

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – TRADUÇÃO

LEONARDO JOSÉ SANTOS TEIXEIRA

TRADUZINDO INDIGENEIDADE: MARCADORES CULTURAIS AINU EM
TRADUÇÕES DE *GOLDEN KAMUY*

Juiz de Fora
2025

LEONARDO JOSÉ SANTOS TEIXEIRA

**TRADUZINDO INDIGENEIDADE: MARCADORES CULTURAIS AINU EM
TRADUÇÕES DE *GOLDEN KAMUY***

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
da Faculdade de Letras da Universidade Federal
de Juiz de Fora, como requisito parcial para
graduação no Bacharelado em Letras-
Tradução: Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi

Juiz de Fora

2025

LEONARDO JOSÉ SANTOS TEIXEIRA

**TRADUZINDO INDIGENEIDADE: MARCADORES CULTURAIS AINU EM
TRADUÇÕES DE *GOLDEN KAMUY***

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
da Faculdade de Letras da Universidade Federal
de Juiz de Fora, como requisito parcial para
graduação no Bacharelado em Letras-
Tradução: Inglês.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu pai, por permanecer, até hoje, meu exemplo de figura masculina e por me auxiliar a estar onde estou e chegar onde cheguei, sempre fazendo o possível para impulsionar meu desenvolvimento.

À Geovana, minha melhor amiga e pessoa sem a qual eu não teria tido coragem de me aventurar em outra cidade, por sempre me tirar da minha zona de conforto e ver potencial em mim.

Aos amigos que fiz ao longo do curso e que fizeram dele um ambiente acolhedor, instigante e divertido, especialmente meus quatro amores Guilherme, Kevin, Mariana e Naara (ordem meramente alfabética).

Aos grandes professores que me guiaram nesta jornada acadêmica, especialmente, por um lado, às professoras Cristina Name, Ana Paula El Jaick e Amitza Vieira, por, cada uma de uma forma, terem sido responsáveis por me interessar na Linguística, e, por outro, aos professores Adauto Vilela, Carolina Magaldi e Patrícia Fabiane, por tornarem o bacharelado em Tradução uma experiência tão enriquecedora profissional e intelectualmente.

À minha orientadora, profa. Carolina Magaldi, por comprar minhas ideias megalomaniacas e me orientar com um conhecimento que apenas ela seria capaz de fornecer, além de uma organização que, em muito, ainda me falta.

Aos membros da banca, profa. Patrícia Fabiane e prof. Thiago Mattos, por gentilmente se disporem a ler meu trabalho e fornecer suas contribuições nas circunstâncias extraordinárias em que a proposta foi feita.

Aos membros da *Centipede Scans*, por terem assumido o projeto da tradução de *Golden Kamuy* para o português até o final e terem sido sempre atenciosos em me fornecer informações para este trabalho.

E, por fim, ao Mamoru Oshii, por ser o melhor diretor de cinema da atualidade, ter produzido a peça cinematográfica definitiva da minha vida, *Angel's Egg*, e ser, com isso, o responsável por acender o meu interesse analítico pela vida e pela arte.

*'I also
went off
to go trading,
but a wicked Japanese interpreter
gave me poisoned wine
to drink.
After a while,
I died and this
is my dead soul
which is now going homeward.
Do not go on!
Turn back at once!
Go back quickly!'
(Phillipi, 1979, p. 249-250)*

RESUMO

O presente estudo possui como objeto de análise duas traduções para o português brasileiro do mangá *Golden Kamuy*, no qual os Ainu – povo indígena nativo ao norte do arquipélago japonês – possuem posição de destaque para a narrativa. As duas traduções foram uma realizada e distribuída por fãs no contexto de produções colaborativas das *scanlations* (Carlos, 2011; Aragão, 2016) e uma feita por uma tradutora profissional e publicada oficialmente. Partindo desses objetos, definiu-se, como objetivo geral da pesquisa, observar como são traduzidos os marcadores culturais Ainu presentes em *Golden Kamuy* nas traduções de fãs e oficial e quais concepções de cultura – implícitas ou explícitas – orientam as decisões tomadas. Para tanto, assume-se uma perspectiva de análise qualitativa nos termos de Miles e Huberman (1994) e, como aporte teórico, as diversas conceituações de cultura formuladas internamente à Antropologia (Tylor, 2016 [1873]; Geertz, 2008 [1973]; Sahlins, 1990 [1987]; Thompson, 2002 [1990]; Laraia, 2001), assim como suas aplicações no fazer tradutório (Schleiermacher, 2007 [1813], Lefevere, 1992b; Venuti, 2019 [1998]), especialmente no que tange ao conceito de marcadores culturais (Nida, 1945; Newmark, 1988 *apud* Li, 2021; Aubert, 2006; Aragão, 2021). A análise de caráter comparativo é conduzida por meio de amostras de cada uma das três categorias de referencialidade em que os marcadores culturais se manifestam, selecionadas por conveniência a partir da relevância dos exemplos para a percepção das distinções presentes entre as versões analisadas. Os dados submetidos à análise mostram, de modo geral, uma maior consistência e coerência nas escolhas tradutórias tomadas no contexto editorial oficial em comparação com sua contraparte colaborativa. Por outro lado, também se fez evidente a maior proatividade exibida pelos realizadores da *scanlation*, que constantemente modificam e adicionam ao texto original de modo a ressaltar e/ou contextualizar aspectos culturais tidos como relevantes de modo interno ao *fandom*. Em termos de concepções de cultura, nenhum dos objetos de análise demonstrou possuir uma única concepção coesa orientando suas escolhas, com ambos flutuando entre diferentes concepções na medida que a obra original e seus contextos de produção balizavam suas decisões.

Palavras-chave: Tradução cultural; Marcadores culturais; *Scanlations*; *Golden Kamuy*; cultura Ainu.

ABSTRACT

The present study analyzes two translations into Brazilian Portuguese of the manga *Golden Kamuy*, in which the Ainu – an indigenous people native to the northern part of the Japanese archipelago – feature prominently in the narrative. The two translations were one produced and distributed by fans in the context of collaborative productions known as *scanlation* (Carlos, 2011; Aragão, 2016) and one carried out by a professional translator and officially published. Assuming these objects, the general objective of the research was to observe how the Ainu cultural markers present in *Golden Kamuy* are translated in its fan-made and official translations and which conceptions of culture – implicit or explicit – guide the decisions taken. To this end, we adopted a qualitative perspective of analysis following Miles and Huberman (1994) and, as a theoretical framework, the various conceptualizations of culture formulated internally in Anthropology (Tylor, 2016 [1873]; Geertz, 2008 [1973]; Sahlins, 1990 [1987]; Thompson, 2002 [1990]; Laraia, 2001), as well as their applications in translation (Schleiermacher, 2007 [1813], Lefevere, 1992b; Venuti, 2019 [1998]), especially with regard to the concept of cultural markers (Nida, 1945; Newmark, 1988 *apud* Li, 2021; Aubert, 2006; Aragão, 2021). The comparative analysis was conducted using samples from each of the three categories of referentiality in which cultural markers are manifested, selected by convenience based on the relevance of the examples for the perception of the distinctions present between the versions analyzed. The data submitted for analysis show, in general, greater consistency and coherence in the translation choices made in the official editorial context compared to its collaborative counterpart. On the other hand, the greater proactivity displayed by the scanlators was also evident, as they constantly modify and add to the original text in order to highlight and/or contextualize cultural aspects considered relevant internally within the fandom. In terms of conceptions of culture, none of the objects of analysis displayed a single cohesive conception governing their choices, with both varying between different conceptions as the original work and their own production contexts guided their decisions.

Keywords: Cultural translation; Cultural markers; Scanlation; *Golden Kamuy*; Ainu culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Distribuição geográfica dos Ainu	15
Figura 2 - Referências visuais Ainu.....	17
Figura 3 - Três dos retratos que compõem o <i>Ishū retsuzō</i>	19
Figura 4 - Apresentação dos grupos no início do vol. 9	24
Figura 5 - Capa do livro de 2019, apresentando a personagem Asirpa vestindo um <i>tamasay</i> .	28
Figura 6 - Banner de divulgação da exibição no Museu Britânico em Londres	29
Figura 7 - Página inicial do cap. 53, com os créditos e a divulgação do grupo <i>pAMI-Ke Scanlator</i>	35
Figura 8 - Segunda página do cap. 39 convocando leitores para se tornarem parte do grupo <i>Nakama Mangás</i>	36
Figura 9 - Glossário do cap. 155, contendo a explicitação de referentes históricos e culturais do capítulo acompanhada de imagens	37
Figura 10 - Página inicial do cap. 10, com, no canto inferior central e direto, as fontes da tradução	38
Figura 11 - Capa do vol. 6	42
Figura 12 - Exemplo de uso de notas de tradução	44
Figura 13 - Terceira e quarta páginas do glossário do vol. 9, contendo o fim da primeira e as segunda e terceira seções.....	45
Figura 14 - Modelos Hoffstede (a esquerda) e Trompenaars (a direita).....	61
Figura 15 - Modelo de Hall	63
Figura 16 - Inconsistências nas transcrições	71
Figura 17 - Posturas presentes na tratativa de um erro do original	72
Figura 18 - Uso de impessoalidade	74
Figura 19 - Tratativa para quando o distanciamento é narrativamente marcado.....	76
Figura 20 - Interpretação da ambiguidade por meio da iconicidade	78
Figura 21 - Intertextualidade com uma narrativa Ainu.....	80
Figura 22 - Reaparição do <i>kisarri</i>	82
Figura 23 - Reaparição da <i>amappo</i>	83
Figura 24 - Marcação do dialeto de Satsuma	85
Figura 25 - Diferentes formas de explicitar a intertextualidade icônica.....	87
Figura 26 - Generalização da flora	89
Figura 27 - Generalização da fauna.....	90

Figura 28 - Tradução literal do inglês.....	91
Figura 29 - Possibilidade de ampliação no glossário	93
Figura 30 - Discussão de aspecto de comportamento animal.....	94
Figura 31 - Expansão sobre o <i>mukkur</i> no glossário.....	96
Figura 32 - Distinção oriunda das diferentes edições usadas como fonte	98
Figura 33 - Efeito de questões editoriais na explicação do <i>ikema</i>	99
Figura 34 - Diferenças oriundas da presença verbo-icônica do marcador	100
Figura 35 - Diferença na explicação do <i>sutu</i> impactando a percepção da cultura social	101
Figura 36 - Diferença de relações de parentesco	103
Figura 37 - Diferença no grau de parentesco.....	104
Figura 38 - Descrição de um cumprimento entre mulheres Ainu.....	105
Figura 39 - Função do líder das aldeias.....	107
Figura 40 - Idade para tatuar a boca	108
Figura 41 – Incorporação do comércio de salmão.....	110
Figura 42 - Atribuição de agentividade à terra	111
Figura 43 - Explicação sobre os <i>nitne kamuy</i>	113
Figura 44 - Descrição sobre os kamuy	115
Figura 45 - Explicação sobre o <i>pawci kamuy</i>	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Listagem das traduções colaborativas de <i>Golden Kamuy</i> , separadas por grupo	34
Quadro 2 - Uso de glossários entre grupos dentre os capítulos analisados	121

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A OBRA E SUAS TRADUÇÕES	14
2.1	AO NORTE DO JAPÃO	14
2.1.1	<i>Os bárbaros de Ezo</i>	<i>14</i>
2.1.2	<i>Em busca do kamuy dourado</i>	<i>23</i>
2.2	INDIGENEIDADE TRADUZIDA	30
2.2.1	<i>Traduções de fãs</i>	<i>30</i>
2.2.2	<i>Tradução oficial</i>	<i>39</i>
3	CULTURA E TRADUÇÃO	46
3.1	GÊNESE DOS CONCEITOS DE CULTURA	46
3.2	CULTURA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	54
3.3	MARCADORES CULTURAIS	60
4	METODOLOGIA E ANÁLISE	68
4.1	REFERENCIALIDADE INTRALINGÜÍSTICA	69
4.2	REFERENCIALIDADE INTERTEXTUAL	79
4.3	REFERENCIALIDADE EXTRALINGÜÍSTICA	88
4.3.1	<i>Cultura Ecológica</i>	<i>88</i>
4.3.2	<i>Cultura Material</i>	<i>95</i>
4.3.3	<i>Cultura Social</i>	<i>102</i>
4.3.4	<i>Cultura Ideológica</i>	<i>109</i>
4.4	CONCLUSÕES	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Golden Kamuy é um mangá escrito e ilustrado por Satoru Noda, publicado semanalmente entre agosto de 2014 e abril de 2022. A história é situada no Japão do final da Era Meiji (1868-1912), logo após o fim da Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), na ilha de Hokkaido – ilha mais ao norte dentre as que compõem o arquipélago japonês. Nela nós acompanhamos o veterano Saichi Sugimoto em sua busca por riquezas para sustentar a esposa de seu falecido companheiro. Nesse contexto, ele descobre a respeito da lenda de um grande tesouro Ainu¹ escondido e se alia à jovem nativa Asirpa na procura pelas partes do mapa que levam ao ouro escondido.

Ao longo da obra, devido ao contexto histórico e geográfico em que a história se passa, diversas facetas da língua e da cultura Ainu são transmitidas para os leitores por meio dos personagens dessa etnia. A forma cuidadosa e atenta com que a obra apresenta esses aspectos, coordenada com outras dimensões de sua narrativa, foram responsáveis por gerar um grande apelo popular tanto no Japão quanto internacionalmente. Esse reconhecimento se manifesta tanto comercialmente, por meio dos diversos prêmios recebidos e da marca de 29 milhões de cópias vendidas, quanto pelo apreço acadêmico e informal da obra, sendo tida como responsável por “[...] dar início a uma onda de interesse na cultura Ainu de forma nunca alcançada por uma obra literária até então”² (Manolescu, 2021, p. 28, tradução nossa).

A despeito do amplo reconhecimento de sua importância para a discussão quanto a representação de culturas minoritárias, não há trabalhos em língua portuguesa focados em discutir a obra e os que existem em língua estrangeira (Ruiz Flores, 2020; Manolescu, 2021; Ito, 2022; Spiker, 2023; Ito, 2024), embora discutam aspectos relevantes para o entendimento narrativo e ideológico amplo de como a etnia indígena enfocada é representada na obra em questão, não discutem o impacto da dimensão tradutória para a apropriada recepção dessa identidade cultural (Venuti, 2019 [1998]), nem as diferentes concepções de cultura (Thompson, 2002 [1990]) que podem estar envolvidas nessas escolhas.

Além disso, no contexto brasileiro, duas diferentes modalidades de tradução estão disponíveis para o acesso à obra de Noda, oriundas de dois contextos de produção notavelmente distintos: as traduções, capítulo a capítulo, feitas por fãs no contexto de produções colaborativas

¹Os Ainu são uma etnia nativa de povos caçadores-coletores viventes ao norte do Japão (ver 2.1.1).

² Cf.: “sparked a surge of interest in Ainu culture that no literary piece has achieved thus far”.

das *scanlations*³ (Carlos, 2011; Aragão, 2016), disponibilizadas entre 2016 e 2024; e a tradução oficial, realizada por uma tradutora profissional e publicada, no país, pela editora Panini entre 2019 e 2023. Sendo assim, partindo da produtividade analítica desses dois contextos de produção e da ausência de estudos que enfoquem a transposição de aspectos culturais em traduções da obra, elencamos a manifestação de marcas da cultura Ainu em cada uma das traduções de *Golden Kamuy* para o português como nosso objeto de análise.

