and enriched (Larbaud, 1946, cit. por Berman, *in Venuti, 2000 : 295*).

Berman não concorda com o recurso à equivalência porque representa para ele um comportamento etnocêntrico.

A obliteração por superimposição de línguas é o que que Berman «considera ser a forma como a tradução tende a eliminar vestígios de variações linguísticas que coexistem no texto de partida» (Munday, 2014 : 240). É para ele o problema mais importante com o qual se vê confrontado o tradutor quando tem de traduzir romances.

No âmbito deste trabalho, não se pretende fazer uma crítica das tendências que Berman enumera na sua análise; pretende-se tão-só sublinhar o facto de que todas têm por objetivo facilitar e clarificar o texto traduzido. Berman parte desta análise para propor uma outra maneira de traduzir : a tradução literal. Mas não se refere aqui à tradução palavra por palavra, mas sim a uma tradução *attached to the letter (in Venuti, 2000 : 297)* das obras.

Em qualquer texto traduzido, o leitor é confrontado com referências à cultura do autor, do país, da região ou da cidade em que se desenrola a história. A forma como são apresentadas estas referências na tradução depende da vontade do tradutor de apresentar ou não, ao público estrangeiro, a cultura de um outro país tal como ela é ; no caso afirmativo, as explicitações vão ser mínimas. Pelo contrário, se o objetivo é apenas facilitar a leitura, então o tradutor terá que adaptar ou esclarecer todas as referências com às quais o leitor do texto produzido se verá confrontado. São duas maneiras diferentes de transmitir a cultura de partida no texto traduzido e é da responsabilidade do tradutor escolher quais são as referências que têm que se manter e as que têm que ser adaptadas à cultura do texto de chegada ou de alguma forma explicitadas. O tradutor terá sempre de avaliar se a presença do elemento desconhecido na cultura de chegada constitui um obstáculo para o leitor ou não. Quando constitui uma dificuldade de entendimento para o público de chegada, e o próprio contexto não ajuda o leitor a perceber, o tradutor pode escolher recorrer à substituição da referência do texto de partida por um equivalente que se insira na cultura da língua de chegada. Pode também recorrer a uma explicação e, neste caso, o único recurso é usar uma nota de rodapé ou nota de tradutor. No entanto, quando é possível, e para facilitar ainda mais a leitura, pode optar por esclarecer a referência cultural dentro do próprio texto – deixando eventualmente o próprio termo estrangeiro apostro à explicação – em vez de usar uma nota de rodapé já que esta acabaria sempre por desviar a atenção do leitor. De facto, como bem observa Lederer, *le simple fait de faire figurer le vocable inconnu à côté de ce qui en est l'explicitation simplifie la tâche du lecteur sans pour autant modifier le texte* (Lederer, 1998 :166). Mas a explicação ou a substituição aparecem sempre como uma escolha opcional, e o tradutor não pode explicitar todas as referências culturais presentes no texto sem correr o risco de lhe retirar a sua essência. De facto, acrescenta ainda Lederer, *non podemos minimizar la capacité des lecteurs de tenir compte du contexte pour surmonter une ignorance ponctuelle et d'autre part, surévalu[er], par rapport à la visée de la nouvelle, la nécessité d'expliciter* (Lederer, 1998 :165). Por estas razões, o tradutor tem que guardar em mente que pode recorrer a outros procedimentos como o empréstimo ou o decalque que vão permitir manter o elemento estrangeiro e dar a conhecer a cultura do texto de partida ao leitor do texto de chegada.

No caso da banda desenhada, a tradução das referências culturais coloca, como em qualquer outro texto literário que se traduz, problemas na perceção do leitor do texto de chegada. Se certos tradutores vão preferir manter o lado estrangeirizante de certas referências, outros preferirão adaptar tudo para facilitar a leitura e a compreensão do público de chegada.

Na prática, o que se observa é que os tradutores procuram encontrar um equilíbrio entre os dois. Pois não se pode correr o risco de as referências não serem percebidas pelo leitor do texto de chegada; mas também não se pode transformar o texto todo para que seja completamente adaptado à cultura de chegada. É importante ter cuidado em não cair na chamada hiper-tradução que, como bem observa José Yuste Frías, pode acabar por apagar substantivamente a mensagem do texto original:

Je considère qu'il ne serait pas tolérable dans la traduction d'une BD, par exemple, que des passages entiers, des planches entières voient l'iconographie de leur imagerie totalement modifiée parce que la perception de leur contenu par le lecteur n'est pas garantie ou ne s'adapte pas aux normes culturelles en vigueur dans les pays où la traduction va être lue. Ne pas respecter ces limites du sens commun, c'est faire tout autre chose, de la censure dans tous ses états, mais pas précisément de la traduction. [...] Il est bien vrai que toute traduction implique toujours un certain degré de manipulation, mais traduire n'est pas trahir ! (Yuste Frías, in *Le tour du monde d'Astérix* : 269)

Para ilustrar sumariamente um fenómeno de hiper-tradução, retomamos as palavras de Vila Barbosa (2014) que dá o exemplo da tradução para inglês do álbum *Astérix Chez les Helvètes*. Neste álbum, aparece a mascote das bombas de gasolina francesas Antar que, numa das edições para inglês, foi trocada pelo Bibendum, a mascote da Michelin. O objetivo era dar ao leitor inglês uma referência equivalente à do leitor francês. O problema é que há uma diferença entre ver uma mascote que representa um pequeno bárbaro, o que se insere perfeitamente na banda desenhada *Astérix*, e ver um Bibendum que acaba por contrastar completamente com o tempo em que decorre a história. Com efeito, em edições posteriores, voltaram a colocar a mascote das bombas de gasolina francesa, talvez porque se aperceberam de que não retirava nada à percepção do leitor.

No caso da banda desenhada *Astérix*, ainda se pode salientar o facto de que, muitas vezes, as referências culturais também são usadas para criar um efeito humorístico, o que complica ainda mais a tarefa do tradutor. O humor é, enquanto elemento geralmente muito enraizado na cultura, muito difícil de traduzir porque é ao mesmo tempo universal e específico da cultura de cada país. O objetivo do tradutor será sempre manter na língua de chegada o efeito pretendido e conseguido no texto de partida. Para além de ter cuidado com as referências culturais, o tradutor tem de saber reconhecer os efeitos divertidos presentes no texto. O não entendimento desses elementos poderia levá-lo a traduzir por algo errado o que teria por consequência uma perda do efeito humorístico.

Assim, o tradutor tem sempre que ter em conta a obra na sua totalidade e analisar quais são os elementos culturais que necessitam, ou não, de uma clarificação. Quando não são normas impostas pelos editores, trata-se sobretudo e essencialmente de uma questão de sensibilidade do tradutor; é por isso que podem existir diferentes versões de um mesmo texto. No caso do *corpus* deste trabalho, a tradutora optou essencialmente, como veremos, pelo empréstimo, e por vezes também pela substituição pura e simples, mantendo o efeito divertido do texto, por vezes claramente em detrimento do respeito pela cultura do texto de partida.

## II. A tradução para português da banda desenhada *Astérix*

O objetivo deste estudo crítico é fazer a análise dos diferentes procedimentos usados para a tradução das bandas desenhadas *Astérix* que constituem o *corpus* deste trabalho. Quatro dos cinco álbuns analisados foram traduzidos pelo mesmo par de tradutoras: Catherine Labey e Maria José Magalhães Pereira. O último e mais recente, *Astérix e a Transitálica*, foi por seu lado traduzido por Maria José Pereira e Paula Caetano. Mesmo não tendo conseguido grandes dados académicos ou biográficos sobre essas tradutoras, veremos que saber que é quase sempre o mesmo par de tradutores que executam esse trabalho é um elemento importante na observação das ocorrências que abordaremos na nossa análise. Não se pretende aqui fazer nenhuma crítica que ponha em causa as escolhas tradutivas que foram feitas, mas tão só observar, tentar analisar, compreender e justificar algumas dessas escolhas, bem como as consequências que tiveram sobre o texto traduzido e a consequente perceção do leitor português. Sendo *Astérix* uma série de álbuns repleta de idiomatismos, jogos de palavras, referências culturais muito numerosos, serão apresentadas apenas algumas das ocorrências observadas, sendo impossível fazer a análise de todas num só trabalho. Escolhemos focar a atenção na tradução dos nomes de cidades e de nomes próprios, das onomatopeias e interjeições, dos idiomatismos e jogos de palavras, das referências culturais e, por fim, também das supressões e acrescentos. Apesar de não querermos instaurar aqui nenhum processo às escolhas tradutivas feitas pelas tradutoras, uma última parte servirá, mesmo assim, para tecer algumas observações sobre eventuais falhas observadas ao longo da análise do *corpus*.

### 1. A tradução dos nomes de cidades e dos nomes próprios

Se por norma os nomes não se traduzem, no caso dos álbuns de *Astérix* um dos temas que desperta mais o interesse dos profissionais da tradução é sem sombra de dúvida a tradução dos nomes. Na sua conceção original, os autores jogaram com a fonética francesa recorrendo a jogos de palavras e combinações de significados para acentuar certos traços das personagens ou fazer referência a certos elementos da cultura francesa. O objetivo de Goscinny e Uderzo é produzir um efeito cómico no leitor francês que reconhece de imediato o provérbio, a expressão ou a frase que foi usada para construir aquele nome. Em muitos casos, recorrer a uma tradução literal acabaria por destruir todo o trabalho dos autores; por isso,

traduzir esses nomes, que raramente têm equivalentes na língua de chegada, torna-se num grande desafio para o tradutor.

Podemos distinguir dois grupos de nomes: os nomes reais e os nomes fictícios. O que entendemos por nomes reais são os nomes das personagens históricas como por exemplo *Jules César*, *Cléopâtre* ou ainda os nomes dos deuses. Em geral, estes nomes são traduzidos de acordo com a forma normalizada na língua de chegada, no caso do português: Júlio César e Cleópatra. Parece lógico também que os nomes de origem das duas personagens principais, Astérix e Obélix, se mantenham, e foi o que aconteceu em todas as línguas em que foram traduzidos os álbuns. No caso do português isso não levanta nenhuma questão já que as duas palavras francesas sobre as quais são formados os nomes *astérisque* e *obélisque*, têm um equivalente muito parecido em português: asterisco e obelisco.

No que diz respeito ao grupo dos nomes fictícios, ele envolve todos os outros nomes de personagens presentes na banda desenhada. São o resultado da imaginação e da criatividade dos autores, e representam muitas vezes um grande desafio para os tradutores porque raramente podem ser traduzidos literalmente. O tradutor pode tentar uma adaptação parcial dos nomes para que fiquem foneticamente parecidos com os franceses, mas isto pode ter por consequência o apagamento de sentido presente no nome da língua de partida. Uma outra solução seria adaptar por completo o nome para dar primazia ao humor, mas veremos que não são os únicos procedimentos que foram usados pelos tradutores.

Para além de ter que lidar com expressões, frases ou trocadilhos que formam os nomes, os tradutores têm de respeitar certas terminações que denunciam a nacionalidade das personagens que falam, outra característica própria das personagens dos álbuns de *Astérix*. Com efeito, os nomes dos gauleses acabam em *-ix*, os dos romanos em *-us*, os dos egípcios em *-is*, os dos bretões em *-ax*, os dos godos em *-ic*, os dos normandos em *-af*, os dos lusitanos em *-ès*.

O tradutor tem de recorrer a toda a sua imaginação para conseguir encontrar soluções e recriar na língua de chegada um nome que comporte a função humorística presente no texto de partida e que seja percebido pelo leitor do texto de chegada. Para tal, o tradutor recorre a várias técnicas que permitem adaptar os nomes para que sejam percebidos pelo leitor do texto de chegada, sobretudo no caso dos que foram construídos a partir de um trocadilho que não pode ser percebido na língua de chegada. E pode até acontecer que o nome traduzido seja mais relevante do que o nome original.