Desse modo, no presente trabalho, analisaremos, em uma perspectiva qualitativa, nos termos de Miles e Huberman (1994), o modo pelo qual se manifestam os marcadores culturais (Aubert, 2006) nas traduções de aspectos relativos ao povo Ainu na narrativa de Noda, considerando também o impacto da dimensão multimodal da linguagem em que esses marcadores se manifestam (Aragão, 2021) para a análise. Para isso, valer-nos-emos de amostras recolhidas por conveniência a partir da relevância dos exemplos para a percepção das distinções presentes entre as versões analisadas. Essas amostras serão organizadas em cada uma das três dimensões de referencialidade em que se classificam os marcadores culturais elencadas por Aubert (2006) – referencialidade intralinguística, referencialidade intertextual e referencialidade extralinguística. O objetivo geral da análise, então, será observar como são traduzidos os marcadores culturais Ainu presentes no em *Golden Kamuy* nas traduções de fãs e oficial para a língua portuguesa e quais concepções de cultura – implícitas ou explícitas – orientam as decisões tomadas.

Para cumprir esse objetivo, na seção 2, apresentaremos o contexto em que nossos objetos de análise se inserem, explorando, na subseção 2.1, a cultura indígena representada na narrativa de Noda e a narrativa propriamente dita, bem como sua recepção. Na subseção 2.2, por sua vez, dissertaremos a respeito das duas traduções da obra disponibilizadas em língua portuguesa, seus contextos de produção e como eles se relacionam com as diferentes recepções advindas do público leitor obtidas por cada uma das iterações.

Na seção 3, por sua vez, serão expostas as diferentes formulações que orientarão a análise realizada, especialmente no que tange às diferentes concepções de cultura e sua aplicação na tradução. Desse modo, exploraremos diversas elaborações que circundam o conceito de cultura formuladas ao longo da história do desenvolvimento da Antropologia (Tylor, 2016 [1873]; Geertz, 2008 [1973]; Sahlins, 1990 [1987]; Thompson, 2002 [1990]; Laraia, 2001), bem como a forma pela qual elas foram entendidas em sua relação com a tradução ao longo do

³ Prática que envolve a digitalização, tradução, edição e distribuição online de quadrinhos asiáticos (ver 2.2.1).

tempo (Schleiermacher, 2007 [1813], Lefevere, 1992b; Venuti, 2019 [1998]). Discutiremos, também, as diferentes formas pelas quais, no âmbito dos Estudos da Tradução, as culturas foram sistematicamente organizadas (Katan, 2014 [1999]) e classificadas em sua manifestação diretamente tradutória enquanto marcadores culturais (Nida, 1945; Newmark, 1988 *apud* Li, 2021; Aubert, 2006; Aragão, 2021).

Na seção 4, finalmente, estarão contidas a metodologia e a análise da pesquisa. Nela, as três dimensões de referencialidade propostas por Aubert (2006) receberão, cada uma, uma subseção dedicada à análise comparativa de como cada tradução lida com os marcadores culturais Ainu presentes ao longo da narrativa de *Golden Kamuy*. Receberão também atenção especial as 4 categorias nas quais se ramifica a referencialidade extralinguística, subdivididas em: cultura ecológica, cultura material, cultura social e cultura ideológica.

2 A OBRA E SUAS TRADUÇÕES

Nesta seção, iremos apresentar o contexto de análise. Primeiramente, na subseção (ou seção secundária) 2.1, realizaremos uma exposição a respeito da série *Golden Kamuy* (2014-2022), de Satoru Noda, da cultura indígena nela representada e do impacto daquela na representação desta. Em seguida, na subseção 2.2, apresentaremos, então, ambas as traduções que serão analisados e seus contextos – significativamente distintos – de produção e publicação, bem como a recepção do público leitor a cada uma.

2.1 AO NORTE DO JAPÃO

Nesta subseção, iremos iniciar apresentando a cultura dos nativos de Hokkaido em um breve percurso histórico, em especial no que tange à sua relação com os japoneses, na seção terciária (doravante S3) 2.1.1. Iniciaremos dessa forma devido ao fato de a etnia em questão estar amplamente presente na obra de Noda e ter, em sua representação, nosso foco de análise. Em seguida, na S3 2.1.2, apresentaremos uma breve sinopse da narrativa de *Golden Kamuy*, bem como uma explanação da discussão acadêmica e informal a respeito da narrativa como um todo e, especialmente, de sua abordagem quanto aos Ainu.

2.1.1 Os bárbaros de Ezo

Os Ainu⁴ (アイヌ民族, trad.: etnia Ainu) – etnia retratada ao longo da obra e da qual, dentre diversos personagens, Asirpa, uma das protagonistas, faz parte – são povos majoritariamente caçadores-coletores nativos à região por eles denominada Aynu Mosir (lit.: terra dos homens) e anteriormente denominada pelos japoneses Ezo (蝦夷, ou Ezochi, 蝦夷地). Atualmente essa região compreende a ilha de Hokkaido (北海道) – ilha mais ao norte dentre as que compõem o arquipélago japonês –, a Sacalina (em japonês Karafuto, 樺太) e as ilhas Curilas (em japonês Chishima, 千島) (Figura 1) – as duas últimas territórios historicamente disputados entre a Rússia e o Japão. Eles são um povo linguística, genética e culturalmente

⁴ Neste trabalho, seguimos a convenção brasileira para etnônimos definida na 1ª Reunião Brasileira de Antropologia em 1953 sobre a “grafia dos nomes tribais” brasílicos, aplicando, por analogia, a mesma lógica à denominação de uma etnia não nacional. Sendo assim, o nome da etnia “Ainu” não é aqui flexionado em número ou gênero e é capitalizado tanto em sua forma substantiva (como definido pela convenção) quanto em sua forma adjetival (uso apontado como facultativo) (Convenção [...], 1954).

distintos da maior parte dos japoneses étnicos (denominados 大和民族, trad.: etnia Yamato; ou Wajin, 和人, trad.: povo Wa) e atualmente são tidos pela maior parte dos antropólogos como sendo, junto dos ryukyuanos, os descendentes mais próximos dos povos Jōmon⁵ (Akulov, 2015; Jeong *et al.*, 2016).

Figura 1 - Distribuição geográfica dos Ainu⁶



Fonte: Okada (2012).

A relação entre os Yamato e povos indígenas nortistas são descritas desde o *Nihonshoki* (日本書紀, c. 720 EC), em que estes são aludidos meramente em termos de sua suposta selvageria e inumanidade bárbaras. Eles eram referidos pelo termo Emishi – leitura variante dos mesmos ideogramas que, após unificação com a região de Tohoku (東北地方)⁷, geraram a leitura Ezo –, mas a equalização entre esse termo e os Ainu em particular, em detrimento de uma determinação mais geral de grupos marginais, permanece objeto de disputa (Day, 2012). Contrariamente a essa representação, desde esse período, já existem registros de comércio (ou cobrança de tributo) com o grupo Emishi de um local que se acredita equivaler à atual ilha de Hokkaido (Siddle, 1996).

É apenas no séc. XIII, contudo, que a identidade Ainu se cristaliza a partir do contato com o povo japonês e da mescla entre as culturas Satsumon (擦文文化) e Okhotsk – com primazia da primeira, descendente dos Jōmon e centrada na caça e pesca, sobre a segunda, mais

⁵ Povos caçadores-coletores diversos que viveram no arquipélago japonês durante o período Jōmon (c. 14.000 AEC-300 AEC), característicos por sua cultura arqueológica de peças de cerâmica.

⁶ Regiões certamente habitadas em vermelho e com evidências de possível presença passada em rosa.

⁷ Lit.: “região nordeste”. Parte mais ao norte da ilha de Honshu (本州) – a maior dentre as ilhas que compõem o arquipélago japonês.

marítima e oriunda de regiões mais ao norte (Goto, 2018). Desde então, o contato comercial entre a região norte do Japão e os Ainu do sul de Hokkaido se manteve ao longo de diversos períodos históricos do país, com as famílias responsáveis pela região, em cada momento, gozando de relativa autonomia (Siddle, 1996). Esse processo, entretanto, gerou uma crescente dependência dos Ainu de Hokkaido dos bens obtidos por meio do comércio.

A cultura que se desenvolveu nesse contexto era composta por pequenos povoados seminômades estabelecidos próximos a rios e em unidades de famílias nucleares que baseavam sua subsistência primariamente na caça, na pesca, no comércio e, a depender do local, na agricultura (Strong, 2011). As tradições e a forma de vida variavam grandemente entre povoados de regiões distintas, mas, de forma geral, em termos produtivos, os homens dedicavam-se majoritariamente à caça e pesca e as mulheres ao cultivo, à coleta e à tecelagem.

Devido a dependência da carne para a maior parte da dieta, especialmente durante os invernos rigorosos da região, os animais assumiram um papel central na cultura Ainu. As crenças religiosas deles constituem-se em torno da figura dos kamuy (ou kamui) – entendidos como entidades que podem se manifestar tanto como animais quanto como elementos da natureza –, em relação aos quais os humanos devem demonstrar respeito para que eles, após permitirem que seu corpo animal seja morto para servir de alimento, retornem a sua terra – denominada *kamuy mosir* (lit.: terra dos kamuy) – com boas histórias, de modo a convencer os demais kamuy, e estarem, eles mesmos, dispostos a voltarem. Com isso, momentos de escassez de alimentos eram vistos como punições das entidades que não foram bem tratadas.

Em boa parte das comunidades Ainu, o urso, em particular, possui um papel importante, sendo uma das divindades de maior destaque no panteão. Devido a isso, uma das cerimônias mais significativas – e que consta consequentemente dentre as mais representadas e discutidas por povos com os quais eles entraram em contato (Yamada, 2003) – é a denominada *iyomante* (ou *iomante*) – lit.: enviar algo (de volta). Nela um filhote de urso pardo, após ser criado pela vila até atingir uma certa idade, em meio a cantos e danças cerimoniais, acompanhados de fartura de alimentos, é morto, o que representa seu envio de volta para o *kamuy mosir* com uma impressão positiva dos humanos.

Ademais, os homens Ainu tendiam a possuir longas barbas, símbolo de status, e as mulheres a possuir tatuagens nos braços e em volta da boca que, além de cerimonialmente sinalizar maturação sexual para o casamento, a depender do tamanho, também denotavam níveis hierárquicos distintos (Figura 2). Em termos de sua comunicação com as divindades, os

homens eram encarregados de realizar orações, tanto junto à lareira, para a *kamuy-huci*⁸ – mais próxima dos assuntos humanos e que serve como intermediária entre estes e os demais kamuy (Phillipi, 1979) –, quanto ao caçar, para a divindade específica que fosse alvo da caça. As mulheres, por sua vez, eram quase exclusivamente as responsáveis pelos rituais xamânicos (denominados *tusu* ou *nupur*) durante os quais a xamã entra em transe e é usada como intermediária para os kamuy, que recitam profecias em primeira-pessoa por meio dela (Phillipi, 1979).

Figura 2 - Referências visuais Ainu⁹



Fonte: Elaborado pelo autor (2024) com itens que compõem o acervo do British Museum¹⁰.

⁸ Também chamada de *ape-huci-kamuy*, lit.: deusa avó/anciã do fogo.

⁹ Partindo da esquerda superior, no sentido horário: berimbau de boca Ainu feito com bambu; *ruunpe*, casaco de algodão Ainu com padrões típicos; retratação de uma das etapas do *iyomante* de 1799; retratação de uma mulher Ainu com a boca e os braços tatuados, também de 1799; no centro, *amappo*, armadilha de caça Ainu.

¹⁰ Cf.: <<https://www.britishmuseum.org/collection>>.

Essas características, assim como os Ainu, enquanto etnia indígena, foram alvo de preconceito e de uma série de tentativas de apagamento cultural e assimilação ao longo da história. Isso teve início, mais proeminentemente, a partir do período Edo, que, ao estabelecer o primeiro domínio na porção sul de Hokkaido e ao fazê-lo sob a autoridade de uma única família, os Matsumae, concedeu-os monopólio comercial nas relações com os Ainu¹¹. Tal atitude, com efeito, fez com que eles obtivessem um grande poder sobre os nativos, que não só se valiam dos itens comercializados, mas que já os haviam assimilado a sua cultura (Walker, 2001). Em consequência disso, houve uma deliberada mudança de hábito para a agricultura como reação à degradação ambiental que se manifestava àquela altura, além de, em diversos momentos, a organização sistemática de rebeliões por chefes locais contra esse domínio e seu progressivo avanço para dentro do território em busca de recursos. Todas elas foram, todavia, severamente combatidas e se mostraram incapazes de gerar grandes mudanças na situação local, ainda que estes levantes sejam, hoje, tidos como símbolos de resistência indígena no país (Dash, 2013).

Nesse cenário de resistência, emergiu um interesse particular entre os Matsumae no domínio sobre a imagem dos Ainu, os quais, por serem seus principais parceiros comerciais, possuíam, em sua subjugação, um objeto de validação da família perante o governo central. Consequentemente, várias obras literárias e pinturas começaram a ser comissionadas, nesse período, com o intuito de reforçar o controle político sobre a região e difundir uma particular representação dos Ainu no imaginário local. A narrativa construída é hoje considerada responsável por ter intencionalmente “[...] destacado, ou até mesmo manufaturado, as características bárbaras dos Ainu”¹² (Walker, 2001, p. 204, tradução nossa), com boa parte das primeiras figuras e relatos datando desse período (Yamada, 2003).

Um exemplo notável dessa atitude foram os *Ishū retsuzō* (夷酋列像), retratos de 12 chefes Ainu, datados de 1790 e realizados pelo artista Kakizaki Hakyō (Figura 3). As pinturas foram comissionadas pelos Matsumae após uma das maiores rebeliões, a chamada rebelião Kunashiri-Menashi, que ocorreu em 1789 (Siddle, 1996). Apesar de se saber pouco a respeito do contexto de distribuição da obra e como elas foram parar na França – nação cujo museu abriga as cópias que conhecemos hoje –, estudos recentes afirmam que os retratos muito

¹¹ Mais precisamente, como Walker (2001) relata, a concessão de monopólio aos Matsumae partiu de sua própria iniciativa ao notar o alto *status* obtido a partir da economia simbólica dos itens comercializados pelos Ainu, especialmente os falcões, que eram tidos, na época, como símbolo de poder político e militar.

¹² Cf.: “highlighted, or even manufactured, the barbarian features of the Ainu”.

provavelmente não equivalem a personalidades históricas Ainu (Shiraishi, 2021 [2019]). Entre as características que Shiraishi (2021 [2019], p. 100, tradução nossa) destaca como próprias dessa e de demais representações Ainu do período, encontram-se:

[...] sobrancelhas grossas e conectadas, olhos ‘sinistros’ com brancos conspicuos, narizes e orelhas grandes, cabelos soltos, barbas longas, corpos repletos de pelos grossos e vestuários com o lado direito sobreposto ao esquerdo (considerado na China antiga como algo ‘bárbaro’)¹³.

Figura 3 - Três dos retratos que compõem o *Ishū retsuzō*¹⁴



Fonte: Shiraishi (2021 [2019]).

Esforços ostensivos por parte do governo central visando à anexação da região como um todo e sua transformação em uma colônia interna passaram a ser realizados a partir da investida do xogunato em 1799 – em vista da ameaça da expansão russa. A anexação definitiva ocorreu, entretanto, apenas na Era Meiji, em 1869, após a falha no estabelecimento da República de Ezo¹⁵ e o fim da Guerra Boshin. Após esse momento, foi realizada a mudança do nome da ilha para Hokkaido – e, por consequência, a separação administrativa e geopolítica entre esta, as Curilas e a Sacalina – e a aprovação da Lei de Proteção aos Ex-Aborígenes de

¹³ Cf.: “thick, connected eyebrows, ‘sinister’ eyes with conspicuous whites, large noses and ears, unbound hair, long beards, hirsute bodies, and garments worn with the right side over the left (considered in ancient China to be ‘barbaric’)”.

¹⁴ Da esquerda para a direita: Ikotoi, Shonko e Tsukinoe.

¹⁵ República de Ezo (蝦夷共和國) foi um estado separatista de curta duração fundado na atual Hokkaido em 1869, próximo ao fim da Guerra Boshin (戊辰戦争, 1868-1869). Esse conflito marcou a divisão entre o início da era Meiji (1868-1912) e o fim do período Bakumatsu (1863-1867) – último dentre os que compõem a Era Edo (1603-1868), também conhecida como Xogunato Tokugawa. A tentativa de fundação da república independente foi realizada pela facção fiel ao xogum e ao governo militar (bakufu, 幕府) em vista da derrota iminente perante o avanço da facção rival, composta por forças favoráveis a restauração do poder imperial e da “modernização”.

Hokkaido (北海道旧土人保護法), em 1899 (Cotter; Schinkel, 2018). Essa lei, apesar de superficialmente aparentar proteger os Ainu, era pobre em termos de garantias de necessidades básicas, cedia uma quantidade de terra de 5 a 10 vezes menor que aquela cedida a colonos japoneses étnicos (Godefroy, 2012) e valorizava, sobre tudo, a sedentarização, a assimilação e a aculturação dos Ainu à identidade nacional, banindo diversas das práticas religiosas e culturais anteriormente apresentadas, essenciais para a coesão étnica do povo, como a prática de caça e pesca sem autorização especial, a realização de tatuagens e os rituais religiosos, especialmente os que envolviam sacrifícios, como o *iyomante* (Komori, 2012).

Paradoxalmente, a anexação da região, coadunada com a abertura do Japão para o ocidente, permitiu que descrições mais sistemáticas da língua e da cultura – especialmente das narrativas orais – dos Ainu fossem realizadas, com especial atuação de missionários cristãos (Tamura, 2000) e, posteriormente, já na primeira metade do séc. XX, de nativos Ainu preocupados em registrar as tradições que, àquela altura, se encontravam em declínio. Parte do interesse ocidental na etnia partia de uma crença comum em círculos europeus da época de que os Ainu, de alguma forma, eram relacionados geneticamente com os povos caucasianos europeus (Yamada, 2003), sendo descritos como “[...] possivelmente a mais ancestral dentre as raças brancas”¹⁶ (Piłsudski, 1998 [1912], p. 7, tradução nossa). Essa hipótese, no entanto, já foi amplamente refutada por estudos genéticos (Jeong *et al.*, 2016). Dentre os nomes que se destacaram, nesse processo, estão o missionário Walter Dening e o pastor anglicano John Batchelor, sendo este a pessoa que realizou a elaboração do primeiro dicionário Ainu (Tamura, 2000), além do primeiro estudo etnográfico completo da vida dos Ainu, intitulado *The Ainu and Their Folklore* e publicado em 1901 (Yamada, 2003).

Outro nome de destaque foi o etnógrafo polonês Bronisław Piłsudski que, após ser preso por supostamente possuir envolvimento com a tentativa de assassinato do czar Alexandre III¹⁷, foi enviado para a ilha Sacalina, onde entrou em contato com os Ainu nativos da região. O pesquisador, então, durante o início do século XX – período em que já havia conquistado a liberdade –, se casou com uma nativa, com quem teve dois filhos, e realizou diversas transcrições e traduções de narrativas orais dos Ainu da Sacalina para o inglês (Sato-Rossberg, 2012), que foram, enfim, compiladas no volume intitulado *Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore* (Piłsudski, 1998 [1912]). Posteriormente, boa parte das transcrições

¹⁶ Cf.: “possibly the most ancient of all the white races”.

¹⁷ Esse evento, e a própria origem polonesa de Piłsudski é aludida em *Golden Kamuy*, tendo servido como inspiração para a história do passado do pai de Asirpa, um meio-Ainu meio-polonês envolvido em um incidente histórico análogo.

feitas por ele foram recuperadas por estudiosos da tradução e acadêmicos Ainu, alguns dos quais se apropriaram do material e realizaram suas próprias traduções dessas narrativas (Sato-Rossberg, 2008).

Contudo, esse interesse internacional – incorporado na figura de Piłsudski e no apoio que ele e sua empreitada receberam do famoso antropólogo norte-americano Franz Boas (Sato-Rossberg, 2012) – não assumiu a forma de um apoio sistemático à preservação da identidade Ainu, sendo incapaz de mudar a postura governamental no que tange à tratativa com os povos nativos de Hokkaido, que permaneceram sob o jugo da lei de 1899 e sendo vítimas de preconceito por sua origem. Isso ocorreu devido ao fato de, mesmo entre os estudiosos interessados nos Ainu no período, a cultura indígena desse povo ser vista como ultrapassada demais e, devido a isso, “naturalmente” condenada. Nas palavras de Batchelor: “Mas agora nada pode impedir sua ruína [dos Ainu]. [...] Qualquer um se sentiria mal por eles, mas as leis da natureza são inexoráveis e devem seguir seu curso”¹⁸ (Batchelor, 1927, p. 5 *apud* Siddle, 1996, p. 124, tradução nossa).

Em decorrência dessa inação, hoje tanto a cultura quanto a língua Ainu correm o risco de serem completamente apagadas, com apenas 9 habitantes vivos que são falantes nativos da língua, de acordo com a UNESCO (2021), e uma queda constante no número de indivíduos que se autoidentificam com a etnia em pesquisas (Nihon Keizai Shinbun, 2018)¹⁹. Contudo, esforços recentes têm sido feitos visando à preservação e à revitalização da identidade Ainu, com, em 2008, o governo japonês oficialmente os reconhecendo como um povo nativo, seguindo a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas, feita em 2007, e se comprometendo a aprovar uma lei específica para eles. A chamada “Nova Política Ainu” (アイヌ新法) foi promulgada 11 anos depois, em 2019 – 150 anos após a anexação –, e, entre outros efeitos, foi responsável por conceder o financiamento necessário para a fundação do *Upopoy*, o primeiro museu e parque nacional Ainu, em Shiraoi, Hokkaido, no lugar do antigo museu *Potoro Kotan*, que foi então revitalizado e reinaugurado em 2020.

É importante ressaltar, contudo, que ambos os avanços foram reações governamentais fruto de uma pressão de décadas, tanto interna, dos descendentes Ainu e de grupos simpatizantes, quanto externa de demais países e da ONU. Essa prática é usual para o governo

¹⁸ Cf.: “But nothing now can avert their doom. [...] One feels sorry for them, but the laws of nature are inexorable and must take their course”.

¹⁹ A matéria, no entanto, aponta razões alternativas para essa queda, como o aumento na preocupação com a preservação de dados pessoais e a diminuição no número de membros da Associação dos Ainu de Hokkaido (道アイヌ協会) – responsável por auxiliar na realização do levantamento de dados.

japonês, fato evidenciado pela postura de suas alas conservadoras em relação aos crimes de guerra cometidos contra a Coreia e a China no período expansionista, que, até hoje, permanecem um assunto tabu e motivo de conflitos diplomáticos entre os países. Não é coincidência, portanto, que a declaração de 2008 tenha ocorrido simultaneamente ao encontro do G8 de 2008, sediado na própria ilha de Hokkaido, e a lei de 2019 tenha sido promulgada um ano antes do ano em que o país sediaria as Olimpíadas e no ano em que sediou a Copa do Mundo de Rugby Union. Ambas as ocasiões eram, portanto, momentos em que a atenção internacional estava voltada ao país. Ademais, críticos apontam que, em nenhum dos avanços, há um reconhecimento explícito dos crimes cometidos e/ou uma proposta de incluir discussões críticas a respeito destes nos currículos escolares (Charbonneau; Maruyama, 2019).

A despeito dessa resistência histórica dos agentes estatais japoneses, os movimentos políticos de descendentes Ainu – movimentos esses muito heterogêneos entre si (Kinase, 2002) – e suas reivindicações deixaram um impacto na cultura popular, especialmente a partir da década de 1970. Evidência desse impacto é o início da publicação mais ampla de livros educacionais e de histórias infantis (Sung; Sakoi, 2017), bem como o início da representação indígena em obras midiáticas do país, com destaque ao filme de animação *A espada de Kamui*, de 1985, que possui um protagonista meio-Ainu e se tornou um clássico das narrativas de samurai.

A década de 1990, contudo, foi o início de um crescimento mais significativo nessa retratação, concomitantemente às movimentações que levaram à aprovação, em 1997, da Lei de Promoção da Cultura Ainu (アイヌ文化法) que, apesar de seus problemas, enfim substituiu a que estava em vigor desde 1899 (Kinase, 2002). Um grande marco, nesse período, foi o lançamento do jogo de luta *Samurai Spirits*, em 1993, contendo a primeira personagem feminina Ainu em uma obra de ampla circulação, a qual se tornou um símbolo de lutas ambientalistas e uma das personagens mais queridas por fãs, chegando a receber uma animação original para vídeo (OVA, na sigla em inglês) apenas dedicada a contar sua história. Esse avanço não foi livre de contradições, já que, como aponta Spiker (2020), as obras, embora situadas durante a xogunato Tokugawa, falham em caracterizar fielmente a feminilidade Ainu do período, adaptando-a aos padrões de personagens femininas tradicionais de anime.

A partir daí, ao longo das primeiras décadas do século XXI, algumas mídias, com maior ou menor impacto, possuíram personagens secundários Ainu, que, por sua vez, também variavam em importância para a narrativa e fidelidade na representação, como os irmãos Horohoro e Pirika do anime e mangá *Shaman King*; e Okuru, personagem que protagoniza os episódios 16 e 17 do anime *Samurai Champloo* (Bueno, 2024). Todos esses se valiam pouco,

ainda, de marcadores culturais específicos, servindo mais como avatares genéricos de indigeneidade para propósitos narrativos outros. É nesse contexto que, em 2014, é iniciada a publicação de *Golden Kamuy*, obra que, além de possuir, assim como *Samurai Spirits*, uma personagem feminina da etnia, posiciona o povo, sua língua e suas tradições – assim como suas relações, ora conflituosas ora cooperativas, com o povo Wa – como centrais para a trama. A iniciativa do mangá foi, em parte, responsável por estimular outras representações midiáticas dos Ainu, como o *webcomic Akorokotan*, de 2017, e o filme *Ainu Mosir*, de 2020, sendo ambos os projetos encabeçados por Ainu étnicos.

2.1.2 Em busca do kamuy dourado

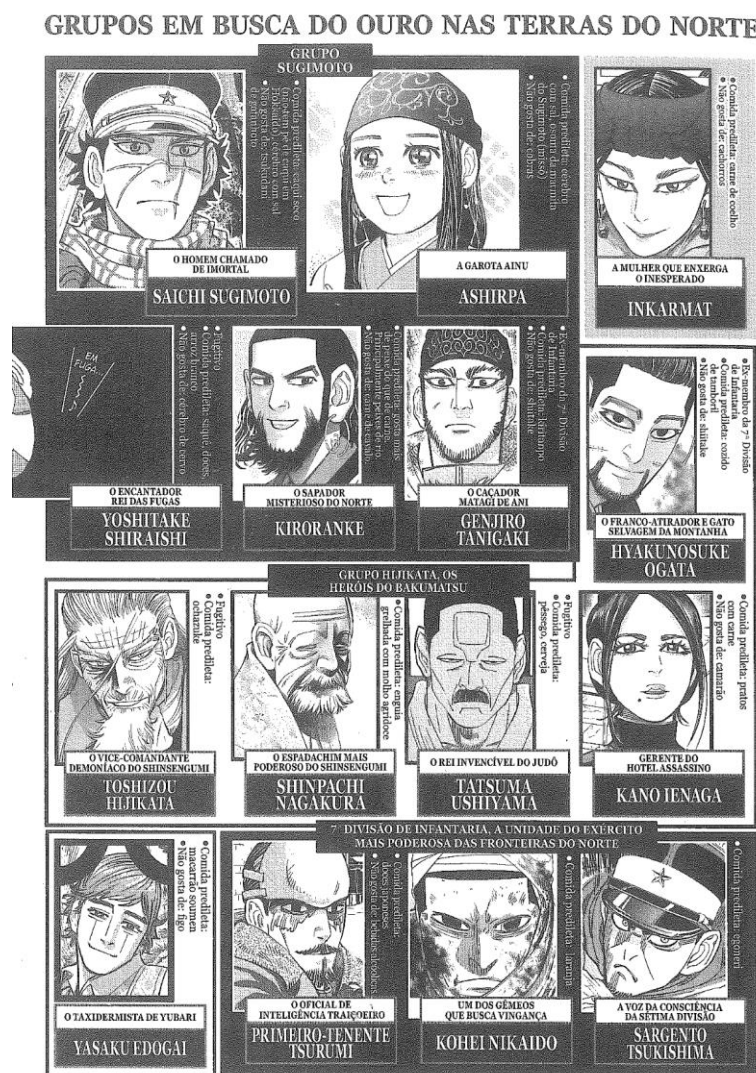
Golden Kamuy (2014-2022) é uma série de mangá seinen²⁰ escrita e ilustrada por Satoru Noda (野田 サトル) dos gêneros histórico, aventura e comédia – além de ser creditada como a precursora de um gênero de *western* à moda japonesa. Ela foi serializada na revista *Weekly Young Jump* de agosto de 2014 a abril de 2022 e publicada em 31 volumes pela *Shueisha*. A história é situada no Japão do final da Era Meiji, logo após o fim da Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), na ilha de Hokkaido. Nela, nós acompanhamos o veterano Saichi Sugimoto (杉本佐一) – chamado de Sugimoto, o imortal, devido a sua ferocidade e resistência enquanto combatente – em sua busca por riquezas para sustentar a esposa de seu falecido companheiro de guerra e amigo de infância.

Nesse contexto, ele acaba por se deparar com a lenda a respeito de uma grande quantidade de ouro escondido e, após averiguar que a lenda era real e ser salvo de um ataque de urso pela jovem Ainu Asirpa, decide se aliar a ela enquanto adentra a ilha e procura pelas partes do mapa que levam a esse tesouro – tatuadas no corpo de alguns dos maiores criminosos da região. Ambos os personagens decidem unir forças, a princípio, por conveniência. Sugimoto precisa de parte do dinheiro para cumprir a promessa feita a seu amigo e Asirpa, por sua vez, o ajuda por acreditar que encontrar essa fortuna a ajudaria a vingar seu falecido pai e recobrar a riqueza que era, originalmente, de seu povo.

²⁰ Demografia de mangás voltada para o público masculino jovem-adulto. Contrariamente a esse objetivo editorial, no entanto, uma pesquisa realizada por uma livraria, em 2020, aponta o mangá em questão como possuindo uma demografia igualmente dividida entre os gêneros (Anime!Anime!, 2020) e outra, focada na demografia dos fãs que divulgam certas marcas, realizada em 2023, aponta, para a obra, um público 70% feminino e na faixa dos 40 anos (Hatano, 2024).

No decorrer da narrativa, outros grupos com interesses e objetivos próprios são apresentados e tornam-se por vezes aliados práticos dos protagonistas, por vezes adversários. Entre eles, estão o grupo composto pelos veteranos membros da antiga 7ª divisão de infantaria da Guerra Russo-Japonesa, encabeçado pelo primeiro-tenente Tsurumi (鶴見中尉); o grupo de fugitivos da prisão encabeçado pelo personagem histórico Toshizō Hijikata (歳三土方), ex-vice-comandante do Shinsengumi²¹; e o grupo dos protagonistas, composto, na maior parte do tempo, por Sugimoto, Asirpa e Shiraishi (白石由竹), um dos prisioneiros fugitivos que se torna seu aliado, conhecido pelo título de “rei das fugas” (Figura 4).

Figura 4 - Apresentação dos grupos no início do vol. 9



Fonte: Noda (2020e, p.3).

²¹ Shinsengumi (新選組, lit.: nova tropa escolhida) foi um grupo de espadachins de elite ativo entre 1863 e 1869, durante o período Bakumatsu, comissionado pelo governo militar para proteger os representantes do xogunato. Hijikata foi vice-comandante da tropa e, historicamente, morreu como seu último comandante durante a guerra Boshin, em 1869. Na narrativa, porém, ele continua vivo no momento em que a história se passa, sendo já, a essa altura, um idoso.