Se os nomes das personagens pedem muito trabalho ao tradutor, no caso dos nomes das cidades a tradução foi mais simples. Goscinny e Uderzo usaram em muitos casos os nomes latinos das cidades como por exemplo *Camaracum* (PT.3 :15) ou ainda «Darioritum» (PT.5 :5) que se mantiveram na tradução para português. Quanto aos nomes das cidades que estão em francês, como por exemplo a cidade egípcia *Alexandrie* (FR.3 :7), foram traduzidos da mesma forma que os nomes das personagens históricas pelo seu equivalente na língua de chegada «Alexandria» (PT.2 :7). Porém, parece importante salientar pelo menos duas exceções que mais adiante trataremos na nossa análise: os nomes dos campos romanos que aparecem na primeira página de cada álbum (com exceção do mais recente *Astérix e a Transítálica*) e que estão posicionados à volta da aldeia gaulesa. Dois mantiveram-se em português: *Aquarium* e *Laudanum*, mas os dois outros - *Petibonum* e *Babaorum* - foram adaptados.

Os processos mais simples observados para traduzir os nomes próprios deste *corpus* foram a tradução literal e a adaptação parcial (Delesse, 2006 :3). Apesar de ser rara, a primeira ocorre em alguns casos como por exemplo o nome do fiel companheiro do Obélix, o cão *Idéfix* que foi traduzido por «Ideiafix». As tradutoras usaram a contração das duas mesmas palavras que em francês: *idée*, ideia em português e *fixe*, fixa em português. A última letra da segunda palavra é retirada para manter a terminação em -ix dos nomes gauleses. As tradutoras recorreram então a uma tradução literal mediante uma adaptação às normas de escrita definidas pelos autores. Um outro exemplo de tradução literal é o nome do centurião *Caius Obtus* (FR.4 :8). Na versão portuguesa, as tradutoras apenas voltaram ao original latino e traduziram literalmente por «Caius Obtusus» (PT.3 :8). Aproveitaram desta forma a terminação em -us já presente na palavra latina e que é obrigatória para os nomes das personagens romanos. Também temos um caso de adaptação parcial para o nome do campo romano, referido mais acima, *Babaorum*. Este nome faz referência a um famoso pastel francês à base de rum, o *Baba au rhum* e foi traduzido em português por «Babácomrum». A palavra portuguesa babá faz referência a um bolo embebido em xarope de açúcar e álcool. Mantém-se então a referência ao bolo e ao álcool. A única adaptação foi a preposição usada para ligar as duas palavras: as tradutoras usaram a preposição «com» que pode ser traduzida em francês

por *avec* em vez de usar a contração de preposição «ao». Esta adaptação parcial<sup>5</sup> não afeta em nada a referência ao bolo francês nem a percepção do leitor português.

Por outro lado, verifica-se o caso dos nomes para os quais as tradutoras conseguiram encontrar um equivalente mantendo a mesma referência que o nome francês. Para tal, vão usar diferentes técnicas: recorrer a uma palavra latina, usar uma expressão portuguesa, adaptar usando uma palavra completamente diferente que permite manter um elemento referencial comum ou até às vezes usando a tradução literal.

Por exemplo, o campo romano *Petibonum*, contração das palavras francesas *petit* e *bonhomme*, foi traduzido por «Factotum». Em francês, um *petit bonhomme* pode ter vários sentidos. Pode fazer referência a um homem baixo, é também um nome carinhoso que se pode dar a uma criança; por fim, se pensamos na expressão francesa *un bon petit bonhomme*, faz referência a alguém que é simples, prestável, que faz pequenos trabalhos por conta de outrem. Qualquer uma dessas interpretações teria tido o mesmo fim, isto é, ridiculizar a pequenez dos romanos face aos gauleses. Ao escolher traduzir por «Factotum», as tradutoras mantiveram a terceira interpretação possível. De facto, a palavra latina pode designar um empregado de casa. Com esta estratégia inventiva, as tradutoras recorreram a uma adaptação mediante uma transposição para um nível de língua mais elevado que não afeta a percepção do leitor. A terminação em *-um* permite aos mais jovens reconhecer o nome de um campo romano, e os adultos eventualmente mais cultos reconhecem diretamente o termo latino. O mesmo procedimento engenhoso acontece com o nome do romano *Quelquilfus* (FR.4 :27) que foi traduzido em português por «Sicranus» (PT.3 :27). A expressão francesa *quel qu'il fus* pode ser traduzida literalmente em português por “quem quer ele que fosse”. Mas, em vez de escolher esta opção, as tradutoras recorreram a uma expressão portuguesa usada quando uma pessoa quer falar de alguém não identificado e chama-lhe Sicrano – como podia ter-lhe chamado fulano ou beltrano. As tradutoras inspiraram-se certamente nesta expressão e acrescentaram a terminação *-us* ao nome Sicrano para que correspondesse às características dos nomes romanos. De uma maneira mais simples, mas também engenhosa, observamos o recurso à mesma técnica para traduzir o nome do centurião *Motus* (FR.4 :41), expressão francesa usada para dizer a alguém que guarde um segredo ou que fique calado. Em português foi traduzido por «Bicocaladus» (PT.3 :41). Assim, as tradutoras conseguiram transcrever

---

<sup>5</sup> A adaptação parcial também foi usada no caso da tradução do nome do bretão *Ipipourax* (FR.2 :39). Na versão portuguesa aparece traduzido por «Ipipurax» (PT.4 :39), tendo apenas sofrido uma adaptação parcial ao nível da ortografia.

perfeitamente o sentido do nome francês, aproveitando a expressão portuguesa “de bico calado” e acrescentando-lhe apenas a terminação latinizante *-us*. No álbum mais recente, *Astérix e a Transitálica*, verifica-se um exemplo de adaptação total para o nome da empresa do gaulês que vende carros e que tem por nome *Pocatalitix* (FR.5 :6). Em francês, este nome resulta da contração das palavras francesas *pot catalytique* que é um silenciador de carro. Ao traduzir por «Deitafumix» (PT.5 :6), as tradutoras conseguiram manter a referência ao carro, mas também ao silenciador já que é dele que sai o fumo dos carros. Desta forma, as tradutoras adaptaram o nome e mantiveram um elemento referencial comum ao da língua de partida. No mesmo álbum, temos o caso do nome do jornal *Buccin Ligure* (FR.5 :40) que foi traduzido na versão portuguesa por «A Trombeta Lígure» (PT.5 : 40). Ora, se em português a segunda parte do nome é apenas traduzida literalmente: lígure (língua falada no noroeste da Itália), a palavra *buccin* foi completamente adaptada. O *buccin* é um instrumento musical da família dos sopros que era usado pelo exército romano. Ao traduzir por «trombeta», as tradutoras conseguiram manter a referência a um instrumento de música também usado no exército. No entanto, neste caso, a adaptação era opcional, já que existe um equivalente em português: a bucina; e as tradutoras podiam muito bem ter traduzido literalmente; com efeito, para além de ser foneticamente mais próximo do nome francês, corresponde ao equivalente português da palavra *buccin*. Um último exemplo para ilustrar a adaptação total dos nomes, mantendo apenas um elemento referencial, em ambas as línguas, é o nome do centurião romano *Gracchus Nenjetépus* (FR.4 :5). Em português, foi chamado «Gracchus Nabatamaisnoceguinho» (PT.3 :5). Para além de ser diferente do francês ao nível de significado, é também um nome muito mais comprido. Em francês, o nome que quer dizer *n'en jetez plus*, parece ser uma mensagem diretamente destinada aos gauleses, um pedido para deixarem de atirar os romanos ao ar, para pararem de lhes bater. No caso do nome português, a expressão “não bater mais no ceguinho” usa-se para que uma pessoa deixe de insistir em alguma coisa. Aqui também podemos considerar que se dirige aos gauleses, para eles deixarem os romanos em paz, para que não batessem mais naqueles “ceguinhos”<sup>6</sup>. Apesar de

---

<sup>6</sup> Apenas ficaram referidos alguns exemplos, que pareciam mais relevantes, nos quais as tradutoras recorreram a uma adaptação total do nome mas conseguiram manter a mesma referência que o nome francês. No entanto, foram encontrados no *corpus* muitos outros casos em que os mesmos procedimentos foram usados como por exemplo *Pasdfric* (FR1 :6) que significa em francês “sem dinheiro”, que foi traduzido por «Pindérico» (PT1 :6). Em português chamamos pindérico a alguém quando está mal vestido ou de algum modo aparenta ter um ar pobre. Tanto em francês como em português manteve-se a referência à pobreza. Ainda acrescentamos o exemplo do nome do homem mais velho da aldeia gaulesa, *Agecanonix* (FR.5 :5), que foi traduzido em português por Decanonix (PT.5 :5). E de facto em francês dizemos que alguém tem *un âge canonique* quando queremos dizer que já tem muitos anos de idade. Em português o decano é simplesmente “o mais velho” de um determinado grupo. Manteve-se, portanto, a mesma referência semântica principal que o nome francês comporta.

terem traduzido por um nome completamente diferente, as tradutoras conseguiram manter a sentido principal do nome recorrendo à adaptação total.

Para além dos casos que foram referidos precedentemente, também acontece que as tradutoras tenham que encontrar uma solução completamente diferente do nome original. Por exemplo, quando o nome traduzido literalmente não tem o efeito esperado na língua de chegada. Neste caso, as tradutoras têm de encontrar uma solução que transmita o mesmo efeito humorístico e para tal vão procurar um nome que tenha a ver com a função, o aspeto físico ou um traço da personalidade da personagem ou do objeto. O objetivo é melhorar a perceção do leitor do texto de chegada mediante uma adaptação do nome. Por vezes, este procedimento resulta na criação de um nome que parece ser até mais próximo da personagem do que o seu nome original. É o caso, por exemplo, do bardo *Assurancetourix* cujo nome permite identificar a referência à *assurance tous risques* em francês. Ora, todos os leitores de *Astérix* sabem o quanto o bardo canta mal e quanto é preciso estar *assuré contre tous les risques* para arriscar-se a ouvi-lo. Se Goscinny e Uderzo escolheram salientar as consequências que tem a cacofonia do bardo sobre o público, na versão portuguesa foi o facto de ele cantar mal que foi privilegiado. De facto, o nome dele foi traduzido por «Cacofonix». Em ambos os casos os leitores ficam a perceber que o bardo canta mal. Se porventura as tradutoras tivessem optado por uma tradução literal como por exemplo *Segurocontratodososrix*, o nome, para além de ficar mais comprido, não seria fácil de pronunciar nem foneticamente agradável, e poderia mesmo ter por consequência a destruição do efeito cómico sobre o leitor português. Escolher recorrer à adaptação total do nome por «Cacofonix», apesar de ser diferente da versão francesa, parece ser a melhor opção tradutiva para que se consiga manter o efeito humorístico em português. De igual forma, o nome do reboque *Dépannage Tikedbus* (FR.4 :15), que faz referência à palavra bilhete de autocarro em francês, foi traduzido em português por «Reboque Empanadus» (PT.3 :15). A palavra empanado – eventualmente transcrição fonética popular de “empenado”, isto é, avariado, configura uma solução que se enquadra perfeitamente no contexto já que se trata de um reboque que vem buscar os carros danificados/empenados. Apesar de se tratar de dois nomes diferentes, ambos salientam uma particularidade da situação. O *ticket de bus* francês pode ser uma brincadeira – um piscar de olhos cúmplice - para os que têm o carro avariado e que vão ter de andar de autocarro. Na versão portuguesa, as tradutoras escolheram recorrer à adaptação e referir-se ao carro em si e ao facto de estar avariado. Constata-se também que

uma tradução literal por algo do género de *Bilhetedeautocarrus* teria colocado problemas técnicos por ser uma palavra muito comprida para um espaço sempre restrito.

Uma adaptação total dos nomes torna-se necessária ou mesmo incontornável quando os originais estão de tal modo enraizados na cultura francesa que não vão ser percebidos pelo leitor estrangeiro. Acontece por exemplo com o nome do centurião romano *Petilarus* (FR.4 :17), que faz referência a um dicionário francês chamado precisamente *Le Petit Larousse*. Muito provavelmente, poucos leitores portugueses teriam conseguido perceber a referência ao nome do dicionário francês se as tradutoras escolhessem manter o mesmo nome. A escolha de adaptar por *Dicionárius* (PT.3 :17) parece então ser a melhor opção; na realidade, as tradutoras substituíram o nome de uma realidade particular – o nome concreto de um dicionário muito divulgado em França – por um nome correspondente mas genérico, o que permite aos leitores do texto de chegada perceberem sumariamente a mesma coisa que os leitores franceses.

De forma semelhante, o nome do gaulês *Quatrédeuxsix* (FR.4 :19) que significa em francês *Quatre et deux font six*, ou seja, “quatro e dois são seis”, foi traduzido em português por «Trigolimpix» (PT.3 :19). Em francês, usa-se esta expressão para falar de algo que é tão óbvio como quatro e dois serem seis. Ora, o nome dado na versão portuguesa reproduz simplesmente a expressão “trigo e limpo”. A partir destas palavras podemos rastrear até a expressão “trigo limpo, farinha amparo” que é usada para falar de uma coisa que é certa, garantida, óbvia. As tradutoras recorreram, pois, à técnica da equivalência e utilizaram uma expressão da cultura portuguesa correspondente àquela que foi usada em francês, permitindo, desta forma, ao leitor português ter acesso à mesma mensagem de base, muito embora as imagens, numa e noutra língua pertençam respetivamente, a primeira ao mundo da evidência matemática e a segunda ao mundo da cozinha.

Uma outra referência cultural que foi adaptada em português diz respeito ao nome francês do jornal egípcio no álbum *Astérix et Cléopâtre*, o *Pharaon du soir* (FR.3 :33) que faz provavelmente referência ao diário francófono *Le Soir*, fundado em 1887, que é muito popular na Bélgica, aqui situado no mundo egípcio através da inserção do nome “Pharaon”. Uma tradução literal era possível, mas as tradutoras escolheram recorrer mais uma vez à equivalência e fazer antes referência a um diário conhecido de todos os portugueses o *Correio da manhã* e traduziram por «Faraó-da-manhã» (PT.2 :33)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> O mesmo acontece com o jornal *L'écho de Condate* (FR.5 :7) que foi traduzido em português por «A Voz de Condate» (PT.5 :7).

Uma outra referência à Bélgica ocorre com o nome do concorrente *Nonantesix* (FR.5 :20) no álbum *Astérix e a Transitálica*. *Nonante-six* é a maneira como os belgas dizem o número francês *quatre-vingt seize*. As tradutoras poderiam ter traduzido literalmente por *Noventaeseis*, por exemplo, mas perder-se-ia a referência à Bélgica. Recorreram, por conseguinte, à adaptação e escolheram uma outra referência cultural, provavelmente inspirada numa cadeia de restaurantes muito conhecidos em França *Léon de Bruxelles*, criada há mais de cem anos em Bruxelas, que tem por especialidade o mexilhão. O nome português «Mexilhix» (PT.5 :20) ganharia então todo o sentido. A não ser assim, este nome terá ficado a dever-se à pura invenção das tradutoras.

Um outro exemplo de referência cultural tipicamente francesa é o nome do jornal *Le Pari Goth* (FR.5 :40). Para criarem este nome, os autores jogaram ao mesmo tempo com a fonética e com a escrita. Se lemos o que está escrito, podemos traduzir por “a aposta dos godos”. Porém, ao nível fonético, faz referência à palavra popular francesa *parigot* usada pejorativamente para falar dos parisienses. Trata-se, por conseguinte, de um trocadilho impossível de reproduzir em português. As tradutoras resolveram então adaptar o nome e manter apenas a referência aos godos «Auto Godo» (PT.5 :40).

Também existem referências à cultura musical que necessitaram de ser adaptadas para serem percebidas pelo leitor do texto de chegada. Por exemplo o nome do gaulês *Labeldecadix* (FR.4 :31) que faz referência a uma opereta francesa muito famosa. Em português as tradutoras simplificaram o nome, mas mantiveram a referência à ópera, generalizando e traduzindo simplesmente por «Operetix» (PT.3 : 31).

Se até agora sempre encontrámos uma possível explicação lógica para as escolhas tradutivas, também se contam vários casos em que as escolhas das tradutoras nos surgem como completamente opcionais e por vez até problemáticas.

Tome-se como exemplo o nome do legionário *Pamplenus* (FR.1 :6) que obviamente faz referência ao nome francês de uma fruta *le pamplemousse*, e cujo equivalente português é a toranja. Ora as tradutoras, em vez de traduzir literalmente e acrescentar apenas a terminação atribuída aos romanos, escolheram substituir por «Péchatous» (PT.1 :6). Recorreram, assim, a um nome inventado em vez de adaptar o nome francês ao vocabulário português. Esta escolha é opcional pois não se percebe por que razão não traduziram simplesmente por *Toranjus*, guardando desta forma a mesma referência ao mundo citrino da versão original. No mesmo sentido, o nome do romano *Faimoiducuscus* (FR.4 :12) foi traduzido em português por «Fazmemiminhus» (PT.3 :12). Note-se que os dois nomes têm sentidos muito diferentes,

tendo as tradutoras escolhido substituir o nome francês por um nome da sua criação. O nome francês quer dizer *fait moi du couscous*, ou seja, “faz-me um cuscuz”, enquanto que o nome português quer dizer “faz-me mimosinhos”. Ora, se entendemos mimosinhos no sentido de carinhos, isso justifica-se pelo facto de o romano que fala estar num cruzeiro romântico com a mulher; mas nada tem que ver com o seu nome original. Também se pode entender mimosinhos como uns “mimosinhos culinários”, e neste caso estaríamos mais perto do nome do texto original; mas, mais uma vez, a rudeza do pedido “faz-me um cuscuz” está a léguas do sentido de “mimosinho culinário”, a não ser por antonímia, para manifestar a rudeza de quem fala! Seja como for, uma vez que em português a palavra cuscuz existe, a substituição por um outro nome é completamente opcional. O nome podia muito bem ter sido traduzido por *Fazmecuscus* ou *Fazmeumcuscus* e desta forma teria ficado bem mais próximo do texto de origem, garantindo uma percepção igual aos leitores portugueses e franceses.

Um outro caso de escolha tradutiva opcional foi a tradução do nome do chefe da aldeia dos bretões *Zebigboss* (FR.2 :7) claramente baseado no inglês *the big boss*. As tradutoras escolheram adaptar a primeira sílaba do nome *Ze* e fazer dela um nome bem português, *Zé*, para se aproximar do leitor português. Mas em francês este *Ze* tinha por objetivo gozar com as pessoas não anglófonas e da maneira como pronunciam o *the* inglês. Também era uma maneira de valorizar o chefe dos bretões já que *the big boss* quer dizer o grande chefe em inglês. Ao adaptar por «*Zébigboss*» (PT.4 :7), as tradutoras retiraram a referência à pronúncia, e desvalorizaram o chefe fazendo dele um *Zé* qualquer. Admitamos, porém, que a referência seria de qualquer modo impossível de traduzir de modo a transmitir a mesma insinuação que em francês.

Abordamos agora alguns casos em que as escolhas das tradutoras não parecem ter sido as mais óbvias, mas também é importante salientar casos onde a opção tradutiva não teve consequências sobre a percepção do leitor português.

No último álbum de *Astérix* aparece o fabricante de *garum*, condimento à base de vísceras de peixe, produto muito apreciado pelos romanos, que se chama *Crésus Lupus* (FR.5 :42). Para o segundo nome, *Lupus*, as tradutoras procederam a um decalque e mantiveram-no tal e qual na sua tradução. Mas para o primeiro nome recorreram a uma adaptação total e traduziram por «*Burlus*» (PT.5 :42). O nome francês *Crésus* foi provavelmente escolhido para referir-se à expressão *être riche comme Crésus*, já que o fabricante aparece como um homem muito rico, único patrocinador da corrida e com várias publicidades que aparecem ao longo do percurso. Em português, o nome «*Burlus*» provém certamente do verbo burlar que significa enganar

alguém. Também é uma característica que a personagem possui, pois parece ser um grande oportunista. Um exemplo que ilustra muito bem este traço da personagem é o momento em que Astérix e Obélix acabaram de partir uma das rodas do carro e *Crésus Lupus* lhes faz uma proposta que não podem recusar se querem continuar a corrida. Aproveita-se da situação de aflição em que estão os dois amigos para conseguir o direito de usar a imagem de Obélix nas suas publicidades. Em ambas as línguas, o nome corresponde a um traço da personagem. As tradutoras escolheram provavelmente adaptar criando o nome «Burlus» porque seria mais fácil para o leitor português fazer a ligação com o verbo burlar, entendendo que talvez não fosse tão comum para os portugueses usar a expressão ser rico como Creso, expressão que existe, mas definitivamente relegada para o mundo da literatura ou do discurso mais culto.

Se para a tradução de alguns nomes de cidades e para alguns nomes próprios as tradutoras apenas tiveram que recorrer à tradução literal ou puderam manter o mesmo nome na língua de chegada, constata-se que, para a maior parte dos casos, elas se viram obrigadas a recorrer a toda a sua criatividade para encontrar um equivalente em português. As palavras de Catherine Delesse ilustram perfeitamente a dificuldade e o trabalho que representa a tradução dos nomes da banda desenhada *Astérix*:

[...] pour traduire des noms propres à vocation humoristique, une certaine souplesse est nécessaire. On ne peut en effet toujours traduire exactement l'humour qui est dans l'original, vu les contraintes spécifiques à chaque langue, mais dans le cas de cette bande dessinée en particulier, les traducteurs ont démontré avec brio qu'il était toujours possible, sinon de traduire, du moins d'adapter de façon à conserver le même genre d'humour que dans la langue source. (Delesse, 2006 :12)

Os diferentes exemplos originais referidos mostram a engenhosidade dos autores que conseguiram inventar um leque de nomes originais e engraçados, mas não foi menos engenhoso o trabalho dos tradutores que tiveram, em qualquer língua, de usar de muita imaginação para tentar encontrar equivalentes que fossem ao mesmo tempo humorísticos e adequados à personagem e ao contexto. O caso destas traduções que analisámos parece-nos bem elucidativo a este respeito.

## 2. A tradução das onomatopeias e das interjeições

As interjeições e as onomatopeias ocorrem com muita frequência na banda-desenhada. Permitem ao autor dar vida ao desenho através, por exemplo, da repetição das letras para prolongar um som, do uso de diferente tipografia consoante a nacionalidade da personagem, de um tamanho diferente das letras quando a personagem grita ou sussurra. São elementos que completam o texto e a imagem.

A interjeição, definida normalmente como *l'expression la plus vive de l'affectivité, des sentiments de l'individu* (Soriano, 1999 :601), é usada para exprimir um sentimento ou a reação de uma personagem como a surpresa, o medo, a dor. Faz parte do vocabulário mais difícil de se traduzir e de adquirir numa língua estrangeira, pois o seu uso depende da situação em que está inserida e se a situação não é percebida da maneira adequada pode levar o tradutor a usar uma interjeição deslocada do seu contexto habitual. Na banda desenhada em particular, a interjeição aparece dentro dos balões e permite dar vida às palavras das personagens:

Les auteurs recherchent l'interjection, d'une part, parce qu'elle est véritablement très employée dans la langue parlée réelle, parce qu'elle est apte à rendre les affects et les idées spontanées des individus, et, d'autre part, parce qu'elle participe à tous les égards de la langue parlée littéraire qui caractérise la BD : celle qui transmet au lecteur l'impression de vie, de dynamisme et d'action. (Soriano, 1999 :584)

As onomatopeias integram-se na própria imagem, fazem parte dela, e não se pode minimizar a sua importância na banda desenhada. Uma onomatopeia resulta de um processo de criação de palavras que tem por objetivo imitar um determinado som, seja ele resultante de um movimento ou produzido por um determinado objeto, *qui imitent les bruits de la nature [...]; on a affaire en fait à une création linguistique qui imite la réalité en se soumettant aux règles de la langue commune* (Soriano, 1999 :585). Nos inícios da banda desenhada, apenas as onomatopeias que estavam inseridas dentro dos balões eram traduzidas, as outras não, porque os editores queriam evitar ter de desenhar a vinheta de novo já que aumentava o preço da publicação. Porém, hoje em dia, as evoluções técnicas permitem separar o desenho do texto e desta forma o tradutor pode, se achar necessário, modificar/traduzir também essa parte do texto.

O tradutor tem que conhecer as diferentes interjeições e onomatopeias em ambas as línguas de trabalho, bem como os diferentes valores que podem possuir, para conseguir restituir a realidade do texto de partida na língua de chegada. Tanto umas como as outras adotam formas diferentes consoante a língua em que se inserem. Para conseguir isso, o tradutor tem várias opções: pode procurar o equivalente na língua de chegada, recorrer a modificações ortográficas, conservar a mesma forma que no texto original, e por vezes tem que recorrer a algo completamente diferente do texto de partida. Seja como for, onomatopeias e interjeições são elementos que não podem ser omitidos nem menosprezados pelo tradutor devido à importância do papel que desempenham na percepção do leitor.