O ouro que todos procuram, de acordo com as informações obtidas pelos personagens, foi escondido por um revolucionário indígena Ainu que traiu seus companheiros, membros de um grupo – dentre os quais estaria o pai de Asirpa – que coletou e reuniu as riquezas naturais da ilha, a fim de comprar armas para lutar contra o governo japonês. O governo imperial contra o qual esse motim estava sendo planejado, àquela altura, já realizava seus esforços coloniais em larga escala na região. Após matar todos os demais revolucionários que sabiam a localização do ouro, Noppera-bō (のっぺらぼう)²² tenta fugir, mas é capturado pela polícia e levado à prisão de segurança máxima de Abashiri. Lá, ele resiste a tortura dos carcereiros da prisão, interessados em obter o paradeiro do ouro, e tatua um mapa codificado na pele de 24 prisioneiros com quem veio a dividir cela. Prisioneiros esses que, após fugirem da prisão, se dirigem à cidade de Otaru seguindo as instruções de Noppera-bō, acreditando que, ao fazê-lo, entrarão em contato com aliados dele e terão acesso a parte da fortuna.

No decorrer da narrativa, os dois protagonistas, Asirpa e Sugimoto, percorrem localidades variadas da ilha de Hokkaido e, posteriormente, da Sacalina, entrecortando sequências de ação urbana e de investigação relacionadas à trama de “caça ao tesouro” com momentos de calma e contemplação, em que a fauna e flora das regiões são exploradas. Essas sequências, representadas com tanto ou mais interesse e detalhamento quanto aquelas, se valem de cenas em que a culinária, em especial, assume papel central no estabelecimento e fortalecimento de laços de amizade e na explicitação de conflitos, funcionando como uma zona de contato por meio da qual as identidades culturais dos personagens são postas em jogo e negociadas²³.

Com isso, na obra de Noda, em decorrência desse enfoque e da inserção nos contextos histórico e geográfico apresentados na seção terciária anterior, diversos aspectos da língua e da cultura Ainu são introduzidos aos leitores por meio dos personagens Ainu e de sua interação com os demais personagens Wajin. Assim, de forma agradável e acessível – embora sem fugir de pormenorizações quando elas se mostram necessárias para uma adequada e fiel representação –, muitos dos leitores da série, mesmo no contexto japonês, têm seu primeiro contato com o imaginário Ainu e sua diversidade. Eles são, ao longo da obra, apresentados não só à protagonista, mas a vilas inteiras, suas diferentes formas de organização interna e seus modos de vida, bem como a outros personagens da etnia, cada um com motivações e visões de

²² Nome dado ao personagem em referência ao Yōkai (妖怪) – entidade folclórica japonesa – sem rosto de mesmo nome devido à aparência desfigurada de seu rosto.

²³ Para uma discussão a respeito disso cf. Spiker (2023).

mundo próprias, como o ex-revolucionário Kiroranke e a vidente Inkarmat (Figura 4). Para a fidedignidade dessa retratação, o autor contou não só com um estudo aprofundado dos materiais existentes a respeito – referenciados no final de cada volume –, como também com a supervisão de língua e cultura Ainu de Hiroshi Nakagawa (中川裕), linguista especializado no tema que leciona na Faculdade de Letras da Universidade de Chiba.

Acredita-se que, em parte, o respeito e cuidado com que Noda retrata os personagens e a etnia de que fazem parte foram a causa do sucesso da obra, tornando-a responsável por “[...] dar início a uma onda de interesse na cultura Ainu de forma nunca alcançada por uma obra literária até então”²⁴ (Manolescu, 2021, p. 28, tradução nossa). Evidências desse impacto são os relatos de Philip Seaton (2017) sobre o aumento nas visitas ao museu *Poroto Kotan* (atual *Upopoy*) em decorrência da popularidade da obra; e o de Tōru Kaizawa, artista Ainu especializado em esculturas de madeira, que, além de narrar sua experiência pessoal com o autor e o interesse deste pela fidelidade em suas retratações, ressalta a importância da obra em se fazer “[...] acessível e apelativa para uma ampla variedade de audiências, de modo que até crianças pequenas possam aprender sobre os Ainu de forma prazerosa”²⁵ (Rousmaniere; Matsuba, 2019, p. 34, tradução nossa).

No meio acadêmico, paralelamente, entre os trabalhos dedicados a analisar a representação indígena na obra, as opiniões divergem. É unânime, por um lado, a crença de que “[...] a representação embasada de Noda da cultura, da língua, da culinária, do vestuário e dos valores Ainu são notáveis no panorama midiático contemporâneo”²⁶ (Spiker, 2023, p. 246, tradução nossa), com uma das autoras alegando que uma cena do anime foi a primeira vez que ela ouviu a língua Ainu sendo falada, apesar de ter crescido em Hokkaido (Ito, 2022, p. 36). As opiniões se dividem, por outro lado, em relação a em que medida a obra aborda, de forma suficientemente crítica, o colonialismo e a brutalização de que os Ainu foram vítimas durante o período retratado. Nesse contexto, alguns trabalhos – aqueles primariamente dedicados a analisar a primeira temporada do anime – afirmam que a obra invisibiliza parcialmente esses aspectos em detrimento de uma noção de “harmonia étnica” (Ito, 2022; Spiker, 2023) – o que se alinharia mais ao discurso contemporaneamente propagado pelo governo japonês –, enquanto outros – aqueles, menores em número, que se dedicam a uma análise mais holística

²⁴ Cf.: “sparked a surge of interest in Ainu culture that no literary piece has achieved thus far”.

²⁵ Cf.: “make this work accessible and appealing to a wide age range of audiences, so that even young children can learn about the Ainu in an enjoyable way”.

²⁶ Cf.: “Noda’s researched representations of Ainu culture, language, clothing, food, and values are notable in the contemporary media landscape”.

da obra e assumem o mangá como referente – defendem que ambos o aspecto interpessoal e a dimensão política macro são abordados criticamente e de forma bem equilibrada (Manolescu, 2021).

Uma análise cuidadosa, levando em conta o contexto anteriormente apresentado, aparenta apontar para a segunda visão. A obra, em diversos momentos, explicitamente faz questão de demonstrar instâncias de preconceito e violência vitimizando os Ainu, como na passagem em que Asirpa é referida como “cão Ainu” por um personagem, fazendo alusão ao termo derogatório historicamente utilizado para se referir a origem da etnia (Siddle, 1996); ou quando ela relata um conto passado por sua avó, no qual é narrada a ira dos kamuy pela devastação dos rios que a mineração ascendente em Hokkaido na época causava. Também há, no decorrer da narrativa, em capítulos posteriores àqueles adaptados para a primeira temporada do anime, uma constante e profunda discussão a respeito da assimilação, da colonização de Hokkaido e das diferentes perspectivas sobre como combatê-la e assegurar o futuro dos Ainu.

Em consonância com a interpretação aqui defendidas, esses aspectos demonstram ser mais unanimemente reconhecidos e elogiados em contextos informais, i.e., entre o público geral não especializado. Em uma das resenhas que recebeu mais avaliações positivas de outros usuários, escrita no site de catalogação de animes e mangás *MyAnimeList*, um usuário, intitulado “BattleHammer”, em meio a elogios a narrativa, observa:

Eu não estaria honrando o mangá se não mencionasse a quantidade de pesquisa que o autor deve ter realizado para fazê-lo. Ao longo do mangá, haverá diversas partes explicando a Hokkaido da época, a cultura dos Ainu, a sua forma de vida, suas ferramentas, e, especialmente, sua culinária. Se você se perguntava por que partes de ação e drama que normalmente levariam 15 capítulos para serem concluídas em outros mangás eram curtas neste caso, bem, isso é porque é mais interessante saber que o cérebro e os olhos de praticamente cada um dos animais de Hokkaido é uma iguaria de acordo com os Ainu (MyAnimeList, 2016, tradução nossa).²⁷

Tal reconhecimento não é perceptível apenas em meio aos leitores de língua inglesa. Em uma avaliação de 3 estrelas da edição brasileira do primeiro volume do mangá no site de vendas *Amazon*, um comprador, identificado pelo nome “Marcelo lobo”, mesmo em meio a críticas, reconhece: “O roteiro é batido, mas a trama é bem costurada, **trazendo interessantes elementos sobre a cultura japonesa e o povo Ainu**” (Lobo, 2020, grifo nosso). Outro usuário,

²⁷ Cf.: “I wouldn't be doing the manga honor if I didn't mention the amount of research the author must have put into this. Throughout the manga, there will be several parts explaining Hokkaido at the time, the Ainu culture, way of life, tools, and specially the Ainu cuisine. If you were wondering why actions and drama parts that usually take 15 chapters to complete in other manga were short here, well, that is because it is more interesting to know that the brain and eyes of pretty much every single animal in Hokkaido is a delicacy according to the Ainu”.

em tom mais elogioso à totalidade do produto, identificado como “Tiago Rech”, ao avaliar a mesma edição com 5 estrelas, ressalta:

Além disso, prepare-se para boas doses de informação sobre a cultura Ainu — uma das principais motivações do autor ao escrever o mangá foi justamente propagar mais a cultura desse povo, e isso é feito com respeito, atenção e muito cuidado. É um trabalho de babar (Rech, 2019).

Em termos comerciais, a obra foi um sucesso, alcançando 29 milhões de cópias vendidas, de acordo com o site oficial²⁸. Além disso, o mangá recebeu quatro temporadas de uma adaptação em anime para a TV – com a quinta e última já anunciada –, uma adaptação em longa-metragem *live-action*²⁹, em janeiro de 2024, e uma dramatização serializada continuando a história da versão em longa-metragem iniciada no outono (primavera, no hemisfério sul) do mesmo ano. Também foram lançados dois livros que discutem a cultura Ainu a partir da obra, a saber: *Entendendo “Golden Kamuy” por meio da Cultura Ainu*³⁰ (Nakagawa, 2019, tradução nossa) (Figura 5) e *Golden Kamuy: Aprendendo a Cultura Ainu a partir de Ilustrações*³¹ (Nakagawa, 2024, tradução nossa), ambos escritos por Hiroshi Nakagawa e ilustrados pelo autor do mangá, Satoru Noda. A publicação mais recente, em particular, consta na lista de *Best Sellers* da Amazon japonesa, ocupando a primeira posição na categoria “Hokkaido”, e a quarta posição nas categorias “Asian History (Japanese Books)” e “Japanese History (Japanese Books)” (Amazon, 2024).

Figura 5 - Capa do livro de 2019, apresentando a personagem Asirpa vestindo um *tamasay*³²



²⁸ Cf.: <<https://www.kamuy-anime.com/introduction/index.html>>.

²⁹ Termo que designa trabalhos feitos com atores e atrizes reais, em oposição a animações.

³⁰ Cf.: アイヌ文化で読み解く「ゴールデンカムイ」

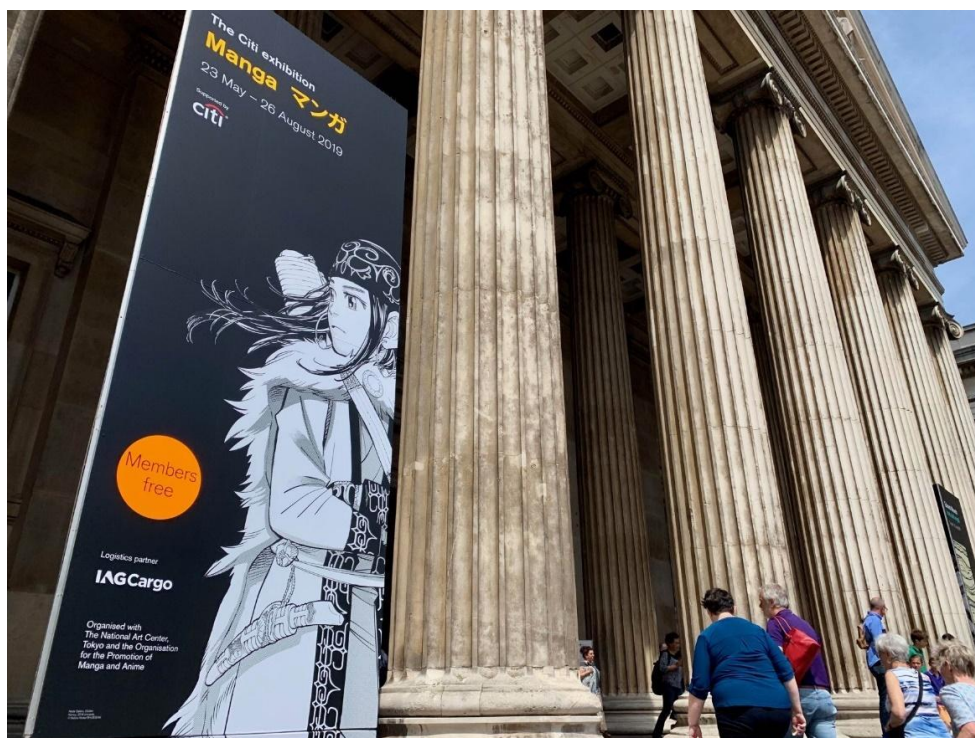
³¹ Cf.: ゴールデンカムイ 絵から学ぶアイヌ文化

³² colar de contas típico, utilizado por mulheres Ainu em ocasiões especiais.

Fonte: Nakagawa (2019).

Golden Kamuy também venceu o prêmio da 9ª edição do *Manga Taishō*, em 2016, o Prêmio da Associação dos Cartunistas do Japão, em 2022, e o Grande Prêmio da 22ª edição do Prêmio Cultural Ozamu Tezuka, em 2018. Foi nomeado para as 20ª e 21ª edições do mesmo prêmio, ficou em segunda posição na lista para leitores masculinos da edição de 2016 da *Kono Manga ga Sugoi!* e foi parte da exibição *The Citi Exhibition: Manga マンガ* do Museu Britânico, propagandeada como a maior exibição de mangá já realizada fora do Japão, que ocorreu entre maio e agosto de 2019. Nela, a protagonista, Asirpa, é apresentada como o rosto principal do evento, sendo a capa do catálogo publicado (Rousmaniere; Matsuba, 2019) e uma das principais referências visuais em itens de divulgação (Figura 6).

Figura 6 - Banner de divulgação da exibição no Museu Britânico em Londres



Fonte: Japan-Forward (2019).

Quanto a distribuição fora do Japão, a animação foi licenciada pelo serviço de *streaming* Crunchyroll, recebendo dublagens em inglês e alemão, além de legendas em uma variedade de idiomas. Os direitos da distribuição do filme *live-action*, por sua vez, foram adquiridos pela Netflix, outra plataforma de *streaming*, que produziu legendas e dublagens em dezenas de idiomas, incluindo o português. O mangá recebeu traduções oficiais para uma vasta gama de países, dentre as quais elencamos as traduções em inglês, francês – a qual foi a primeira tradução de mangá a vencer o Prêmio Konishi, em 2018 (LompatLompat, 2018a) –, italiano,

chinês, português – a qual será um de nossos objetos de análise –, entre outras. Também se destacam as diversas traduções colaborativas feitas por fãs da obra e distribuídas pela internet, dentre as quais se encontra nosso segundo objeto de análise.

2.2 INDIGENEIDADE TRADUZIDA

Nesta subseção iremos, inicialmente, na S3 2.2.1, discutir as traduções realizadas por fãs de *Golden Kamuy* no contexto informal das *scanlations* e sua recepção, bem como o contexto geral em que essa forma de produção colaborativa é realizada. Em seguida, na S3 2.2.2, abordaremos a tradução oficial, distribuída pela Panini, e suas diferenças em relação à independente. Além disso, apresentaremos uma breve retrospectiva da história da publicação de mangás no Brasil e a recepção tida pela publicação oficial da obra de Noda.

2.2.1 Traduções de fãs

Scanlation é o termo usado para se referir a um modo de tradução de obras estrangeiras, geralmente quadrinhos de origem asiática, como os mangás japoneses, os *manhwa* coreanos e os *manhua* chineses. O termo tem sua origem na junção das palavras de língua inglesa *scan* e *translation*, o que aponta para suas duas principais características, a digitalização e a tradução, respectivamente (Carlos, 2011). Essas traduções são realizadas majoritariamente de forma voluntária³³ por grupos de fãs – geralmente compostos por tradutores amadores – denominados *scanlators*, *scan groups* ou, muitas vezes, apenas *scans*. Elas são destinadas ao consumo de outros fãs e são disponibilizadas em meios diversos, mas com os principais formas de divulgação contemporaneamente sendo as redes sociais de cada grupo – em particular, comunidades no site *Discord* – e sites de *reposting*, como o, agora inativo, *Manga Livre*³⁴, tido, em 2023, como forte candidato para maior site de *scanlations* em língua portuguesa (Mozelli, 2023), e o *Mangadex*, site responsável por agregar traduções colaborativas em uma vasta quantidade de línguas, inclusive o português.