O objetivo aqui é fazer a análise de algumas das ocorrências observadas no caso da tradução das interjeições e das onomatopeias do nosso *corpus*, e constatar quais são as diferenças entre as versões francesas e portuguesas, bem como identificar as técnicas usadas pelas tradutoras. Para tal, esta parte divide-se em cinco pequenos subcapítulos: falaremos das onomatopeias que representam os sons da natureza e dos movimentos, os sons dos animais e as onomatopeias que reproduzem sons humanos, as interjeições apelativas e as interjeições expressivas.

Atente-se primeiro na análise das onomatopeias que permitem imitar os sons da natureza e dos movimentos. Os sons de movimentos mais recorrentes neste *corpus* são os que ilustram os confrontos entre os gauleses e os romanos como por exemplo *Boum* (FR.4 :47 *et passim*) traduzido em português por «Bum». Neste caso, as tradutoras recorreram a uma adaptação à realidade fonética portuguesa<sup>8</sup>, o som “ou” é representado em português pela letra “u”. Um outro tipo de adaptação é usado no caso da tradução dos sons de movimentos para a onomatopeia *Tchoc* (FR2 :27 *et passim*) que foi traduzida por «Tchoc». Aqui trata-se de uma adaptação ortográfica seguindo meramente as normas do sistema linguístico português<sup>9</sup>. No mesmo registo, mas com menor recorrência, temos as onomatopeias que representam o som das portas que se partem sob um pontapé ou um golpe de Astérix ou de Obélix. Para esta situação, existem duas possibilidades em ambas das línguas. Em francês temos *Crâac* (FR1 :30 *et passim*) e *Paf* (FR3 :24 *et passim*) que foram respetivamente traduzidas em português por «Craac» e «Paf»; em ambos os casos as tradutoras recorreram a uma tradução literal.

---

<sup>8</sup> Foram observados pelos menos mais três outros casos de adaptação fonética para os sons de movimentos que ilustram os confrontos: *Wof* (FR3 :42 *et passim*) traduzido por «Uof», e *Flapcht* (FR1 :24 *et passim*) traduzido por «Flacht». Outro caso de adaptação fonética para o som de aceleração *Swoushh* traduzido em português por «Suuushh».

<sup>9</sup> Um outro caso de adaptação ortográfica para a onomatopeia com *Tchonk* (FR3 :41 *et passim*) ao ser traduzido por «Tchonc» em português.

No que diz respeito às onomatopeias que ilustram o som dos instrumentos, tomamos aqui o caso do chifre utilizado como apito durante o jogo de rugby no álbum *Astérix chez les Bretons* e para assinalar o fim das pausas dos escravos egípcios no álbum *Astérix et Cléopâtre*. No primeiro caso, o som é representado pela onomatopeia *Ponn* (FR2 :42), que as tradutoras adaptaram por «Púúú» em português. No segundo caso, a mesma onomatopeia aparece escrita de duas formas diferentes em francês: *Bououou* (FR3 :14) e *Bouhouhouh* (FR3 :15), mas em português ambas são traduzidas por «Búúúúú». Observa-se aqui mais um caso em que as tradutoras recorreram à adaptação fonética para traduzir a onomatopeia na língua de chegada. Se até agora a técnica da adaptação parcial é a mais usada pelas tradutoras para traduzir os sons da natureza e de movimento, também observamos pelo menos um caso de adaptação total quando Obélix abana Jolitorax, o primo bretão de Astérix. O movimento ficou ilustrado em francês pela onomatopeia *Bom ! Bom !* (FR2 :8) e foi traduzido em português por «Zuca! Truca!» (PT4 :8). Se em outros casos o som *Bom* é apenas adaptado foneticamente por «Bum», aqui as tradutoras consideraram que este som em português era codificado de maneira diferente e traduziram pelo que consideraram ser o seu equivalente.

Analisa-se agora os sons emitidos pelos animais. Em geral, são sons cuja realidade já está codificada em cada língua. Assim, consoante os países, a representação do latido do cão pode ser diferente. Observamos quatro latidos diferentes para *Idéfix* em francês: *waf* (FR5 :18 *et passim*), *houa* (FR4 :48 *et passim*), *ouah* (FR3 :7 *et passim*) ou *ouaf* (FR3 :39 *et passim*), enquanto que nos álbuns em português apenas constatamos uma possibilidade “au” (que nem sequer é a versão tradicional portuguesa que seria «ãõ-ãõ!»). As tradutoras recorrem à técnica da equivalência para traduzir pelo som que, segundo elas, corresponderia à realidade fonética portuguesa. Nota-se uma certa semelhança no som, pois se em francês ambas as onomatopeias incluem o som “oua”, no texto em português é o mesmo som, mas invertido “au”. Refira-se também o caso do latido de medo do cão egípcio que foge do *Idéfix* após este último ter bebido um pouco de poção mágica, em francês *kai kai kai* (FR3 :17), em português o som é o mesmo - apenas nasalizado “caim” – ao que as tradutoras acrescentam apenas vírgulas: “caim, caim, caim”. Nos casos do canto do galo, em francês *cocorico*, ele é algo diferente em português: “cocorocó”. O zurrar do burro, que em francês faz *hi han*, surge em português como «hi hon», tendo as tradutoras recorrido simplesmente à técnica da equivalência utilizando o som que corresponde às normas da língua portuguesa.

Relativamente às onomatopeias que reproduzem os sons humanos, algumas menos frequentes no *corpus* são, por exemplo, as que permitem exprimir o soluçar de uma pessoa quando chora. Não ‘se chora’ da mesma maneira em todas as línguas. Em francês, o choro é expresso por *bouhouhou* enquanto em português aparece sob duas formas «buáááááh» (PT.3 :35 *et passim*) ou «búúúúú» (PT.1 :34 *et passim*). Se, no segundo caso, as tradutoras recorreram a uma adaptação fonética do francês, no primeiro usaram a técnica da equivalência<sup>10</sup> grafando um som que corresponde à realidade fonética portuguesa e que é, de facto, o equivalente do som francês. Foi observado apenas uma vez no *corpus*, mas é importante salientar um caso de adaptação total para reproduzir o som de um beijo. Em português, inspira-se certamente no inglês «smack» (PT.5 :33), enquanto que em francês é *bizzz* (FR.5 :33). As tradutoras não tinham outra possibilidade senão traduzir pelo equivalente português.

Para além das onomatopeias humanas referidas até agora, há outras que são mais frequentes como por exemplo as que permitem exprimir a dor, os barulhos de garganta ou de boca e o riso. Para a dor, aparecem três formas diferentes em francês *aié* (FR.4 :16 *et passim*), *ouille* (FR.4 :23 *et passim*), que aparecem na maior parte dos casos, e *gniii* (FR.5 :5 *et passim*) que aparece uma só vez para exprimir uma dor de dentes. Em português, apenas observamos duas formas «ai» ou «ui» que são adaptadas consoante o grau de sofrimento da personagem: se a dor é muito forte, as letras são repetidas várias vezes - *aiiiii*, para a dor de dentes por exemplo. As tradutoras procederam a uma tradução literal do som adaptando apenas a ortografia para ser fiel às normas portuguesas. Constata-se também que às vezes essas onomatopeias são separadas por vírgulas em francês: *ouille, ouille, ouille!* (FR3 :29 *et passim*), mas em português as tradutoras usam o ponto de exclamação «Ai! Ai! Ai!» (PT2 :29 *et passim*). As tradutoras procedem aqui a uma adaptação consoante as normas definidas para a língua portuguesa.

No que diz respeito às onomatopeias que imitam o barulho da garganta ou da boca, começa-se pelo barulho de uma pessoa a beber. Quatro formas diferentes surgem em francês: *glop* (FR3 :36 *et passim*), *glou* (FR2 :23 *et passim*), *gloup* (FR4 :23 *et passim*) ou *scloup* (FR1 :37 *et passim*); mas surgem apenas duas em português: «glup» e «glu». Nos três primeiros casos, as tradutoras recorrem a uma tradução literal mediante uma adaptação fonética do som “ou”. Para traduzir as onomatopeias francesas que acabam em “p” usam «glup» e para as que não tem

---

<sup>10</sup> A técnica da equivalência também é usada no caso da tradução do som de uma pessoa que espirra, em francês *aaaat..choum* (FR1 :30 *et passim*) enquanto que em português é «aaaat..chin» (PT1 :30 *et passim*).

“p” ao fim usam «glu». No último caso, para a onomatopeia *scloup*, as tradutoras recorreram a uma adaptação total<sup>11</sup>.

Embora não apareçam tantas vezes, refira-se aqui o caso da tradução do barulho de mastigação. Por exemplo, quando Obélix come um javali, o som é ilustrado pela onomatopeia *Scroth ! Scrontch !* (FR2 : 9 *et passim*), enquanto em português o “o” transforma-se em “u” «Scrunch! Scrunch!» (PT4 : 9 *et passim*). No caso do *Idéfix*, que rói um osso, o som é representado por *Scrotch* (FR3 : 26) e mantém-se em português. É interessante ver que, quando se trata da mastigação animal, as tradutoras fizeram um decalque enquanto no caso da mastigação de um ser humano recorreram à adaptação da ortografia.

As onomatopeias que aparecem mais vezes, e também com maior diversidade, são as que permitem exprimir o riso. Em francês, identificámos seis onomatopeias: *Ha ! Ha !* (FR1 : 8 *et passim*), *Hé, hé !* (FR2 : 20 *et passim*), *Hi Hi Hi* (FR4 : 32 *et passim*), *Hoho* (FR2 : 30 *et passim*), *Hu ! Hu!* (FR3 : 30 *et passim*); ou ainda: *Hyarrgh ! Hyarrgh* (FR2 : 5 *et passim*). São respetivamente traduzidas em português por *Ah! Ah!*, *Eh! Eh!*, *Ih Ih Ih!*, *Ohoh*, *Uh! Uh!*, *Hiarrgh*, *Hiarrgh*. Constatamos que foi apenas modificada a ordem das letras ou até as letras em si para ficarem em adequação com os sistemas linguístico e fonético portugueses. As tradutoras recorrem então a uma adaptação ortográfica<sup>12</sup> e/ou fonética.

O som *Hmm* aparece pelo menos em dois casos interessantes porque a tradução para português é diferente consoante a situação. Numa vinheta do álbum *Astérix et les Goths*, um legionário está amordaçado e o único som que sai da boca dele é *Hmmm* (FR1 : 19), som que foi traduzido em português por «Mmmm». Aqui reconhecemos a estratégia da equivalência mediante uma adaptação ortográfica. Mas no caso em que a interjeição *Hmm* é usada para pedir aprovação ou para verificar que a pessoa com quem estamos a falar percebeu, foi traduzido pela interrogação «Entendido?». Trata-se aqui de um caso de modulação, pois as tradutoras sentiram a necessidade de explicitar a interjeição traduzindo-a por uma palavra/expressão.

As interjeições apelativas, tal como o seu nome indica, permitem a uma personagem atrair a atenção do seu interlocutor. Assim, a interjeição *Hep* surge traduzida em português por «Eh» (PT4 : 16 *et passim*) ou «Pst» (PT2 : 8 *et passim*); as tradutoras recorrem a uma

---

<sup>11</sup> A adaptação total também é usada no caso dos barulhos produzidos pela garganta, por exemplo quando uma pessoa limpa a garganta, em francês aparece como *Hem Hem*, enquanto que em português é «Ahm Ahm».

<sup>12</sup> Recorreram à adaptação ortográfica para traduzir as garagalhadas *Hiahouhou* (FR1 : 19 *et passim*), *Houahouahoua* (FR1 : 5 *et passim*), *Harrrggnnn* (FR1 : 5 *et passim*), que foram respetivamente traduzidas para português por *Ihahuhuh*, *Uahuahuah* e *Ahrrrggnhh*.

adaptação total para traduzir para português. Outras interjeições usadas para interpelar uma pessoa em português são, como se sabe, «Cu-cu» ou «Uhuh». Nas traduções do nosso *corpus*, as tradutoras recorrem normalmente à adaptação fonética traduzindo o francês *Hou! Hou!* por «Uhuh» (PT1 : 35 *et passim*). No entanto, quando em francês a mesma interjeição aparece sem pontuação - *Houhou* (FR4 : 21 *et passim*) -, as tradutoras escolheram recorrer a uma adaptação total<sup>13</sup> usando o equivalente português «Cu-cu».