³³ Embora não haja, ainda, pesquisas quantitativas que descrevam a frequência com que tradutores de *scanlations* são remunerados, alguns estudos já apontam para a ocorrência desse fenômeno e realizam análises preliminares de suas características (Yamashita, 2023).

³⁴ O site foi tirado do ar em meados de 2023 devido a disputas de direitos autorais, deixando, no lugar, apenas uma mensagem de despedida e uma indicação para os serviços oficiais de leitura de mangá. Para uma discussão a respeito da ética de práticas como a realização e distribuição de *scanlations* e o contexto socioeconômico que condiciona essas práticas, cf.: Lee (2011) e Silva (2023).

A realização dessas traduções é derivada, em sua origem, de uma outra prática mais antiga e comum ao *fandom*³⁵ de obras asiáticas, a das *fansubs* – legendagem realizada por fãs e distribuída inicialmente por meio de fitas VHS em convenções de anime, posteriormente sendo transferidas para o meio digital. Embora haja registros da realização de o que hoje seria considerado como *scanlation* desde o início da década de 1990 (Gum, 2009), a prática só veio a se popularizar e a adquirir esse nome mais tardiamente, já no século XXI, com a difusão da internet e a formação dos primeiros grupos organizados (Carlos, 2011).

No âmbito do Bacharelado em Tradução da UFJF, foi escrito um trabalho de conclusão voltado a discutir algumas das características próprias das *scanlations* à luz do conceito de cultura participativa (Silva, 2022). Nele são apontados os principais termos estrangeiros usados para denominar as etapas/as funções que compõem o processo tradutório desse contexto editorial, a saber:

- (i) a obtenção do material bruto (referido como *raw*) escaneado na língua original, disponibilizado online por *scanning groups* (lit.: grupos de digitalização) e procurado por *raw hunters*;
- (ii) a realização da tradução em forma de roteiro pelo tradutor responsável;
- (iii) a limpeza dos balões no material original pelos *cleaners*;
- (iv) a reconstrução de partes do material que podem ter sido perdidas no processo de limpeza pelos *redrawers*;
- (v) a inserção das traduções aos balões correspondentes feita pelos *typesetters*; e
- (vi) a revisão do produto final por revisores, *quality checkers* (às vezes, abreviado para Q. C.) ou *proofreaders* (Silva, 2022).

Além disso, observa-se que as *scanlations* apresentam orientações comuns em suas posturas tradutórias, como a tendência geral de optar pela manutenção de conceitos e termos próprios da língua e da cultura do texto fonte. Isso ocorre devido ao autor-fã assumir a partilha de uma intersubjetividade comum entre si próprio e o leitor-fã, tomando como dado que “[...] os leitores possuem um conhecimento básico da cultura do país em questão” (Silva, 2022, p. 55), assim como um interesse tácito na compreensão de suas particularidades. Essa postura pode assumir formas significativamente distintas a depender do grupo, do *fandom* em que ele está inserido e da obra que está sendo traduzida, mas, de forma geral, algumas opções comuns podem ser destacadas. Entre elas estão as que, já em 2005 – ainda no início da disseminação generalizada da prática das *scans*, portanto –, foram elencadas como típicas do produto de

³⁵ Neologismo oriundo da língua inglesa, composto pela junção dos termos *fan* (fã) e *kingdom* (reino).

scanlations e de *fansubs* – se mantendo significativamente presentes nas produções contemporâneas, quase 20 anos depois –, sendo caracterizadas pela presença de:

- Neologismos e estruturas agramaticais³⁶
- Nomes originais sem adaptação
- Elementos culturais sem adaptação
- Sufixos honoríficos japoneses sem adaptação [e]
- Notas de rodapé para resolver referentes culturais (Simó, 2005 *apud* Aragão, 2016, p. 81, nota nossa).

Outra das características geralmente observadas – e talvez fruto da liberdade editorial característica das *scanlations* – é a ausência de preocupações com a quantidade de texto expressa em cada balão de fala, havendo casos em que a fonte chega a ser diminuída ao extremo, dificultando a leitura, em prol da manutenção dos elementos textuais considerados indispensáveis pelo *scanlator*. Ademais, há, a depender das restrições contextuais discutidas anteriormente, uma presença significativa de palavras de baixo calão, coloquialismos e expressões próprias de determinadas subculturas – normalmente oriundas de redes sociais – e que servem, além do efeito de humor, para estreitar os laços internos a comunidade, destacando, assim, “[...] o caráter ritualístico da comunicação [...], com os trabalhos de tradução feitos de fã para fã sendo utilizados como elemento agregador em uma comunidade” (Hirata; Gushiken, 2011, p. 12). Essa dinâmica, entretanto, pode, em alguns casos, adquirir contornos negativos, como quando umas das traduções de fãs da obra *Chainsaw Man*, de Tatsuki Fujimoto, foi alvo de polêmicas ao ser acusada de representar ideais preconceituosos – em sua maioria antissemitas e misóginos – ao se valer da terminologia própria de subculturas virtuais simpáticas ao neonazismo em sua tradução (Fonseca, 2023)³⁷.

Nesses contextos, é salutar a configuração particularmente inter-relacionada assumida na relação entre produção e recepção. Vale, portanto, discutir a forma pela qual se manifestam neles os três componentes (ou elementos) que constituem a patronagem³⁸ (Lefevere, 1992a) – que podem também ser considerados como “instâncias de legitimação” dessa forma de produção, apropriando-nos do conceito de Bourdieu (2007). Lefevere define a patronagem como “[...] algo como os poderes (pessoas, instituições) [externos ao sistema literário] capazes

³⁶ Nesse contexto, o termo “agramatical” é usado em *lato sensu* para se referir à inadequação aos padrões da gramática normativa, não ao sentido que a palavra assume no meio dos estudos linguísticos descritivos.

³⁷ É importante, contudo, ressaltar que esse tipo de fenômeno **não é, de forma alguma**, usual dentre os *scanlators*. É, pelo contrário, precisamente por sua aberrância que esse projeto se tornou um objeto tão amplamente discutido. Deve-se, logo, evitar a estigmatização da prática como um todo em decorrência desses casos, optando sempre, em contrapartida, por uma visão contextualizada e consciente da diversidade que esse contexto representa.

³⁸ Também traduzido, em alguns textos, como “mecenato”.

de fomentar ou restringir a leitura, escrita, ou reescrita da literatura”³⁹ (Lefevere, 1992a, p. 15, tradução nossa). Essa forma de poder consiste de três elementos: (i) o ideológico, referente às restrições oriundas de estruturas convencionais e de crença que regem as possíveis formas adotadas ou os assuntos abordados em uma dada reescritura⁴⁰; (ii) o econômico, referente ao financiamento de uma dada produção e a sua viabilidade financeira; e (iii) o de *status*, referente à participação em certas comunidades e à valoração social advinda da afiliação a um determinado patrono (Lefevere, 1992a).

As *scanlations*, em especial, apresentam particularidades quando analisadas à luz desses conceitos, assim como produtos de outras formas de cultura participativa. Isso se torna evidente ao notar-se que o componente econômico, por exemplo, assume um papel periférico no estabelecimento e na sustentação desse sistema de patronagem, tendo em vista a natureza primordialmente voluntária dele. Também é importante notar a presença de o que Carlos (2011) refere por *gatewatching*, definido como

[...] a observação contínua e comunal da produção de portões de organizações convencionais de informações, tanto quanto nas fontes primárias de informação e notícia, por informação vista como interessante para a comunidade do próprio gatewatcher (Bruns, 2008 *apud* Carlos, 2011, p. 92).

No contexto das *scans*, esse processo é reconhecido como ocorrendo a partir do papel assumido pelos grupos e pelos tradutores – enquanto membros do *fandom* que produzem para esse mesmo público – de escolher os títulos que serão traduzidos e disponibilizados de forma independente do *gatekeeping* tradicional das editoras, frequentemente o precedendo. Com isso, evidencia-se que, precisamente devido à confusão e à relação de interdependência entre os papéis de produtor e consumidor, o componente de status se manifesta exclusivamente de forma interna à própria comunidade, com a valoração emergindo da realização de projetos que, tanto em forma quanto em tema, se adequem às demandas intersubjetivamente compartilhadas entre os participantes do *fandom*. Consequentemente, o componente ideológico se dá, ao menos em uma perspectiva microsociológica, também de modo relativo às restrições oriundas das crenças e estruturas de pensamentos consagradas coletivamente nesse meio.

Outro elemento ideológico, por outro lado, que não pode ter seu impacto ignorado, é a influência do *soft power* japonês no cenário internacional contemporâneo por meio da

³⁹ Cf.: “something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature”.

⁴⁰ O conceito de *rewriting* em Lefevere é traduzido diferentemente por tradições distintas no Brasil, variando entre “reescrita” e “reescritura”, cada uma possuindo particularidades e motivações para sua escolha tradutória. Para o escopo deste trabalho, contudo, não convém adentrar os pormenores dessa disputa.

consciente exportação de seus produtos de mídia. Esse investimento afeta significativamente não só as perspectivas editoriais tradicionais, mas também as abordagens adotadas mesmo por grupos de fãs independentes. Esse fato se mostra especialmente relevante para a discussão feita no presente trabalho ao se considerar que a obra tema, *Golden Kamuy*, apesar de emergir desse mesmo contexto global de exportação da cultura de massas japonesa, representa uma cultura outra, que é minoritária dentro de seu próprio país de origem – como exposto na subseção anterior –, exportando seus símbolos e suas crenças a partir da lente de um autor japonês étnico. Uma discussão mais ostensiva, contudo, a respeito de como essa transposição é feita, de como os marcadores culturais Ainu são representados e de quais conceitos de cultura são instrumentalizados nesse processo será realizada nas seções 3 e 4 deste trabalho.

Quanto a suas *scanlations*, a obra de Noda teve diversas traduções realizadas para uma ampla variedade de línguas distintas. Dentre as disponibilizadas para o primeiro capítulo do mangá, encontram-se traduções em 12 línguas, como o ucraniano, o húngaro, o hebraico e o indonésio. Contudo, como é próprio da volatilidade que caracteriza o fazer editorial das *scans*, apenas as versões em inglês, português, árabe e russo passaram da marca de 157 – metade do total de 314 – capítulos traduzidos e disponibilizados no site *Mangadex* (2024).

As traduções colaborativas da obra para o português, por sua vez, seguindo o padrão das *scanlations* de outros mangás menos populares no país, foram realizadas por 8 *scan groups* diferentes entre 2016 e 2024, abarcando todos os 314 capítulos, com o grupo subsequente assumindo a partir de onde o anterior havia parado após um hiato nas suas publicações (Quadro 1). Todas elas, entretanto, são traduções indiretas, partilhando, assim, a mesma fonte comum, a *scanlation* para a língua inglesa, realizada pela *#EverydayHeroes Scan* para todos os 314 capítulos da obra.

Quadro 1 - Listagem das traduções colaborativas de *Golden Kamuy*, separadas por grupo

Scanlator	Tradutor Responsável	Capítulos Traduzidos	Período de atuação
Conexão Diária Scans	HOUDINI.HC	Caps. 1-21	jan. 2016 - jul. 2016
Nakama Mangás	HOUDINI.HC	Caps. 22-43	jan. 2017 - jun. 2020
Explorer Scan	GARCIA	Caps. 44-51	jun. 2020 - mar. 2021
pAMI-Ke Scanlator	GRILO, CHARIWORD, pAMI	Caps. 52-62	mar. 2021 - mar. 2022* ⁴¹

⁴¹ Todas as datas entre a publicação do capítulo 54 e o 68 são incertas, tendo em vista que o site do qual elas foram obtidas consta como todas essas tendo sido publicadas no mesmo dia, provavelmente devido a um fenômeno análogo ao que se deu na publicação de todos os capítulos anteriores ao 68 no *Mangadex*, como é discutido no parágrafo que sucede o quadro.

Watchdog Scans	PAMI, MANFRICK, SHIGEO_ROB	Caps. 63-66	mar. 2022*
Império Scans	Manfrick	Cap. 67	mar. 2022*
Sunrise Scan + Centipede Scans	BAT, LtheLORD	Caps. 68-200	mar. 2022 - fev. 2023
Centipede Scans	BAT	Caps. 201-314	jul. 2023 - mai. 2024

Fonte: Elaborado pelo autor (2024) com base nos capítulos disponibilizados e nas datas de postagem no site *ninemanga* (2024).

Vale ressaltar que, embora cada grupo tenha publicado suas traduções independentemente em suas próprias plataformas com o passar do tempo, houve um esforço da parte dos grupos que assumiram a partir do capítulo 68 em preservar o trabalho feito pelos anteriores. Isso se faz evidente a partir do fato de, em um único dia – 25 de março de 2022 –, todas as traduções realizadas pelos grupos anteriores, com exceção do quinto, terem sido coletivamente publicadas no site *Mangadex* – acompanhadas da correta atribuição de autoria para cada grupo –, para que, só então, os novos capítulos traduzidos pudessem ser disponibilizados. Esse ato exemplifica a dinâmica das relações internas ao *fandom*, construída entre os *scanlators*, que demonstram possuir compromissos e preocupações organizacionais que ultrapassam os limites dos projetos que eles mesmos realizaram.

Além de partilharem a *scanlation* em inglês como base, como antes exposto, todas as traduções são estruturadas de formas similares, possuindo uma página no início de cada capítulo dando os créditos a *scan* e aos membros que trabalharam naquele projeto individual – geralmente por meio de apelidos ou de formas de identificação em redes sociais (Figura 7). Ademais, é comum encontrar divulgações das redes do grupo e chamadas para que leitores se tornem, eles também, membros (Figura 8), podendo aparecer no início, após os créditos, ou no final, após o glossário, de cada capítulo.

Figura 7 - Página inicial do cap. 53, com os créditos e a divulgação do grupo *pAMI-Ke Scanlator*



Fonte: Mangadex (2024).

Figura 8 - Segunda página do cap. 39 convocando leitores para se tornarem parte do grupo

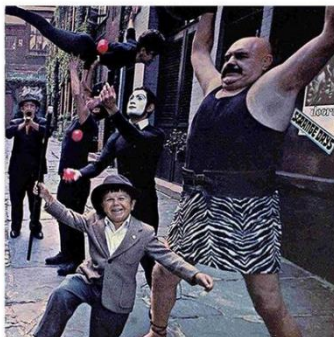
Nakama Mangás



Fonte: Mangadex (2024).

Boa parte dos capítulos também possui, ao final, um glossário contendo informações pertinentes às referências culturais e metalinguísticas presentes na obra que não entraram em notas de rodapé, normalmente – mas não exclusivamente – sendo traduções dos glossários da tradução para a língua inglesa. Todavia, até o capítulo 68, com o advento dos dois grupos que traduziriam todos os lançamentos a partir daí, o uso dos glossários foi bastante irregular. Em algumas traduções, apesar de a fonte em inglês possuir um glossário ao fim, o seu correspondente brasileiro não possui. Além disso, com o avançar das traduções, as notas se tornaram gradualmente mais complexas, possuindo mais texto e imagens para melhor situar os leitores (Figura 9).

Figura 9 - Glossário do cap. 155, contendo a explicitação de referentes históricos e culturais do capítulo acompanhada de imagens




Glossário do Capítulo 155

Strange Days: A arte da página do título deste capítulo é uma paródia da capa do álbum de 1967 *Strange Days* do The Doors, na foto à esquerda.

Harasho: Esta é uma palavra russa, Xopo o, que significa "Bom!" ou "Ok!" Na cultura pop japonesa, é usada por vários personagens russos em vários jogos e animes. Nesse caso, Noda provavelmente também está tentando fazer uma piada combinando as palavras hara (kiri) e sho (w).

Kyokumochi: Acredita-se que Kyokumochi tenha começado como uma competição ou demonstração de força na era Edo. Originalmente, envolvia levantar fardos de arroz ou barris de saquê.

Globo da morte e bicicletas: - Trata-se de um velódromo em miniatura (pista usada para corridas de bicicleta), um tipo de atração circense e carnavalesca que ganhou popularidade no Ocidente no início do século XX (acredita-se que o primeiro globo da morte tenha sido estreado por um par de ingleses no Pavilhão de Londres em 1901). Os corredores ganhavam velocidade antes de subir nas paredes íngremes. A inércia permitiria que ficassem na parede e até fizessem truques.

As bicicletas explodiram em popularidade em todo o mundo no final do século 19. O Japão começou a importar bicicletas do exterior por volta da década de 1880, e demorou um pouco para que deixassem de ser brinquedos para os ricos e alcançassem o apelo da massa. Então o Sugimoto e o Tanigaki provavelmente nunca tinham andado em uma antes.

Por favor, apoie o autor e os editores comprando o mangá se ele estiver licenciado no seu país!

CRÉDITOS A EVERYDAY HEROES SCAN
ehscans.com

Fonte: Mangadex (2024).

É notável, também, que essas traduções nem sempre demonstram seguir o padrão geral observado em trabalhos anteriores (Aragão, 2016; Silva, 2022) de as *scanlations* buscarem fazer escolhas estrangeirizadoras. Estrangeirização aqui se refere, na conceituação feita por Venuti (2008 [1995]) – teórico que, assim como Lefevere, compõe a Escola de Manipulação nos Estudos da Tradução –, à postura ética que visa à valorização do estranhamento como forma de destacar o caráter estrangeiro e alienígena de um determinado texto. Essa postura tem, para o autor, o objetivo de desafiar a cultura vigente e suas normas, concebidas por ele como etnocêntricas, especialmente em um contexto norte-americano. Esse padrão não se manifesta consistentemente, nesse caso, devido ao fato de a tradução para o português estar limitada às decisões tomadas para a tradução para a língua inglesa, que possui suas próprias escolhas, as quais nem sempre seguem a tendência geral pela estrangeirização. Exemplo disso é a ocorrência comum em traduções de fãs da manutenção de termos honoríficos da língua japonesa (Aragão, 2016) – como os sufixos de tratamento -san, -kun, -sama, etc. – que não ocorreu aqui, devido à ausência desses mesmos itens no material usado como fonte (a tradução norte-americana).

Ademais, as formas de creditação e de explicitação da natureza indireta da tradução realizada variam entre os grupos, com nenhum deles apontando, significativamente, para esse fato – talvez por entendê-lo como uma prática comum e universalmente assumida. Esse comportamento, contudo, contradiz a “ética dos *scanlators*” descrita por Aragão (2016, p. 79), segundo a qual “[...] é obrigatório citar a fonte da tradução se o texto usado como base pertencer a um outro grupo de *scanlation*” (Aragão, 2016, p. 79). Devido a isso, algumas traduções, no extremo da ausência de informações, não informam nenhuma das fontes de obtenção do material (como a da Figura 7), enquanto outras, no extremo da explicitação dessa informação dentre os 8 *scanlators* analisados, apresentam ambas a fonte do original em japonês e a fonte da tradução inglesa (Figura 10), deixando implícito, assim, a natureza indireta da tradução em questão.

Figura 10 - Página inicial do cap. 10, com, no canto inferior central e direito, as fontes da tradução



Fonte: Mangadex (2024).

Em termos de recepção, não há, nos meios em que buscamos, muitos comentários destacando aspectos específicos da tradução realizada que valessem ser apontados, já que a maioria se dedica a apresentar impressões sobre o enredo do capítulo lido. Apesar disso, destaca-se, a partir desses comentários, a relação estabelecida entre os leitores e os tradutores,

como quando, no capítulo 305, por exemplo, em resposta a um comentário, o usuário intitulado “Bat” – o mesmo responsável pela tradução daquele capítulo – diz: “Se a bagaça aqui cair [o site Mangás Chan], leia na Dex [*Mangadex*] e comente lá. Só vai poder parar de comentar quando acabarmos!” (MangasChan, 2024a). Com isso, é possível perceber o papel assumido pelo tradutor de incentivo à interação e de aconselhamento no que tange à indicação de como proceder caso o site em que a comunicação ocorreu seja desativado por questões judiciais – como outros sites brasileiros vinham sendo –, apontando o site internacional como mais seguro e estável.

Outro exemplo da relação estabelecida entre leitor e produtor é o comentário feito no capítulo 304 contendo um agradecimento pela disponibilização do material seguido de uma imagem humorística indicando a decepção pela ausência do capítulo seguinte, ao qual “Bat” responde informando: “Sumiu não, soltei mais 1 [capítulo]” (MangasChan, 2024b). Esse tipo de demanda por traduções por parte do público é usual nesse tipo de interação. Como exemplo paradigmático desse fenômeno, encontram-se comentários realizados no site *X* (antigo *Twitter*) que, durante um hiato na publicação da tradução de fãs em 2021, se lamentam: “q tristeza só tem 55 caps em portugues de golden kamuy”, a que um outro usuário responde: “a scan tinha abandonado, outro scan começou a traduzir recentemente” (X, 2021, *sic.*). Essa resposta é então, seguida por um terceiro usuário que indaga o nome da *scan* responsável pela retomada da publicação das traduções, recebendo, logo em seguida, o retorno informando que o responsável, àquela altura, era o grupo *pAMI-Ke Scanlator* (X, 2021).

2.2.2 Tradução oficial

A tradução oficial de *Golden Kamuy* para o português foi distribuída pelo selo *Planet Manga* da editora Panini. O anúncio da publicação da obra foi feito próximo do término da segunda temporada do anime, em dezembro de 2018, durante a *Comic Con Experience* daquele ano (LompatLompat, 2018b). As edições oficiais da obra foram, então, publicadas entre maio de 2019 e abril de 2023, perfazendo a publicação integral de todos os 31 volumes do mangá.

A responsável pela tradução da totalidade do produto foi a tradutora profissional Lídia Ivasa, formada em tradução japonês-português pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em literatura japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Ivasa possui experiência tanto em tradução literária, tendo sido um dos tradutores de *A gata, um homem e duas mulheres* e de *A ponte flutuante dos sonhos seguido de Retrato de Shunkin*, ambos de Jun’ichiro Tanizaki; quanto na tradução de outros mangás, como *Vinland Saga*, de

Makoto Yukimura, e *Innocent*, de Shin'ichi Sakamoto – ambos sendo, assim como a obra sob análise neste trabalho, narrativas situadas em contextos históricos (Ivasa, 2024).

Para discutir as escolhas editoriais e tradutórias assumidas na tradução da série de Noda se faz, antes, necessário apresentar um breve histórico da publicação de mangás no Brasil. Miotello e Mussarelli (2016) separam essa trajetória em 4 ondas. A primeira onda marca a chegada dos mangás no Brasil, junto de imigrantes japoneses. Nessa etapa, há uma total manutenção dos textos em suas edições originais em japonês, sem nenhuma tratativa editorial brasileira, sendo quase exclusivamente lidos por imigrantes.

A segunda onda representa as primeiras publicações em português de mangás, feitas no final da década de 1980, encabeçadas por editoras como a Abril, a Globo e a Nova Sampa, trazendo obras clássicas que haviam também, àquela altura, sido publicadas nos Estados Unidos, como *Lobo Solitário*, de Kazuo Koike e Goseki Kojima, e *Akira*, de Katsuhiro Otomo e Izō Hashimoto – além de possuírem, como aponta Rampant (2010), uma clara preferência por obras menos carregadas com marcas próprias da cultura japonesa, entendidas como “apostas mais seguras”, portanto. Nessa fase, todas as traduções eram indiretas (Fonseca, 2011), baseadas na edição de língua inglesa, e adaptadas para o modo de consumo de quadrinhos ocidentais, com uma das principais marcas sendo o espelhamento do volume, como forma de modificar a orientação de leitura do sentido oriental (da direita para a esquerda) para o sentido ocidental (da esquerda para a direita).

A terceira onda foi quando houve a maior disseminação dos mangás no país, no início dos anos 2000 – mesmo período do início da popularização das *scanlations* –, após um hiato de publicações de quase 10 anos em relação às publicações da segunda onda. Ela foi protagonizada por editoras como a Conrad, a JBC e, posteriormente, a Panini, e é caracterizada pela publicação de uma ampla variedade de obras, incluindo diversas que já faziam sucesso com suas adaptações em anime, como *Dragon Ball*, de Akira Toriyama, e *Cavaleiros do Zodíaco*, de Masami Kurumada. Esse período pode ser dividido em dois momentos: um primeiro, marcado pela preponderância da editora Conrad, pela publicação de edições meio-tanko⁴² com poucas formas de paratexto – normalmente se resumindo a notas de rodapé – e pela adoção do sentido de leitura oriental – iniciativa que surgiu, entretanto, da Shueisha, editora japonesa responsável por algumas das obras traduzidas (Fonseca, 2011); e um segundo, no qual ocorreu a saída da Conrad do mercado de mangás – com as obras deixadas incompletas tendo seus direitos de

⁴² Formato com cerca de 100 páginas correspondendo à metade da edição de referência japonesa, denominada tankōbon (単行本), a qual, logo, possui por volta de 200 páginas.

publicação adquiridos parte pela Panini, parte pela JBC –, a adoção do formato tanko e o início da utilização de glossários pela editora Panini.

A quarta onda, que está atualmente em curso, é caracterizada pela republicação de obras da terceira onda, adotando formatos mais bem trabalhados e caros; pela vinda de obras mais periféricas e arriscadas em termos comerciais do mercado japonês; pelo início da publicação de *light novels*⁴³, especialmente a partir da iniciativa da editora NewPop; e pelo surgimento e a disseminação de mangás criados por brasileiros, boa parte dos quais são independentes e oriundos de campanhas de financiamento coletivo (Miotello; Mussarelli, 2016).

Foi nesse contexto histórico e editorial que se estabeleceram os padrões de publicação do grupo Panini. Como exposto anteriormente, a editora não só foi a primeira a utilizar glossários em suas traduções de mangá, como o vem fazendo de forma consistente em virtualmente todas as suas edições de obras japonesas (Miotello; Mussarelli, 2016), já se tornando, a essa altura, uma característica típica de seus produtos. Parte disso ocorre devido ao fato de ela assumir diretrizes internas que recomendam a manutenção de características típicas da língua japonesa inalteradas, como os sufixos honoríficos que, em todas as publicações da editora, são mantidos. A semelhança com a mesma tendência presente nas *scans* não parece ser mera coincidência, tendo em vista que, de forma análoga ao que já foi observado e descrito no contexto das produções anglófonas (Rampant, 2010), essa convenção aparenta ter sido assumida pela editora por influência dos trabalhos de fãs e das comunidades construídas em torno deles.

Devido a essa maior flexibilidade na utilização de paratextos, as traduções publicadas pela Planet Manga possuem glossários mais ou menos extensos a depender das necessidades contextuais de cada obra (Ivasa, 2024), com algumas requerendo mais informações histórico-culturais, enquanto outras necessitando apenas de descrições de *lore*, como nomes de habilidades específicas, de organizações, etc. Além disso, observa-se um padrão que visa à economia textual nas edições, geralmente buscando manter o mínimo de texto possível em cada balão de fala.

A edição de *Golden Kamuy* foi inicialmente lançada bimestralmente, periodicidade essa que foi alterada para mensal a partir de janeiro de 2021, com o lançamento do volume 11 do mangá (Biblioteca Brasileira de Mangás, 2020). Essa publicação é feita a partir da versão tanko disponibilizada originalmente no Japão, possuindo as mesmas características, como o número

⁴³ *Light novels* são narrativas que podem ser entendidas como um intermediário entre mangás e obras literárias tradicionais, sendo caracterizadas pelo uso de uma linguagem mais simples e fluida e pela presença constante de ilustrações, em estilo anime, que acompanham o texto.

de páginas, a presença de uma primeira página colorida e o uso de sobrecapas. Esse fato, comparado com sua contraparte colaborativa, tem um impacto significativo, na medida em que a maior parte das traduções feitas pelas *scans* tem como base os capítulos como foram publicados individualmente nas revistas em que a obra foi serializada. Usualmente, entre essa publicação periódica dos capítulos e sua compilação em volumes fechados, ocorre o refinamento dos traços – redesenhando certos quadros – e modificações de possíveis erros editoriais que não haviam sido notados até então, além da ocasional adição de informações extras. Entre essas informações, encontram-se aquelas expressas na capa do volume, usualmente mostrando a protagonista Asirpa vestindo alguma indumentária Ainu, acompanhada de uma explicação a respeito daquela vestimenta específica (Figura 11).

Figura 11 - Capa do vol. 6



Fonte: Noda (2020b).

Quanto à recepção, assim como no caso da *scanlation*, boa parte das avaliações a respeito da obra focam em aspectos narrativos. Apesar disso, alguns comentários discutindo a

qualidade da edição e da tradução podem ser encontrados. Um exemplo é o comentário realizado no site de vendas *Amazon* por um usuário identificado pelo nome “PRC” que, avaliando o volume 11 do produto, no final do texto identificado pelo título “Ótimo mangá e ainda ajuda a conhecer a cultura Ainu” (PRC, 2022), afirma: “A edição da Panini está perfeita também, com um glossário muito bom no final de cada volume” (PRC, 2022, *sic.*).

Outro exemplo de comentário particularmente referindo-se ao uso de paratexto – característica que aparenta ser unanimemente valorizada pela comunidade de leitores da série de Noda – é quando um usuário indaga, na rede social X:

Galera que lê Golden Kamuy pela edição brasileira da Panini, uma perguntinha pela curiosidade:
como que são os glossários e as notas de rodapé?
Tem alguma coisa tipo a versão em inglês do EverydayHeroes com aquelas notas riquíssimas de pesquisa ou é tipo a da Viz, que não tem? (X, 2022a, *sic.*)

Em seguida, em resposta ao comentário que aludia à *scanlation* e à tradução oficial estadunidenses da obra, um usuário opina: “Tem sim, tenho uns 10 volumes aqui e todos eles são cheios de informações e notas no final” (X, 2022a), indicando, com isso, a noção de que a edição brasileira é comparável em nível de qualidade de paratextos com a tradução de fãs para a língua inglesa. Outro usuário, entretanto, em resposta à mesma postagem, faz uma avaliação diferente, apresentando uma foto de um dos glossários da publicação da Panini acompanhada da avaliação: “Tem vários itens no glossário, incluindo as referências a artistas e filmes, mas não acho nem de perto tão rica quanto a do scan americano” (X, 2022b).

Esse diálogo, em suma, aponta para o fato de que, além de simplesmente ter sua qualidade atestada pela comunidade, a *scanlation* é ativamente articulada pelos fãs como parâmetro para avaliar demais traduções da obra, independentemente da língua. Tal postura impacta a recepção dessas traduções, especialmente em decorrência da primazia da versão não oficial, que, tanto nos EUA quanto no Brasil – como apontado neste trabalho pelas datas de início de ambas as traduções⁴⁴ –, leva o público a uma forma particular de experienciar a narrativa em questão.