Encontrámos também o caso da interjeição francesa *Tutut* - quando alguém quer chamar a atenção a outra pessoa porque está a fazer algo errado; na tradução portuguesa a interjeição usada é «Ei» (PT5 : 13 *et passim*) ou então a expressão «Cuidado» (PT5 : 9 *et passim*). Assim, no primeiro caso, as tradutoras recorreram apenas à técnica da equivalência e traduziram pela interjeição equivalente em português. Porém, no segundo caso, a interjeição foi substituída por uma expressão, tendo as tradutoras recorrido à técnica da transposição, tendo alterado a categoria gramatical ao traduzir.

Surgiu-nos ainda um caso em que uma personagem dá uma ordem ao cavalo para andar: em francês diz *Hue* (FR1 : 39) e em português «Arre» (PT1 : 39). São duas formas completamente diferentes de conduzir um animal; as tradutoras recorreram a uma adaptação total traduzindo pelo equivalente codificado em português.

Abordamos, por fim, a tradução das interjeições expressivas usadas, por exemplo, para pedir silêncio, uma das interjeições expressivas que apareceu sob formas variadas em português. De facto, se em francês apenas se distinguem duas formas para pedir o silêncio: *Chchchchch* e *Chut*, já em português ocorrem pelo menos cinco interjeições diferentes: «Shiu» (PT3 : 45 *et passim*), «Psiu» (PT1 : 11 *et passim*), «Chiu» (PT2 : 7 *et passim*) e ainda «Caluda!» (PT3 : 6 *et passim*). Em geral, as tradutoras recorrem à adaptação fonética, mas no caso de «Caluda!», a palavra é preferida à interjeição e reconhece-se um caso de transposição. Também foi observada em diferentes casos a interjeição *euh* para exprimir a hesitação ou a vergonha quando a personagem está a ser apanhada a fazer algo de errado, traduzido em português por «hum» (PT3 : 5 *et passim*). As tradutoras recorreram aí a uma adaptação total e constata-se que o «hum» não é apenas usado em português enquanto onomatopeia, como ficou referido mais acima, mas também, neste caso, como interjeição.

A onomatopeia «Ai» referenciada mais acima em português para exprimir a dor aparece também na categoria de interjeição para exprimir o medo. Por exemplo, quando Astérix e

---

<sup>13</sup> Adaptação total também no caso de *You-hou* traduzido em português por «Uhuh» (PT3 :30 *et passim*) ou *Cu-cu* (PT3 :27 *et passim*).

Obélix são apanhados a tentar escapar-se do campo dos godos, o tradutor traduz a interjeição francesa *Oh là là* (FR1 : 29), como quem diz “vamos ter problemas”, por «Ai, ai, ai!». Esta mesma interjeição aparece num outro caso para traduzir os gritos das fãs da banda de música inglesa que é verbalizado em francês por *Hiiiiii* (FR2 :19) e em português por «Aiiiiiii!». Nestes dois casos, as tradutoras recorreram à técnica da adaptação total e constata-se que uma mesma expressão pode servir tanto de interjeição como de onomatopeia.

Assim, parece-nos ter deixado claro que traduzir interjeições e onomatopeias requer uma busca muito cuidadosa da parte do tradutor. Constata-se que uma mesma interjeição ou uma mesma onomatopeia pode ser usada em várias situações onde terá sentidos diferentes, dependendo do contexto. Por exemplo, a onomatopeia *Bouhouhouh*, usada para representar o som do chifre, também corresponde à representação do som dos soluços de uma pessoa que está a chorar. Acontece também que a representação de um som possa servir de onomatopeia em certas situações e de interjeição em outras. Por estas razões, o tradutor tem que estar atento ao escolher o equivalente adequado à situação em que se insere e deve ter um conhecimento bastante aprofundado da língua de partida e da língua de chegada.

No que diz respeito aos sons dos animais, o equivalente está, em princípio, já codificado em cada língua; e se o tradutor tem um conhecimento suficiente da cultura da língua de chegada conseguirá facilmente encontrar o equivalente adequado. Para as interjeições e onomatopeias que possuem a mesma realidade fonética em francês e em português, ao traduzir bastará recorrer a uma adaptação parcial ao nível fonético ou ortográfico. Nos casos em que a adaptação parcial não é possível, o tradutor tem então que recorrer à adaptação, por vezes total, e encontrar um equivalente que corresponda ao texto de chegada. Em certos casos, o tradutor terá ainda de recorrer à técnica da transposição, quando achar que só uma palavra da língua de chegada consegue retribuir toda a carga semântica presente na interjeição ou na onomatopeia do texto de partida.

Trata-se de um trabalho árduo, que exige muita concentração da parte do tradutor; no entanto, este trabalho pode ser facilitado se já se é amador de banda-desenhada e se possui já um conhecimento bastante extenso e profundo das suas características específicas.

### 3. A tradução de idiomatismos e jogos de palavras

O uso de jogos de palavras e de idiomatismos para criar um efeito cômico faz parte das características principais dos álbuns de *Astérix*. Os idiomatismos e jogos de palavras são elementos de difícil tradução, na banda desenhada como em qualquer outro tipo de texto. Os idiomatismos são construções sintáticas que não possuem correspondência em outra língua, ou seja, não podem ser traduzidos palavra por palavra, porque esta técnica não permite retribuir o significado da expressão da língua de partida. O mesmo acontece com os jogos de palavras que são trocadilhos que permitem misturar as palavras ou os sons para criar um efeito cômico. Essas expressões exigem muitas vezes um trabalho de reformulação por parte do tradutor para poder manter o efeito cômico no texto traduzido. O tradutor tem, pois, que conhecer os sentidos e os usos das diferentes expressões para conseguir encontrar uma solução tradutiva adequada.

Ao longo do estudo do *corpus* deste trabalho, apuraram-se diferentes exemplos de idiomatismos e jogos de palavras. Para conseguir traduzir essas expressões presentes na banda desenhada *Astérix*, as tradutoras recorreram ao procedimento que Vinay e Darbelnet classificam como equivalência, isto é, deram como tradução uma expressão idiomática ou um jogo de palavras que tem o mesmo sentido em português. Mas, em certos casos, quando não existem equivalentes na língua de chegada, constatamos que elas recorrem ao uso da adaptação parcial – correndo embora o risco de perder muito do humor da expressão –, ou optam, em alternativa, pelo empréstimo. No entanto, veremos que, por vezes, o recurso à equivalência e à adaptação provoca inevitavelmente alguma perda do sentido do original.

Um exemplo de adaptação parcial surge na tradução da expressão *se faire porter pâles* (FR4 : 5) usada por um legionário romano no álbum *Le Tour de Gaule d'Astérix*. Esta expressão é normalmente usada no vocabulário militar quando um soldado quer ficar de baixa para não ir combater. Neste caso, os legionários romanos, não querendo enfrentar os gauleses, aparecem todos em fila à frente da enfermaria. Em português foi traduzido por «Preferimos ir diretos prà enfermaria» (PT3 : 5). Ora, através de uma adaptação parcial, as tradutoras conseguiram manter um elemento comum com o original. Em francês, os legionários vão à enfermaria porque querem ficar de baixa, para não irem combater; em português dirigem-se logo à enfermaria, porque já sabem que vão ser derrotados e feridos.

Existe pelo menos um caso em que a expressão idiomática surge desde logo parcialmente adaptada em francês e depois também sofre alguma adaptação na versão

portuguesa. No álbum *Astérix chez les Bretons*, a expressão *chercher une aiguille dans une botte de foin* foi transformada em *C'est comme chercher une aiguille dans du foin en boîtes!* (FR2 : 29), isto é, a palavra *botte* foi trocada por *boîte*. Na versão portuguesa surge traduzida por «É como procurar num palheiro uma agulha!» (PT4 : 29), quando a expressão usual em português é “procurar uma agulha num palheiro”. As tradutoras ‘torceram’ a imagem, tal como em francês, muito provavelmente para manter a mesma *maladresse* de expressão presente na versão francesa.

Outro fenómeno observado é o da perda do lado humorístico. Com efeito, quando não existem equivalentes na língua de chegada para traduzir os idiomatismos ou os jogos de palavras, não resta ao tradutor senão recorrer à adaptação ou a qualquer outra técnica. Ora isso pode ter por consequência uma perda do lado humorístico presente no original. O tradutor pode tentar compensar a perda do humor em outra parte do texto, mas nem sempre isso é possível. É o caso por exemplo da expressão *Ouvre l'œil, et le bon!* (FR4 : 8), que foi traduzido na versão portuguesa por «E olho bem aberto, hem? O que está bom!» (PT3 : 8). Se as tradutoras conseguiram manter a referência ao *bon œil*, perdeu-se definitivamente o lado humorístico da situação presente na versão francesa. De facto, em francês, esta expressão é usada para pedir a alguém para ficar muito atenta e com os olhos bem abertos. Aqui, os autores jogaram com a relação texto-imagem, pois o legionário para quem fala o centurião só tem um olho aberto, o outro está ferido e por isso não tem outra opção senão abrir o *bon œil*. O uso da expressão *ouvrir l'œil* tem ainda mais graça perante a situação. Na versão portuguesa, o centurião diz diretamente para abrir *o olho que está bom*, perdendo-se o lado humorístico presente no original através da relação texto-imagem. Podemos, no entanto, considerar que esta perda é compensada pela resposta do legionário que foi traduzida literalmente em português por «Como ainda não consigo abrir o outro, não há engano possível» (PT3 : 8), e que se torna ainda mais engraçada.

Outro exemplo, para salientar este efeito de perda, surge no álbum *Le Tour de Gaule d'Astérix*, página 30. Na vinheta seis desta página, Astérix diz: *Merci beaucoup de nous avoir mené en bateau*. Ora, neste contexto, a expressão *mener en bateau* pode ser percebida de duas maneiras. A primeira, se a considerarmos enquanto expressão idiomática, quer dizer que foram redondamente enganados. Mas a segunda, num sentido mais literal, pode simplesmente fazer referência ao facto de que chegaram a Massilia/Marselha de barco. Deste modo, com uma mesma expressão, os autores fizeram com que Astérix agradeça ao senhor por tê-los levado de barco, e criaram um efeito cómico usando a expressão francesa *mener quelqu'un en*

*bateau*, porque na verdade aproveitaram-se do homem para conseguir ir até Massilia, quando na realidade ele não pretendia sair de Nicae/Nice. Ora, reconstruir estes dois sentidos em português não é possível, porque não há nenhuma expressão equivalente que exprima simultaneamente a ideia de viagem de barco e de enganar ou ser-se enganado por alguém. Para conseguir traduzir por algo semelhante, as tradutoras tiveram de adaptar a frase de Astérix traduzindo por: «Obrigado. Se não fosses tu, ficávamos a ver navios» (PT3 : 30). Conseguiram desta forma usar uma expressão portuguesa que fala de barco e que, apesar de não ter o mesmo significado que a expressão francesa, permite de alguma forma manter o jogo de palavras no mesmo campo semântico de barco, viagem... Muito provavelmente terá sido para compensar a perda que ocorre na fala de Astérix, que as tradutoras modificaram a resposta de Obélix. Em francês, Obélix diz : *Tiens? C'est drôle ce que tu viens de dire là, Astérix !* (FR4 : 30), enquanto que em português diz: «Que piada, Astérix. Eu é que não embarco nessa!» (PT3 : 30). As tradutoras escolheram aproveitar a resposta do Obélix para acrescentar mais um jogo de palavras fazendo referência aos barcos com a palavra “embarcar”. Esta escolha é completamente opcional, e as tradutoras quiseram assim completar o texto de algo que não tinham conseguido trazer para a tradução, mas que reconheciam existir no texto de partida.

Aparece também o caso do empréstimo, por exemplo ao traduzir a expressão *faire un toast* (FR2 : 7) que foi traduzida em português por «fazer um toast» (PT4 : 7). Em ambas as línguas mantiveram a palavra inglesa *toast*. Esta expressão é de uso comum em francês e seria normalmente traduzida em português pelo seu equivalente *fazer um brinde*. No entanto, era importante manter a palavra em inglês já que uma das particularidades do álbum *Astérix chez les Bretons* é a maneira de falar dos bretões que falam francês mas com construção sintática ‘à inglesa’ ou usando, muito frequentemente, palavras inglesas no meio de uma frase francesa. As tradutoras recorreram à tradução literal e ao empréstimo para manter esta particularidade na versão portuguesa.

Por vezes, por mais que exista um equivalente na língua de chegada, não se consegue transmitir o mesmo significado que na língua de partida. É o caso da expressão francesa *Faire de l'esprit* (FR4 : 44) que foi traduzido em português por «Armar-se em engraçadinho» (PT3 : 44). De facto, esta opção tradutiva transmite um sentido mais pejorativo do que a expressão francesa. Em francês, *faire de l'esprit* usa-se essencialmente para falar de alguém inteligente, que usa expressões subtis e engraçadas – *des mots d'esprit* –, sempre com uma conotação

positiva. Ora, ao ser traduzida por “armar-se em engraçadinho”, parece que a pessoa a quem é dirigida a frase só diz banalidades, só quer fazer-se notar ou dar nas vistas.

Em alguns casos, o significado da língua de partida perde-se por completo e é substituído por outra coisa; foi o que aconteceu com a tradução da expressão *Faites attention aux queues-de-poisson* (FR5 : 10) que foi traduzida por «Tragam-me imperador fresquinho» (PT5 : 10). Ora, esta expressão francesa é usada para falar, não de peixe, mas dos carros que fazem ultrapassagens demasiado bruscas, curtas e perigosas. Aqui, a referência ao peixe é ainda mais engraçada porque é o vendedor de peixe da aldeia gaulesa que usa esta expressão. Em português, porém, não existe qualquer expressão equivalente que retomasse a imagem do peixe, por isso as tradutoras adaptaram completamente e, apesar de quererem manter a referência ao peixe, perde-se completamente o sentido da expressão francesa que servia também de conselho para a corrida.

Acontece também que a tradução do jogo de palavras seja simplesmente impossível. O álbum *Astérix et les Goths* ilustra perfeitamente este caso. Na página 10 deste álbum, os druidas fazem vários jogos de palavras baseando-se na fonética e na homofonia de certas palavras francesas. Em ambas as situações as tradutoras resolveram traduzir por expressões idiomáticas portuguesas mantendo sempre um elemento em comum com os jogos de palavras do original. Por exemplo, quando um dos druidas diz *Ce que je ri... Gaule!* (por: *ce que je rigole!*), os autores usaram o nome da Gália em francês que, na frase, ao nível fonético, se confunde com o verbo *rigoler* (rir). Esse trocadilho é impossível em português, por isso as tradutoras optaram por manter um elemento em comum com a frase francesa e traduziram por «Rir é a melhor opção» (PT1 : 10). Todas as expressões portuguesas usadas pelas tradutoras se encaixam perfeitamente no contexto, mas perdem-se todos os jogos de palavras na versão portuguesa.

Um outro exemplo em que não se conseguiu manter o jogo de palavras surge quando Astérix diz *Il est déchaîné!* (FR1 : 41), que foi traduzido em português por «Agora a bola está do teu lado» (PT1 : 41). O contexto em que surge a expressão, e que é responsável pela criação desse jogo, é um momento em que Astérix diz isso, falando de Teleféric, quando este rompe as correntes após ter bebido a poção mágica. De facto, neste contexto, a palavra francesa *déchaîner* tem dois significados. O primeiro, denotativo, refere-se a Teleféric que se desacorrentou pois rebentou as cadeias que o prendiam; o segundo sentido de *déchaîné* é ‘enfurecido’, e Teleféric está mais que enfurecido pois está verdadeiramente possesso por uma força extraordinária que a poção mágica lhe confere. Daí o cómico da expressão que

tanto faz rir Obélix. No entanto, é difícil conseguir transmitir algo de semelhante em português. Podia recorrer-se à palavra *acorrentar*, mas apenas um dos dois sentidos seria transmitido. As tradutoras resolveram optar por outra expressão completamente diferente. A tradução não é tão humorística quanto a versão francesa, mas parece ser uma perda inelutável.

A tradução de expressões idiomáticas de uma língua para outra é normalmente facilitada se o tradutor tiver conhecimento dos equivalentes na língua de chegada. Porém, quando não existe equivalente que transmita todo o sentido da expressão, o tradutor terá de recorrer a procedimentos como a adaptação parcial ou o empréstimo consoante os casos. No entanto, pode ainda acontecer que, como nos álbuns de *Astérix*, as expressões estejam interligadas com jogos de palavras ou com a própria imagem, e isso dificulta ainda mais a tradução. O tradutor tem então que escolher entre manter um ou outro aspeto da expressão, o que provocará perdas inevitáveis em relação ao texto de partida. Quando tem fins humorísticos, como em vários exemplos que foram desenvolvidos, o mais importante para as tradutoras parece ter sido tentar manter os efeitos cômicos e humorísticos no texto traduzido. Na verdade, se o tradutor procurasse antes de tudo manter-se o mais próximo possível do texto original, poderia ter por consequência, para além da perda do humor, a perda do sentido original no texto de chegada.

#### **4. A tradução das referências culturais**

Outra particularidade dos álbuns de *Astérix* são as referências culturais diretamente relacionadas com as regiões ou os países onde tem lugar e se desenvolve a história. Quer sejam especialidades culinárias ou outras tradições, referências históricas ou canções, são sempre elementos de difícil tradução na língua de chegada porque podem ser completamente desconhecidas nessa língua/cultura e, por consequência, para o hipotético leitor da tradução. O tradutor necessita então, para além do domínio da língua de partida, de um profundo conhecimento da cultura – tanto a popular como a erudita – francesa para conseguir recorrer às técnicas certas para transmitir esses conteúdos ao leitor estrangeiro.

Entre os numerosos exemplos presentes no *corpus* deste trabalho, escolhemos dar os exemplos das referências às especialidades culinárias francesas e os casos onde a referência cultural aparece como impossível de se manter para analisar, também aqui, as técnicas usadas pelas tradutoras da banda desenhada *Astérix*.

No caso das referências a especialidades culinárias francesas, observou-se que as tradutoras optavam ora pelo empréstimo ora pela adaptação total. Seguem-se alguns exemplos para ilustrar estas observações.

O empréstimo é uma técnica muitas vezes utilizada pelas tradutoras, pois quando se trata de um simples nome, como o nome de uma especialidade culinária por exemplo, esse nome mantém-se na língua de origem. Apesar de poder ser uma palavra desconhecida para o leitor do texto de chegada, será o contexto e, no caso da banda desenhada, as imagens que ajudam a perceção do leitor. Foi a escolha que as tradutoras fizeram para traduzir a especialidade francesa *Les bêtises* (FR4 : 15). Recorreram ao empréstimo e mantiveram o nome francês na versão portuguesa dando desta forma primazia à cultura do texto de partida e permitindo assim ao leitor português enriquecer a sua cultura conhecendo uma nova especialidade francesa.

No entanto, as tradutoras também recorreram à adaptação total traduzindo, por exemplo, um prato tipicamente francês por um prato português semelhante. Por exemplo, para traduzir *Bouillabaisse* (FR4 : 31), nome de um prato típico do sul da França composto por um composto de peixe, vegetais e ervas aromáticas, as tradutoras escolheram adaptar e traduzir por um equivalente português «a caldeirada» (PT2 : 31). Apesar de ser mais ou menos o mesmo prato, esta opção tradutiva – para além de constituir uma generalização já que existem em Portugal vários tipos de caldeirada, e não só de peixe como também de carne – faz com que o leitor português não tenha acesso ao nome desta especialidade francesa. Para além disso, o leitor fica um pouco enganado porque vai ficar à espera, se um dia quiser provar, de comer a mesma coisa que uma caldeirada portuguesa e não vai encontrar! O mesmo acontece com o prato francês *le coq au vin* (FR1 : 33), que foi adaptado surgindo em sua vez o conhecido prato português «galinha de cabidela» (PT1 : 33). Trata-se aqui, na realidade, de dois pratos muito diferentes já que em Portugal se usa mesmo o sangue da ave misturado com vinho na sua preparação, enquanto o prato francês usa apenas o vinho tinto para temperar a carne. As tradutoras mantiveram a referência ao galo e ao prato culinário, mas dão uma imagem errada desta especialidade francesa ao leitor português.

Já que em outros álbuns se manteve o nome da especialidade culinária francesa *les Bêtises* em francês, tal como se manteve o nome da bebida *Pastis*, as tradutoras podiam perfeitamente ter optado pelo empréstimo para todas as especialidades culinárias francesas dando assim primazia à cultura de partida; optaram, porém, por não o fazer sempre.

Por vezes, acontece também que a referência cultural francesa é verdadeiramente impossível de manter no texto traduzido. É por exemplo o que acontece no álbum *Astérix et la Transitalique* quando o concorrente romano diz: *Pour moi capri c'est fini!* (FR5 :37). Os autores do texto francês fazem, como se sabe, referência à famosa canção do cantor francês Hervé Villard, *Capri c'est fini...*, muito conhecida em França. Perfeitamente inserida no contexto, a expressão cria um efeito cómico para o qual parece impossível encontrar um equivalente em português. As tradutoras, certamente sentindo-se 'impotentes' para a tornarem presente, resolveram omitir esta referência em português.

Assim, parece claro que, no caso da tradução de elementos culturais do nosso *corpus*, as tradutoras recorreram principalmente ora ao empréstimo ora à adaptação total. O primeiro permite dar ao leitor do texto de chegada um maior conhecimento da cultura francesa e de outros países onde decorrem as aventuras de *Astérix*. Já a segunda funciona essencialmente como facilitadora da leitura do texto de chegada, mas pode criar uma ideia errada de certos elementos culturais. Nestes casos, a escolha é feita consoante a preferência do tradutor e o que ele acha melhor para cada situação. No caso das bandas desenhadas que analisámos, as tradutoras recorreram às duas técnicas, mas já que escolheram manter as referências em francês em certos casos, podiam ter feito o mesmo para todas e enriquecer desta forma o leitor português com mais elementos culturais tipicamente franceses, que as imagens, o contexto e o desenrolar da própria história teriam ajudado facilmente a situar e, por consequência, a compreender.

Parece importante também salientar o facto de que, por vezes, os elementos culturais na língua de partida não podem efectivamente ser traduzidos na língua de chegada, ou porque não têm equivalentes ou porque o 'suposto equivalente' não tem o mesmo sentido e acabaria por ser mal compreendido pelo leitor da tradução. Ora, se esse elemento cultural não retira nada à compreensão do texto, o tradutor pode sempre escolher omiti-lo. Porém, quando é um elemento essencial para o desenvolvimento do texto, poderá sempre recorrer a uma nota de tradutor ou à técnica da expansão ou explicitação para tentar esclarecer o que pode não ser percebido à primeira pelo seu leitor. Mais uma vez, tudo depende do objetivo do tradutor e da situação em que se insere a referência cultural.

## 5. Supressões e acrescentos

Existem elementos, culturais e outros, cuja tradução se torna verdadeiramente difícil na língua de chegada e que requerem muito investimento da parte do tradutor. E, apesar de se conseguir muitas vezes encontrar uma maneira de traduzir, recorrendo a uma técnica específica para cada situação, a verdade é que já constatámos nas subpartes precedentes que o tradutor se vê às vezes obrigado a suprimir certas particularidades do texto de partida porque simplesmente não têm tradução possível. Pode também acontecer, para compensar uma supressão ou para clarificar certas referências de difícil compreensão para o leitor estrangeiro, que o tradutor acrescente algo na sua tradução. Por diversas vezes, encontrámos no nosso *corpus* diferentes exemplos desses dois fenómenos que passamos agora a analisar.