No que tange à tradução da obra, ela foi realizada diretamente do japonês e apresenta diversas das tendências editoriais da Panini anteriormente discutidas. Outra diferença significativa entre ela e as traduções de fãs está no destaque – ou na ausência deste – concedido ao tradutor e à equipe técnica que realizou o projeto. Se por um lado, nas *scans*, todos os

⁴⁴ Boa parte do *fandom* consistentemente faz referência à *scanlation* para a língua inglesa devido ao fato de, embora tenha sido iniciada já em 2016, a tradução de fãs para o português ter passado por longos hiatos, os quais a fizeram ficar para trás tanto em comparação com a sua contraparte em língua inglesa quanto com a oficial em língua portuguesa.

capítulos iniciam com um destaque aos créditos do grupo, na edição oficial, por outro, o nome da tradutora, assim como de editores, aparece apenas na penúltima página, em letras pequenas, junto de outras informações catalográficas e comerciais. Ademais, a edição possui poucas notas, restringindo-as a momentos em que a informação é especialmente situada no contexto, necessitando ser transmitida no momento (Figura 12). As notas, quando ocorrem, também usualmente fazem referência a algum item que estará, posteriormente, descrito de forma mais alongada no glossário do volume.

Figura 12 - Exemplo de uso de notas de tradução

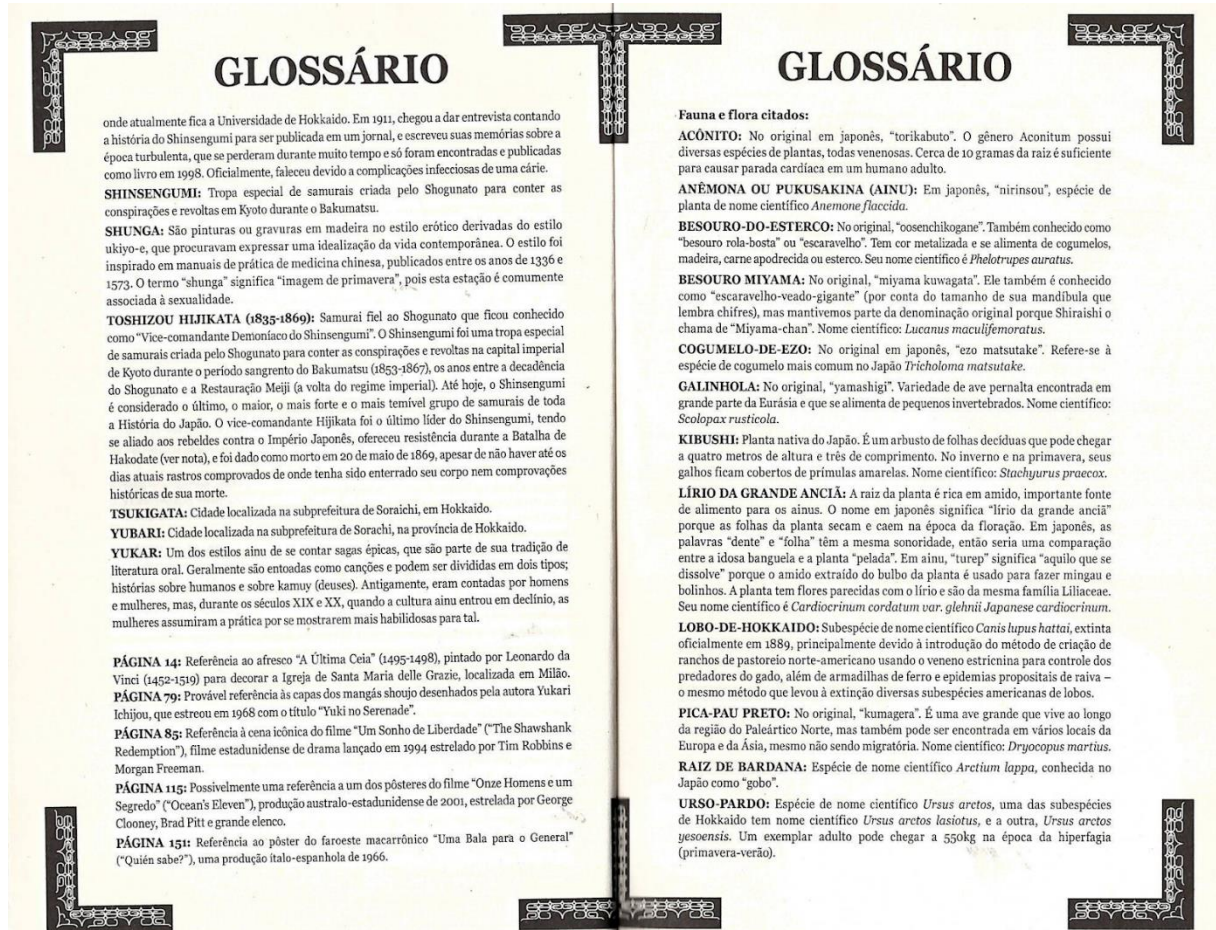


Fonte: Noda (2019a, p. 22).

O glossário, por sua vez, varia de tamanho a depender do volume, podendo possuir desde 1 página – como no volume 2 – até 4 páginas – como no volume 5 e em boa parte dos subsequentes. Essa seção de paratexto é organizada em ordem alfabética e composta por 3 subseções, a depender do volume. Na primeira, são feitos apontamentos gerais sobre terminologia – como o significado de honoríficos – e referentes históricos e culturais. Na segunda, por sua vez, são indicadas as páginas a que as notas se referem, incentivando o leitor a consultá-las, contendo, geralmente, informações de referências visuais ou alusões intertextuais feitas no trecho em questão. Por último, na terceira seção – a única das três que

possui um título para destacá-la –, são abordados os aspectos de “Fauna e flora citados”, como é referenciado (Figura 13).

Figura 13 - Terceira e quarta páginas do glossário do vol. 9, contendo o fim da primeira e as segunda e terceira seções



Fonte: Noda (2020e, p. 194-195).

Considerando os diferentes contextos editoriais e de recepção em que ambas as traduções se inserem, torna-se necessário, então, avaliar de quais estratégias cada uma lança mão e em que medida estas representam – consciente ou inconscientemente – diferentes concepções de cultura na tratativa com os elementos referentes à cultura Ainu.

3 CULTURA E TRADUÇÃO

Nesta seção exploraremos, a nível conceitual, elaborações relevantes para a discussão de como a cultura se manifesta nas traduções da obra analisada. Para tal, iniciaremos, na subseção 3.1, apresentando e discutindo as principais correntes de interpretação do conceito de cultura que se difundiram na Antropologia, bem como discutindo as concepções de cultura popular e de indústria cultural. Em seguida, na subseção 3.2, dissertaremos a respeito de como a tradução era entendida em seu papel de intermediar e modificar culturas (antes do termo propriamente dito ser usado), realizando um breve panorama que abarca desde as escolas árabes medievais de tradução até as elaborações de Venuti (2019 [1998]). Por fim, na subseção 3.3, serão apresentados os modelos que buscam ordenar a cultura em unidades analíticas e aqueles que, dentro dos estudos da tradução, foram concebidos como modo de dar conta das manifestações linguísticas de *marcas culturais*.

3.1 GÊNESE DOS CONCEITOS DE CULTURA

Definir cultura é uma tarefa árdua. Ao longo dos mais de um século em que o conceito adquiriu um papel central na fundação de uma disciplina científica, a Antropologia, pouco consenso foi alcançado (Laraia, 2001 [1986]; Thompson, 2002 [1990]; Katan, 2014 [1999]; entre outros). Apesar disso, como aponta Thompson (2002 [1990]) em sua avaliação a respeito do tema, é unânime o reconhecimento tanto da importância do estudo da cultura, quanto do caráter indispensável do estudo dos fenômenos culturais para todas as ciências sociais. O autor, então, em uma tentativa de organizar essa pluralidade, separa os conceitos em quatro categorias que, embora sejam assumidamente didáticas e funcionais para a proposta que ele intenta fazer, são, não obstante, úteis para o entendimento do processo pelo qual o conceito passou, em especial a partir das formulações de antropólogos. As concepções apontadas por ele são: (i) a concepção clássica; (ii) a concepção descritiva; (iii) a concepção simbólica; e, a que o autor busca propor, (iv) a concepção estrutural.

A concepção clássica de cultura diz respeito aos contornos diversos que o conceito obteve, em especial, ao longo dos séculos XVIII e XIX, para ressaltar uma espécie de elevação espiritual que seria advinda da exposição e aquisição de conhecimentos teóricos, das ciências e das belas-artes, tornando, assim, um sujeito em alguém “culto” (Laraia, 2001 [1986]). Essa aceção é, entretanto, anterior às preocupações mais sistemáticas com o conceito em si, e era, especialmente em meio a uma elite intelectual alemã, usada como ferramenta para contrapor a

noção de civilização ou de sujeito “civilizado”, entendido como aquele que era educado a seguir uma série de normas de comportamento socialmente estabelecidas (Thompson, 2002 [1990]). Essa foi a definição que, em especial nas formas adjetivais “culto” e “civilizado”, mais se enraizou no senso comum e serviu para o estabelecimento de uma ampla gama de preconceitos, como a perspectiva que afirma que, a depender da adequação a certas normas, alguém possa ser tido como “inculto” ou “incivilizado” (Chauí, 2008).

É com a fundação da antropologia a partir do livro seminal de Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture* (2016 [1873]), por sua vez, que começa a haver uma maior sistematicidade nas propostas sobre cultura e uma aproximação e sinonimização de “cultura” e “civilização” – momento que inaugura a concepção descritiva. Nesses primeiros passos da disciplina, havia a predominância de um interesse na descrição objetiva de culturas, de forma quase catalográfica, já que, como Tylor (2016 [1873], p. 8, tradução nossa) afirma: “Assim como o catálogo de todas as espécies de plantas e animais de um distrito representam sua Fauna e Flora, assim também a lista de todos os itens da vida geral de um povo representam o todo que chamamos de sua cultura”⁴⁵.

Também é indispensável a constatação da latente influência (de uma má interpretação) do evolucionismo darwiniano nessas formulações iniciais (Buskes, 2013)⁴⁶. Em vista disso, mostrava-se uma preocupação central dos cientistas a interpretação de formas culturais heterogêneas em uma perspectiva funcional, i.e., dos mitos e tradições enquanto formas que emergiram para atender a necessidades humanas naturais. Exemplo dessa visão é a perspectiva que a personagem Asirpa de *Golden Kamuy*, por vezes, assume, em sua representação multifacetada, ao explicar sua própria cultura em termos funcionais, como crenças que surgem para atender necessidades práticas – o que, na época em que a narrativa é situada, era a perspectiva dominante entre estudiosos. Além disso, essa concepção inicial buscava por uma abordagem diacrônica, i.e., interessada nas relações genéticas entre mitos, tradições e línguas de povos distintos (Thompson, 2002 [1990]). Dado essas duas tendências, não é de surpreender, logo, que as principais teorias de determinismo geográfico e biológico surgiram nesse período

⁴⁵ Cf.: “Just as the catalogue of all the species of plants and animals of a district represents its Flora and Fauna, so the list of all the items of the general life of a people represents that whole which we call its culture”.

⁴⁶ Entre os erros que são apontados para essa generalização indevida da teoria darwiniana estão “[...] a crença amplamente defendida [...] de que a evolução é linear (ao invés de arbórea), perfeitamente progressiva, e de que os homens brancos europeus eram o pináculo indiscutível e último ponto desse processo” (Buskes, 2013, p. 662, tradução nossa). O autor, entretanto, assim como vários outros, afirma a validade e produtividade da relação entre as disciplinas e propõe a reabilitação do uso consciente do algoritmo evolutivo para certas discussões sobre cultura.

(Laraia, 2001 [1986]). Exemplo dessa tendência é como Tylor, apesar de afirmar não considerar as diferenças raciais como relevantes para seu estudo – opondo-se a diversos teóricos que lhe eram contemporâneos –, ainda destaca culturas distintas como estando “[...] posicionadas em diferentes graus de civilização”⁴⁷ (Tylor, 2016 [1873], p. 7, tradução nossa).

Um segundo momento, entretanto, ainda interno a o que Thompson (2002 [1990]) nomeia como “concepção descritiva” é o que chamaremos de “concepção estruturalista” – não confundir com a “concepção estrutural” proposta pelo autor. Essa virada aconteceu nos estudos da cultura de forma análoga a – e com clara influência de – o que as propostas de Saussure (2012 [1916]) representaram para os estudos da linguagem – que é, ela mesma, um aspecto da cultura. A partir desse momento, muitos dos estudos antropológicos voltaram seu olhar da diacronia para a sincronia, com o intuito de entender como os vários itens e comportamentos que constituem uma cultura se inter-relacionam em um determinado momento, compondo um sistema simbólico. O principal nome dessa perspectiva foi o antropólogo estruturalista Lévi-Strauss (Laraia, 2001 [1986]).

A terceira das concepções propostas por Thompson (2002 [1990]), a “concepção simbólica”, apesar de já presente, em algum nível, nos escritos de L. A. White, é tida consensualmente como inaugurada na obra de Clifford Geertz (2008 [1973]) que representou um marco na forma que a antropologia é vista e discutida até os dias atuais. No texto fundador de seu quadro teórico-metodológico, o autor defende a cultura como sendo “[...] uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” (Geertz, 2008 [1973], p. 5), acrescentando a isso que

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (Geertz, 2008 [1973], p. 4).

Desse modo, a perspectiva inaugurada por Geertz representou uma virada nos estudos da cultura em direção a uma perspectiva mais qualitativa, i.e., interessada na descrição das formas pelas quais (o *como*) os membros concedem sentido ao *texto cultural*; e êmica, i.e., aquela que “[...] busca capturar os significados indígenas dos participantes de eventos do mundo real”⁴⁸ (Yin, 2010, p. 11, tradução nossa), conceito que é contrastado com o da perspectiva ética, entendida como aquela que “[...] representa o mesmo conjunto de eventos do mundo real, mas

⁴⁷ Cf.: “placed in different grades of civilization”.

⁴⁸ Cf.: “An emic perspective attempts to capture participants’ indigenous meanings of real-world events”.

de uma perspectiva externa – tipicamente aquela do pesquisador”⁴⁹ (Yin, 2010, p. 11, tradução nossa).

Boa parte das teorias que seguiram foram, em algum nível, influenciadas pelas formulações de Geertz, buscando disputar ou complexificar algumas de suas categorias. Entre elas, está a concepção estrutural, a quarta dentre as propostas por Thompson (2002 [1990]) e a favor da qual ele se posiciona, dedicando a maior parte de seu texto a caracterizá-la. Em linhas gerais, a perspectiva do autor busca, sob clara influência de Bourdieu e da escola estruturalista, propor uma forma de, ao mesmo tempo que considerando as discussões a respeito da natureza simbólica e interpretativa da cultura, reinserir preocupações de nível estrutural na constituição da realidade sociocultural. Da mesma forma, outras tentativas de síntese, em par com a proposta por Thompson, foram realizadas, como Katan (2014 [1999]) aponta, podendo ser chamadas de *abordagem dinâmica* de cultura, *abordagem semiótica* de cultura, etc., a depender do autor e das particularidades de cada concepção particular.

Dentre todas essas elaborações que sucederam Geertz, as que se mostram mais notavelmente importantes para nosso objeto de estudo – os Ainu – foram as realizadas por Marshall Sahlins (1990 [1987]). A discussão do autor foi concebida tomando como base suas investigações a respeito de culturas tipicamente tidas como “insulares”, especialmente as da Polinésia, como os Maori e as populações das ilhas Fiji e do Havaí. Uma das principais inovações da sua obra foi, apesar de assumir uma concepção estruturalista de cultura, opor-se ao seu determinismo imobilista e à dicotomia entre história e cultura comum a essa visão. Ele constata, em contraste, que “[...] a cultura é historicamente reproduzida na ação” (Sahlins, 1990 [1987], p. 7) e “[...] é alterada historicamente na ação” (Sahlins, 1990 [1987], p. 7).

O autor então, ao estudar a sociedade havaiana, postula duas diferentes formas de concepção cultural de estruturas, as *prescritivas* e as *performativas*. Para ele, estruturas prescritivas seriam aquelas mais comuns nas sociedades capitalistas ocidentais, nas quais a nacionalidade, por exemplo, é definida de forma fundada em características inatas, como o nascimento ter ocorrido em um território interno as fronteiras do país. Estruturas performativas, por outro lado, são mais abertas a variação, já que condicionam suas categorias a ações concretas, como a possibilidade de se tornar um “filho da terra”, indiferenciado dos demais membros, em decorrência de uma estadia mais longa em uma comunidade havaiana (Sahlins, 1990 [1987]). No entanto, é reconhecido o fato de essas duas categorias serem “tipos ideais”,

⁴⁹ Cf.: “represents the same set of real-world events, but from an external perspective – typically that of the researcher”.

com, na prática, diferentes setores internos a uma mesma cultura podendo possuir diferentes níveis de performatividade.