Primeiro, as supressões inevitáveis de certos elementos presentes nas bandas desenhadas de *Astérix*. Em grande parte dos álbuns, se não mesmo em todos, os autores parodiam as diferentes formas de pronunciar e os diferentes dialetos regionais e línguas nacionais, consoante o lugar onde a história acontece, o que provoca um verdadeiro efeito cómico para o leitor. Mas essas diferentes pronúncias são difíceis, e até mesmo impossíveis, de traduzir para outra língua, já que é na própria língua que esses fenómenos radicam. Por exemplo, no álbum *Le Tour de Gaule d'Astérix*, álbum repleto de expressões típicas de certas regiões francesas, e que reproduz os diferentes sotaques destas regiões, quando um gaulês diz *P'têt ben qu'oui / P'têt ben qu'non* (FR4 : 10), isso mesmo foi traduzido em português por: «Pode ser que sim/Pode ser que não» (PT3 : 10). As tradutoras recorreram à tradução literal que lhes permite transmitir a mensagem de origem sem mais. No entanto, perde-se desde logo o registo oral e mesmo a maneira de falar daquela região de França e a maneira como pronunciam esta expressão. Esta perda é inevitável já que não existe a mesma realidade fonética em português. Da mesma forma, na página 30 do mesmo álbum, aparece o sotaque dos habitantes do sul da França, algo bem particular cuja tradução também é impossível. Por exemplo, o *Bieng* escrito por Goscinny e Uderzo, que corresponde à palavra francesa *bien*, mas pronunciada com o sotaque de marseilha, desapareceu por completo na versão portuguesa. Estas supressões acabam por ser uma perda para o leitor português, ou estrangeiro em geral, que não vai ficar a conhecer os diferentes sotaques de França através da banda desenhada *Astérix*. No entanto, suprimir estas referências culturais parece ser a melhor opção, pois tentar adaptar recorrendo à recriação de um sotaque de alguma região do país da língua de chegada

poderia até criar muita comicidade, mas daria ao leitor estrangeiro uma ideia errada da forma como se fala nestas regiões de França.

Um outro exemplo de supressão aparece no álbum *Astérix e a Transitálica*, quando o italiano fala da cidade de *Parma* (FR5 : 18). No original, os autores deixam o nome em italiano e acrescentam uma legenda onde escrevem o nome em francês. Na versão portuguesa, as tradutoras suprimiram a legenda uma vez que, em italiano como em português, o nome é o mesmo. Esta supressão parece evidente, já que deixar a legenda seria completamente inútil, pois o nome não precisa de ser traduzido.

No caso do capitão dos piratas que diz *Fuyons s'il en est encore temps!* (FR3 : 10), esta frase aparece traduzida na versão portuguesa por: «Se ainda vamos a tempo!» (PT2 : 10). As tradutoras suprimiram o verbo *fuyons*. Sem o uso do verbo fugir, a frase do capitão dos piratas perde um pouco o seu sentido. Isto tanto pode ter sido uma escolha como um lapso da parte das tradutoras. Para se ser mais claro na versão portuguesa, podia ter-se traduzido por exemplo por “Fujamos, se ainda é tempo!” ou “Se ainda der, fujamos!”.

Em outro momento do mesmo Álbum, quando Obélix quer comprar um carro para a corrida, a vendedora diz em francês *Deux chevaux ? Six chevaux ? Char grec ? Char Romain ? Char à poneys ?* (FR5 : 6), enquanto que no texto traduzido para português a última proposta *char à poneys* simplesmente desaparece. As tradutoras escolheram, portanto, suprimir esta parte e substituí-la pela expressão «Qual é a sua onda?» (PT5 : 6). Neste caso, parece ser uma simples escolha tradutiva dependente apenas dos gostos das tradutoras, pois aparentemente nada as impediria de traduzir literalmente por *carro de póneis*. Esta supressão não acrescenta nada ao texto de chegada, mas também não é uma perda significativa para o leitor português.

Por fim, refira-se como último exemplo de supressão o que acontece com a expressão *Par toutatis* (FR4 : 19 *et passim*) que foi criada pelos autores Goscinny e Uderzo e é característica da personagem Astérix. O objetivo era parodiar os ‘palavrões’ do mundo religioso ou do mundo da magia; aqui a expressão refere-se ao deus celta Toutatis e é usada para exprimir a surpresa. Na versão portuguesa, as tradutoras escolheram, neste caso, substituir a expressão pelo nome do Obélix; mas acontece também que a expressão seja simplesmente suprimida. Esta escolha tradutiva é uma perda para o leitor português porque, quando se fala de Astérix nos países francófonos, toda a gente recorda a sua frase mágica *Par Toutatis*. Com esta substituição, o público português perde esta referência. Para além disso, teria sido muito fácil traduzir a expressão literalmente por *Por Tutatis*.

Por outro lado, o acrescento é um fenómeno que acontece quando o tradutor julga que o texto produzido precisa de ser clarificado e acrescenta algo à tradução com o intuito de garantir a compreensão do texto. Por exemplo, no álbum *Le Tour de Gaule d'Astérix*, na vinheta onde aparece o nome da cidade *Camaracum* (FR4 : 15), há uma legenda que especifica que se trata da cidade de *Cambrai*. Na versão portuguesa, as tradutoras deixaram o nome de *Cambrai* em francês e acrescentaram o equivalente português «Cambráia» (PT3 : 15). Reconhece-se aqui uma vontade, da parte das tradutoras, de manter a forma francesa, mas sentiram a necessidade de esclarecer o leitor português e de escrever o nome em português. No entanto, este acrescento é opcional, pois podiam ter escolhido entre a forma francesa ou a portuguesa. Neste caso, é muito provável que deixar a forma francesa não traria dificuldade na leitura do público português já que o nome é quase o mesmo. Caso se escolhesse o nome português, não retirava nada ao texto de partida, e dava-se simplesmente a primazia ao conforto do leitor do texto de chegada.

Um outro caso de acrescento no texto traduzido foi observado quando Obélix diz: «Deixa-te de cantigas Éautomatix! Este é meu!» (PT3 : 7). Com efeito, no original francês Obélix diz apenas: *Je te dis qu'il est à moi, Cétautomatix* (FR4 : 7). As tradutoras acrescentaram no texto traduzido a expressão “deixa-te de cantigas” para iniciar a frase de Obélix. Este acréscimo parece facultativo, porque não acrescenta nenhuma mais-valia à situação. Para além disso, na versão francesa Obélix fala em primeiro e o gaulês responde-lhe; com esta modificação no texto traduzido, o leitor fica com a sensação de que é o contrário, isto é, que Obélix está a responder ao gaulês.

Assim, apesar de acontecer raramente, o tradutor tem às vezes que suprimir certos elementos do texto de partida porque não são traduzíveis na língua de chegada, sob pena de a sua tradução ficar estranha e dificultar, por essa via, a leitura do texto. No caso dos acrescentos, se às vezes se revelam efetivamente necessários, outras vezes parecem ser uma escolha absolutamente arbitrária das tradutoras que, perante determinada situação, acharam melhor assegurar a compreensão do leitor modificando ou acrescentando elementos no texto traduzido.

## 6. Falhas, erros ou escolhas estranhas

Cada tradutor tem a sua maneira própria de traduzir, e compreende-se, por isso, que existam diferentes traduções de um mesmo texto. Alguns vão escolher dar primazia ao texto de partida e outros à cultura de chegada; e as suas escolhas tradutivas acabam por resultar em textos às vezes substancialmente diferentes. De qualquer forma, o tradutor tem que ter um pleno conhecimento das culturas de partida e de chegada para conseguir restituir toda a informação e ter a certeza de não cometer erros na sua interpretação do texto de partida. No entanto, pode acontecer que algumas gralhas se introduzam no texto traduzido ou que as escolhas feitas pelo tradutor não sejam as mais adequadas ao público-alvo ou à situação em que se insere a história.

Um exemplo em que nos parece que as tradutoras não terão interpretado de forma correta o significado no texto original seria a tradução da expressão francesa *c'est pas demain la veille* (FR4 : 4) que foi traduzida por: «amanhã não será a véspera desse dia» (PT3 : 4). Percebe-se a vontade das tradutoras de manter a referência às palavras *demain* e *veille*; no entanto, o sentido da expressão francesa não está presente no texto traduzido. Em francês, esta expressão é usada para falar de uma coisa que nunca vai acontecer. E este sentido está completamente ausente da versão portuguesa. Parece-nos que seria talvez mais correto dizer: “não é amanhã que isso vai acontecer”, por exemplo, querendo com isso dizer que certamente não acontecerá nunca, pois é esse precisamente o sentido da expressão francesa. Um outro exemplo seria a tradução do nome de fruta o *melon* (FR2 : 24) que foi traduzida em português por «coco» (PT4 : 24). Não conseguimos perceber a razão que terá levado as tradutoras a traduzir pelo nome de uma fruta diferente já que existe a palavra melão em português. Para além disso, a fruta que aparece no desenho é um melão francês e não um coco, por isso não corresponde ao nome dado em português.

Algumas escolhas tradutivas presentes no nosso *corpus* não nos parecem de todo ser as mais adequadas. Refira-se a este propósito, por exemplo, a tradução da expressão *un copain* (FR4 : 8) para o português por «um compincha» (PT3 : 8). As tradutoras recorreram à tradução literal e, apesar de ser um termo efetivamente muito próximo da palavra francesa, é provável que apenas certos leitores a conheçam e que não seja percebida por outros visto tratar-se de uma denominação que nem todas as faixas etárias usariam, e os mais novos nem sequer a reconhecerão! Para evitar qualquer problema de compreensão, a melhor opção teria

sido, talvez, traduzir por amigo ou colega. Para além disso, no álbum *Astérix entre os bretões*, página 46, a palavra *copain* foi traduzida por «amigo». Como é uma edição posterior à primeira, isso leva-nos a pensar que as tradutoras podem ter considerado mais tarde que era mais adequado traduzi-la simplesmente por «amigo».

Refira-se, por fim, um caso em que há claramente uma falta de coesão nas escolhas das tradutoras. No álbum *Astérix entre os bretões*, a expressão *un nuage de lait* (FR2 : 1) – usada em francês para pedir um pouco de leite no café ou no chá –, foi traduzida por «um farrapinho de leite» (PT4 : 6). O sentido da palavra em português é diferente do francês, pois “farrapinho” faz referência a um pedaço de qualquer coisa como um pedaço de vestuário por exemplo. Já que se usa a expressão “café pingado” em português – precisamente quando se quer um pouco de leite no café –, podia muito bem ter sido traduzida por *uma pinga de leite*. Para além disso, logo na página a seguir, a mesma expressão foi traduzida por «uma pinguinha de leite» (PT4 : 7). Manter a mesma tradução em ambos dos casos teria tido mais lógica, já que se trata da mesma expressão e de uma mesma situação. E mesmo assim, note-se que em nenhuma das opções tradutivas o texto português dará a realidade Francesa, já que *un nuage de lait* é mesmo uma pequena “nuvem de leite”, pois o pingo de leite que se acrescenta ao café é mais espuma do que leite líquido; e talvez fosse isso mesmo que as tradutoras queriam dizer ao utilizar a expressão “farrapinho de leite”.

Sem ter a veleidade de pôr em causa a qualidade das traduções a que nos referimos, quisemos no entanto mostrar que nem sempre as traduções conseguem transmitir completamente o que está no texto de partida, e que os tradutores podem mesmo interpretar de maneira errada, ou menos certa, o significado de certas palavras ou expressões. E o mesmo se diga da coesão do texto, quando se está a traduzir. Para não se correr riscos, talvez fosse preferível escolher uma só tradução para traduzir uma mesma realidade. Se algumas das situações que observámos têm efetivamente impacto significativo na perceção do leitor, outras porém não passam de *nuances* que parecem enquadrar-se melhor na situação, mas que não são indispensáveis à perceção do leitor do texto de chegada.

## Conclusão

Foram apresentados nesta dissertação apenas alguns exemplos entre os numerosos que foram observados ao longo do estudo das traduções dos álbuns que compõem o *corpus* deste trabalho. Graças a esses diversos exemplos, tentamos demonstrar quais foram as técnicas usadas pelas tradutoras para conseguirem encontrar uma tradução que julgassem adequada e que permitisse, essencialmente, limitar a perda do efeito humorístico muito presente nos balões do *Astérix*, mas também evitar as perdas de elementos culturais. A escolha desses procedimentos depende da posição que quer adotar o tradutor e se ele quer manter-se mais próximo da cultura do texto de partida ou antes facilitar a leitura do texto de chegada.

Quanto à tradução dos nomes próprios, que são praticamente todos baseados em trocadilhos ou expressões tipicamente francesas, torna-se evidente que as tradutoras procuraram restabelecer no texto de chegada a mesma percepção que deles se tem no texto original. Uma tradução literal nem sempre funcionaria e nem sempre permitiria retribuir o sentido presente no nome original. Quando não podiam traduzir literalmente ou recorrer à adaptação parcial mediante alguma adaptação ortográfica por exemplo, tentaram encontrar um equivalente que permitisse manter um elemento referencial em comum com o nome francês. Mas, por vezes, também tiveram que adaptar por completo o nome e escolher uma solução completamente diferente daquela apresentada pelo original, sublinhando uma ou outra das características da personagem. Para a tradução dos nomes de cidades, em muitos casos mantiveram a forma latina usada no original, matriz comum e comumente entendível, quer na língua de partida quer de chegada, ou então recorreram ao seu equivalente português.

Em relação à tradução das onomatopeias e das interjeições, é sabido que os tradutores têm que possuir um conhecimento extenso das representações dos sons na língua de partida e na língua de chegada para conseguir transpô-los no texto traduzido. No *corpus* estudado, observámos casos em que as tradutoras apenas recorreram à equivalência, a uma adaptação parcial mediante alguma modificação ao nível da ortografia, ou ainda ao decalque. Mas também casos houve em que as onomatopeias e as interjeições foram trocadas por algo completamente diferente como uma palavra ou uma expressão que, no ver das tradutoras, se enquadrava melhor naquela situação.

A tradução dos idiomatismos foi, tal como aconteceu com os nomes, muitas vezes feita através do procedimento de equivalência, seguindo as normas definidas na língua de chegada. Mas, em *Astérix*, não é raro que os idiomatismos estejam ligados a jogos de palavras; e aí, manter o duplo sentido ou sentido dúbio e insinuante de certas expressões,

conseguir traduzir todos os significados presentes, explícitos ou implícitos, torna-se tarefa impossível para as tradutoras. Acabam, por isso, frequentemente por recorrer a uma adaptação parcial que resulta muitas vezes numa perda, inevitável, ao nível do sentido humorístico, do duplo sentido, da insinuação implícita.

No que diz respeito às referências culturais, por exemplo relativamente às especialidades culinárias francesas, se por vezes as tradutoras recorreram ao empréstimo e mantiveram o nome francês, também acontece terem optado por adaptar por completo, traduzindo pelo nome de um prato português parecido com o francês. Para dar mais uniformidade à tradução dos álbuns, julgamos que podiam ter escolhido manter ou não as referências e recorrer sempre ao mesmo procedimento em todos os casos. É importante salientar o facto de que nem todas as referências culturais são traduzíveis, e por vezes as tradutoras preferiram mesmo omitir a referência em vez de traduzir por algo que poderia efetivamente vir a dificultar a leitura do público português.

Sabemos que ‘a’ tradução não existe, como não existe a ‘tradução completa’ e muito menos a ‘tradução perfeita’. Com efeito, qualquer tradução acaba por perder sempre alguns elementos do texto original, e as bandas desenhadas do *Astérix* não constituem exceção à regra, como nos parece ter ficado claro ao longo destas páginas. Por outro lado, e apesar das limitações de espaço impostas pelos balões, observámos também alguns casos de acrescento, quando as tradutoras julgaram que isso era indispensável para ajudar a perceção dos leitores portugueses.

Para além das especificidades de linguagem próprias e inerentes a qualquer texto literário – sejam os ritmos e as sonoridades próprias, os jogos de palavras, os regionalismos, as referências culturais e históricas e tantos outros – o tradutor de banda desenhada confronta-se ainda com a indispensável ligação entre o texto e a imagem:

Si déjà un traducteur ne traduit jamais des mots mais les images mentales que ces mots impliquent quand il les lit et les interprète, quand on traduit les albums d’Astérix [ou quelconque autre bande-dessinée], on ne traduit pas seulement les idées et les émotions de l’aspect verbal du texte, mais on traduit aussi, et surtout, tous les éléments paratextuels qui constituent son aspect visuel : les couleurs et les textures des images peritextuelles font beaucoup plus que simplement “illustrer” le texte, elles constituent l’essence du message à traduire. (Yuste Frías, in *Le tour du monde d’Astérix*, 2011 :261)

De facto, na tradução de banda desenhada, as linguagens linguística e icónica não podem ser dissociadas. São dois sistemas que interagem entre eles, e os elementos não-verbais podem

permitir ao tradutor adquirir informações que vão ajudá-lo na compreensão da história e na tradução dos elementos verbais. O tradutor tem que ser capaz de analisar os elementos presentes no texto de origem para conseguir restituí-los na sua tradução.

Todas as particularidades que fizeram o sucesso das bandas desenhadas de Astérix mostram que a sua tradução nunca pode ser *un ejercicio de translación literal, sino, como si tratara de una obra poética, de una recreación, que ha de superar la mera equivalencia para volver a recrear una obra en el idioma de destino* (Pardillos, 1992 : 120). A tradução das bandas desenhadas de Astérix é ainda hoje muito estudada pelos profissionais da tradução devido às numerosas problemáticas a que dão azo no âmbito da tradução, como a transmissão do humor ou das referências culturais. Os próprios autores Goscinny e Uderzo valorizaram muito os seus tradutores. Goscinny prefere falar de *adaptación e non de traducción e reconece as dificultades que supón verter os xogos de palabras, canción e gags «absolutament instraduisibles»* (Goscinny, cit. por Vila Barbosa, 2014 : 319). A tarefa do tradutor é, pois, muito árdua, tanto mais que na banda desenhada é impossível recorrer a explicações aprofundadas ou a notas de tradutor ou de rodapé, pelas razões que sabemos.

Apesar de não se ter dedicado neste trabalho nenhuma parte à importância das normas impostas pelos editores, não se pode minimizar o impacto que elas frequentemente têm sobre a tradução efetivamente produzida para ser publicada. Com efeito, o apagamento de certas referências culturais, ou a sua adaptação, pode fazer parte das normas impostas pelos editores com o objetivo de facilitar a leitura do texto de chegada. Sabemos quanto Lawrence Venuti insistiu, defendeu e refletiu sobre o impacto e a presença, desejadas, dos tradutores sobre o texto traduzido. Fundamenta os seus conceitos de visibilidade e invisibilidade do tradutor no texto de Schleiermacher e defende a visibilidade do tradutor que, no fundo, corresponde à tradução estrangeirizante. Mas, numa sociedade em que as regras são impostas, não pelos tradutores mas sim pelos editores, parece-nos que este é um conceito muito fragilizado e difícil de implementar:

É claro que fluência e inteligibilidade dos textos traduzidos são imposições do mercado, mas são também expectativa do leitor. Parece-me paradoxal Venuti pretender alcançar o prestígio social do tradutor dificultando o acesso do leitor ao texto, se a dificuldade implicará, na maioria das vezes, o desinteresse pelo natural traduzido. O acesso ao texto estrangeirizador será limitado a uma reduzida elite intelectual. (Ferreira de Freitas, 2008 : 103)

Assim, talvez algumas das nossas observações críticas não devam recair sobre as tradutoras, mas antes sobre os editores, já que certas escolhas tradutivas observadas neste trabalho

poderão eventualmente ser só e apenas o fruto de regras impostas pelas casas editoras e não preferências ou opções menos pertinentes ou menos adequadas das tradutoras.

Dada a riqueza cultural e linguística quase inesgotável dos álbuns de *Astérix*, não foi possível neste trabalho analisar todas as ocorrências observadas. Tentou-se salientar os fenômenos mais relevantes, compreendê-los e analisá-los à luz do pensamento tradutológico de Vinay e Darbelnet, Schleiermacher e Antoine Berman.

# **Bibliografia**

## **1. Corpus**

### **a) Edições francesas:**

- GOSCINNY et UDERZO (1963). *Astérix et les Goths*, Neuilly-Sur-Seine: Dargaud Editeur.
- (1966). *Astérix chez les Bretons*, Neuilly-Sur-Seine: Dargaud Editeur.
- (1968). *Astérix et Cléopatre*, Neuilly-Sur-Seine: Dargaud Editeur.
- (1974). *Le tour de Gaule d'Astérix*, Neuilly-Sur-Seine: Dargaud Editeur.
- (2017). *Astérix et la Transitalique*, Neuilly-Sur-Seine: Dargaud Editeur.

### **b) Edições portuguesas:**

- GOSCINNY et UDERZO (2014). *Astérix e os Godos*, Lisboa: Edições ASA II, S.A.
- (2014). *Astérix e Cleópatra*, Lisboa: Edições ASA II, S.A.
- (2015). *A volta à Gália de Astérix*, Lisboa: Edições ASA II, S.A.
- (2017). *Astérix entre os Bretões*, Lisboa: Edições ASA II, S.A.
- (2017). *Astérix e a Transítalica*, Lisboa: Edições ASA II, S.A.

## **2. Bibliografia Fundamental**

- BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*, Paris, França: Gallimard.
- BERMAN, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, França: Gallimard.
- CELOTTI, N. (2000). “Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle”. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 5, p. 29-61, Trieste, Itália: EUT - Edizioni Università di Trieste.
- CELOTTI, N. (2012). “La bande dessinée : art reconnu, traduction méconnue”. *Tradurre il fumetto/Traduire la bande dessinée*, p. 1-12, Nápoles, Itália: Liguori Editore.
- DACHEUX, E. (2009). Introduction Générale. *Hermès - La bande dessinée : art reconnu, média méconnu*, 54, p. 11-17, Paris, França: CNRS Editions.
- DELESSE, C. (2006, Septembre). “Les noms propres dans la série Astérix et leur traduction anglaise”. *Palimpsestes, Hors série*, Paris, França: Presses Sorbonne Nouvelle.

- FERREIRA DE FREITAS, L. (2008). “Tradução e Autoria: de Schleiermacher a Venuti”. *Cadernos de Tradução, 1*, p. 95 – 107, Florianópolis, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina.
- LEDERER, M. (1998). “Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation”. *Palimpsestes, 11*, p. 161-171, Paris, França: Presses Sorbonne Nouvelle.
- LIEVOIS, K. (2017, Novembre). “Audiodécrire les allusions intertextuelles et culturelles visuelles. L'exemple d'Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre”. *Palimpsestes, 30*, p. 178-191, Paris, França: Presses Sorbonne Nouvelle.
- MUNDAY, J. (2014). *Introdução aos Estudos de Tradução*, Ramada, Portugal: Edições Pedagogo, Lda. e Centro de Língua Portuguesa.
- RASKIN, L. (2004). “De la traduction des noms propres: application au cas de la bande dessinée”. *Anales de Filología Francesa, 12*, p. 371-384, Málaga, Espanha: Universidad de Málaga.
- RICHEL, B. (s.d.). *Le tour du monde d'Astérix*. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2000, Paris, França: Presse Sorbonne Nouvelle.
- SCHLEIERMACHER, F. (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, Porto, Portugal: Porto Editora .
- SIERRA SORIANO, A. (1999, Décembre 4). “L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction”. *Meta, 44*, p. 582-603, Montreal, Canada: Les Presses de l'Université de Montréal.
- SILVA VIEIRA, D. A. (2012). *A banda desenhada como recurso para estimular a aprendizagem da gramática nas aulas de línguas estrangeiras*, Porto, Portugal: Universidade do Porto.
- VALERO GARCÉS, C. (1999). “La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados”. *Babel A.F.I.A.L., n°8*, p. 117-138, Vigo, Espanha: Universidad de Vigo.
- VENUTI, L. (2000). *The Translation Studies Reader*, Londres, Inglaterra: Routledge.
- VILA BARBOSA, M. M. (2014). “Delirant isti tradutores! Análise dalguns elementos de difícil traduzadaptación en Astérix”, *Hermeneus, 16*, 291-327, Valladolid, Espanha: Universidad de Valladolid.
- VINAY, J.-P., & DARBELNET, J. (1960). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, França: Paris Didier.

### **3.Outros recursos**

- Astérix*. (s.d.). Consulté le Décembre 12, 2017, sur Wikipédia L'encyclopédie Libre: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Astérix>
- BOM, J. C., & COSTA, J. M. (s.d.). Récupéré sur Ciberdúvidas da Língua Portuguesa: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt>
- Les créateurs - Albert Uderzo*. (s.d.). Consulté le Décembre 12, 2017, sur Astérix Le Site Officiel: <http://www.asterix.com/index.php.fr>
- Les créateurs - René Goscinny*. (s.d.). Consulté le Décembre 12, 2017, sur Astérix Le Site Officiel: <http://www.asterix.com/index.php.fr>