Dessa forma, o autor busca disputar a noção de que não seria possível pensar história anterior ao contato com os europeus desses povos tidos como “isolados”, ressaltando que “[...] as chamadas sociedades primitivas jamais foram tão isoladas [‘insulares’] quanto a antropologia em seus primórdios, obcecada pelo interesse evolucionista com o antigo, gostaria de acreditar” (Sahlins, 1990 [1987], p. 9). Em oposição a essas noções, na tentativa de interpretar as diferentes formas que diferentes eventos são interpretados por populações nativas, Sahlins lança mão do conceito de *mito-práxis*, como unidade responsável por coordenar a relação entre o *evento* e a *estrutura*. O fenômeno dessa coordenação é nomeado por ele *reavaliações funcionais* dessas estruturas, sendo entendido, em diálogo com a concepção de Bourdieu de *habitus*, como “[...] esquemas de pensamento e expressão... [que] são a base da invenção não intencional da improvisação regulada” (Bourdieu, 1977 *apud* Sahlins, 1990 [1987], p. 75).

Ao partir dessas formulações, foge-se à tendência de estudos anteriores de entender o contato intercultural de uma forma condescendente e excessivamente simplista que assume que as culturas nativas foram vítimas passivas dessa relação, propondo, em contrapartida, que essas novidades históricas, para os povos estudados, não são apenas “[...] conhecid[as] enquanto tal, mas enquanto uma significação culturalmente relevante” (Sahlins, 1990 [1987], p. 11) – i.e., “[...] o antigo sistema é projetado adiante sob novas formas” (Sahlins, 1990 [1987], p. 11). No contexto focalizado no presente trabalho, um exemplo desse processo é a adoção pelos Ainu de itens obtidos por meio do comércio, adaptando-os a seus modelos de significação próprios. Esse fenômeno se mostra claro a partir do uso de saquê em virtualmente todas as cerimônias importantes dedicadas aos *kamuy* e da centralidade que a caldeira de metal, usada para cozinhar refeições nas casas, veio a assumir nos rituais diários para a *ape huci-kamuy*, tendo ambos os itens sido introduzidos na cultura Ainu a partir do contato com os japoneses (Walker, 2001).

Embora inovadores e extremamente produtivos para a análise das culturas investigadas, é discutível em que medida os conceitos de Sahlins se aplicam plenamente aos Ainu, tendo em vista que estes, diferentemente dos casos estudados pelo autor, não gozam de um relato detalhado do mítico primeiro-contato com um outro completamente estrangeiro e da reação dos locais a esse contato, já que o constante intercâmbio cultural com o povo Wa tem sido um fator relevante, em maior ou menor grau, desde a formação da cultura Ainu (Walker, 2001), como discutido na seção terciária 2.1.1. Ainda assim, há um artigo que aplica a concepção da “[...]”

transformação política-estrutural estranho-rei”⁵⁰ (Cheung, 2000, p. 229, tradução nossa) – proposta pelo antropólogo para descrever a reação dos nativos havaianos à chegada do capitão Charles Cook – para analogamente descrever a perspectiva assumida pelos japoneses no incentivo a assimilação dos Ainu (Cheung, 2000). Essa visão, entretanto, nunca esteve realmente presente entre os nativos de Hokkaido, servindo primariamente como uma ferramenta de propaganda imperialista japonesa.

Diversas das culturas, minoritárias, estudadas e descritas pelos acadêmicos da Antropologia discutidos até aqui, contudo, sempre estiveram fora do alcance/interesse da população geral, sendo expostos, quando muito, em ambientes eruditos frequentados por uma elite cultural e financeira (Chauí, 2008). É apenas a partir da produção de representações fiéis que passaram a se valer da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985 [1944]) como meio de divulgação que elas começaram a obter um apelo mais amplamente difundido. Esse apelo é então, no sentido inverso, incorporado pelos ambientes tradicionais de produção erudita, como o British Museum, que, no início do séc. XX, foi responsável por coletar e expor parte dos materiais culturais Ainu (Sato-Rossberg, 2012) e, já em 2019, volta a trazê-los ao foco a partir da inclusão de painéis de *Golden Kamuy* em uma exposição (Rousmaniere; Matsuba, 2019). Além disso, nesse mesmo sentido, obras clássicas de narrativas orais Ainu vêm sendo reeditadas e republicadas devido a essa influência, como os *yukar* trazidos por um dos maiores acadêmico Ainu, Shigeru Kayano, sendo recuperados em uma nova compilação com um prefácio de Hiroshi Nakagawa, forma pela qual a atenção é trazida à publicação em materiais de divulgação e em resenhas (Yamakei-Online, 2020).

Para a discussão de como se dá essa representação de uma cultura (no sentido antropológico) em um produto cultural massificado – no caso, o mangá sob análise e os Ainu por ele retratados – é, antes, necessário evocar outra das discussões que circundam o conceito de cultura já aludidas no parágrafo anterior: aquelas realizadas, já de forma externa aos estudos antropológicos *stricto sensu*, a respeito da cultura de massas e da indústria cultural, normalmente a partir da distinção entre estas e a de “cultura popular”. Quando, nessas tradições, fala-se de “cultura”, todavia, geralmente se tem por referente a concepção clássica ou a descritiva de cultura, entendendo-a com base nas manifestações mais tradicionalmente associadas ao conceito, como produções artísticas e eventos típicos.

A noção de uma “cultura popular”, primeiramente, tem sua própria história paralela às discussões feita a respeito de cultura, também cheia de variações definidas a partir de questões

⁵⁰ Cf.: “stranger-king political-structural transformation”.

políticas de cada momento. Chauí (2008, p. 58) separa essas diferentes concepções que se desenvolveram ao longo do tempo em três tratamentos principais e, em um breve percurso histórico, sintetiza:

O primeiro, no Romantismo do século XIX, afirma que cultura popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou aquela que exprime a alma da nação e o espírito do povo; o segundo, vindo da Ilustração Francesa do século XVIII, considera cultura popular o resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; e o terceiro, vindo dos populismos do século XX, mistura a visão romântica e a iluminista; da visão romântica, mantém a idéia de que a cultura feita pelo povo só por isso é boa e verdadeira; da visão iluminista, mantém a idéia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política.

O conceito de cultura de massas, por sua vez, surge já no século XX para discutir as novas formas de produção artística que haviam se difundido amplamente e aparentavam seguir um ritmo de produção industrial nunca antes vistos, em especial o cinema e o rádio, mas também em produções antigas que vinham assumindo novas formas, como a literatura pulp, os quadrinhos e a música – especialmente o jazz. Em decorrência desses fenômenos, formulou-se o conceito de “indústria cultural” famosamente nos escritos dos proeminentes autores membros da escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985 [1944]). Dentro da indústria cultural, todas as obras culturais e de pensamento seriam reduzidas a modelos pré-definidos, regidos pela lógica da mercadoria e que se limitam a repetição, a “[...] consagração do consagrado pela moda e pelo consumo” (Chauí, 2008, p. 61). Com isso, entende-se que todas as produções e reproduções estariam presas a um círculo vicioso em que o desejo de consumo condicionaria a produção e seria igualmente condicionado pela produção existente. Nesse cenário, seria impossível fugir dessa lógica, com a “[...] compulsão permanente a produzir novos efeitos [...] serv[indo] apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular” (Adorno; Horkheimer, 1985 [1944], p. 120).

Esse tipo de concepção neo-marxista, contudo, frequentemente comete o erro de reduzir uma obra cultural à mera representação de um contexto sociológico que lhe é externo. Francastel, em sua proposta de entendimento sobre “[...] o mundo social que existe nas obras de arte” (Jorge, 2006, p. 174), em oposição a isso, aponta:

Se as obras que constituem o produto das atividades propriamente estéticas das sociedades constituíssem tão somente uma espécie de duplo dos outros produtos de nossa conduta, seria legítimo reter esses trabalhos apenas como uma fonte de informação complementar. Uma Sociologia da Arte seria então fácil de escrever, pois resumir-se-ia em confirmar – ilustrar – conhecimentos adquiridos ao cabo de pesquisas de interesse e alcance superiores. Como isso não é verdade, as obras de arte conferem ao historiador, assim como ao

sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem (Francastel, 1973, *apud* Jorge, 2006, p. 174).

Dessa forma, a principal crítica que pode ser feita à noção tradicional de “indústria cultural” advém da percepção de que a fixação em categorias macrosociológicas binárias e estáticas – distantes, portanto, das concepções de cultura contemporâneas mais sofisticadas – impedem o crítico de atentar-se às inconstâncias que se apresentam não como mera adequação ou oposição a uma suposta lógica universal que governa todas as formas culturais e as aliena, “[...] como repetição ou como contestação” (Chauí, 2008, p. 59), mas sim como particularização, como uma construção local e única. Essa construção, longe de existir a parte de um contexto socioeconômico maior, é, de modo contrário, capaz de criar genuínas experiências estéticas, de constituir uma realidade social *sui generis* precisamente por ser multifatorial, fruto de influências e contingências tão vastas e mutuamente contraditórias que impossibilitam qualquer assunção apriorística. Invariavelmente, ao negar essa dimensão, constrói-se uma dicotomia que, após demarcar um claro e inequívoco momento de início da perversão de produções culturais, ausente de alternativas, se contenta em regozijar um outro lugar idílico e irreal, que é belo na mesma medida em que o atual é corrupto e incapaz de qualquer forma de autenticidade ou de criação positiva. Sartre (1968, p. 49, tradução e grifos nossos) constata esse fato, associando-o aos pensadores marxistas de seu tempo, e afirma: “O marxista, logo, é impelido a entender como aparência o conteúdo real de um comportamento ou de um pensamento; quando ele dissolve o particular no Universal, tem a satisfação de acreditar que está reduzindo **aparência a realidade**”⁵¹.

Apesar disso, não se pode negar o impacto da generalização de uma lógica produtiva, focada no consenso e no consumo artístico unicamente enquanto forma de entretenimento, nos produtos de mídia produzidos contemporaneamente. Essa dimensão se torna especialmente problemática quando essas obras se apropriam de culturas tradicionais em seu fazer estético – como é o caso da narrativa que intentamos analisar. Como Chauí (2008, p. 61), eloquentemente – embora ao custo de ser excessivamente generalista e taxativa, como apontado na crítica anteriormente realizada –, denuncia:

A chamada cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros. Justamente porque o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento, os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento (guerras, genocídios, greves, festas, cerimônias religiosas, tragédias, políticas,

⁵¹ Cf.: “The Marxist therefore is impelled to take as an appearance the real content of a behavior or of a thought; when he dissolves the particular in the Universal, he has the satisfaction of believing that he is reducing appearance to truth”.

catástrofes naturais e das cidades, obras de arte, obras de pensamento). É isto o mercado cultural.

Por fim, além dos papéis para a Antropologia e a Crítica Literária, a assunção de uma perspectiva culturalista, especialmente a partir da influência dos pensadores que compuseram o curso de *Cultural Studies* da Universidade de Birmingham ao longo da década de 60, se proliferou amplamente pelas demais ciências humanas e sociais (Hall, 1990). Em consequência disso, diversas disciplinas distintas passaram a ter suas “viradas culturais”, dentre as quais nos interessa a virada cultural – bem como as percepções a respeito de cultura que se acumularam até esse ponto – nos Estudos da Tradução.

3.2 CULTURA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Nesta subseção buscaremos realizar um breve percurso a respeito das principais discussões que foram feitas em textos que versavam sobre o fazer tradutório ao longo da história ocidental, em especial no que se relacionam com as concepções modernas de cultura. Tal discussão se faz relevante ao entendermos a relação entre o contato cultural, por meio da tradução, e o desenvolvimento de sociedades. Como Lefevere (1992b, p. 8, tradução nossa) aponta, em todas as épocas de que temos registros “[...] traduções têm sido feitas com o intuito de influenciar o desenvolvimento de culturas”⁵². Nesse sentido, complementa,

[...] a tradução pode ser estudada como uma das estratégias que as culturas desenvolvem para lidar com o que reside externo a suas fronteiras e para manter seu caráter próprio enquanto o faz – o tipo de estratégia que, de forma última, pertence ao campo da mudança e da sobrevivência, não a dicionários e gramáticas (Lefevere, 1992b, p. 10, tradução nossa)⁵³.

Esse apontamento, feito pelo autor em um contexto já contemporâneo, tem suas raízes na proeminência que discussões a respeito de tradução assumiram no ocidente, em parte, devido papel que a tradução ocupou na vida comum, como a indispensabilidade dos clássicos latinos e gregos e das escrituras sagradas, escritas em grego e hebraico, na formação intelectual e religiosa de um povo que já não falava – ou nunca havia falado, no caso do hebraico – nenhuma dessas línguas (Lefevere, 1992b). Apesar disso, a prática tradutória e, consequentemente, textos que a discutissem não foram tão abundantes durante a Idade Média (476-1453), já que, nesse período, a maior parte da intelectualidade se valia do latim como língua franca.

⁵² Cf.: “Translations have been made with the intention of influencing the development of a culture”.

⁵³ Cf.: “translation can be studied as one of the strategies cultures develop to deal with what lies outside their boundaries and to maintain their own character while doing so—the kind of strategy that ultimately belongs in the realm of change and survival, not in dictionaries and grammars”.

No mundo árabe, em contrapartida, esse mesmo período viu um grande fluxo de traduções, recebendo incentivo institucional do império e sendo creditadas como “[...] iniciando a primeira atividade de tradução organizada em larga escala na história [...] sob o comando dos Abássidas (750-1258), particularmente durante o reinado de Al-Ma’mūn (813-833), [período] conhecido como a Era de Ouro da tradução”⁵⁴ (Baker; Hanna, 2009, p. 330, tradução nossa). Essa busca por material traduzido como forma de enriquecer a língua do novo império – que até pouco era periférica na região –, contudo, centrou-se em textos científicos e filosóficos, possuindo um menor fluxo de traduções literárias comissionadas, devido a convicção de já possuírem estas em quantidade suficiente (Baker; Hanna, 2009).

Já a partir da Idade Moderna (1453-1789), com o início do estabelecimento dos estados nacionais e, em decorrência disso, o início do uso literário dos idiomas locais, mais traduções foram feitas, primariamente de textos clássicos, mas também, especialmente nos tópicos filosóficos e científicos, a partir do árabe. Nesse período, boa parte dos textos teóricos que discutiam tradução eram introduções a traduções. Neles, conquanto haja uma concordância com a noção geral de que uma tradução deveria ser “fiel” – termo bem frouxamente definido, àquela altura –, boa parte dos autores apresentavam regras do bem traduzir que assumiam como ideal uma de duas posições majoritárias: ou apontavam que o texto original, com todas suas idiossincrasias, deveria ser mantido na tradução (Bruni, 1992 [1420]; Dryden, 1992 [1680]); ou defendiam que a “clareza” deveria ser priorizada, com o tradutor devendo, sempre que possível, enriquecer o texto fonte (Tende, 1992 [1665]; d’Alembert, 1992 [1758]) – realizando o que, nos termos de Lefevere (1992a), é entendido como uma adaptação do texto original à poética contemporânea à reescrita.

Por outro lado, uma proposta que está praticamente ausente dos textos – possivelmente devido ao fato, antes mencionado, deles terem sido compostos por autores que efetivamente estavam traduzindo – é a feita em defesa da tradução palavra-por-palavra. Com efeito, mesmo em textos de diferentes personalidades e épocas, é comum a crítica a esse tipo de visão, como a expressa por Dryden (1992 [1680], p. 104, tradução nossa), ao dizer: “Imitação [entendido como quando o tradutor abandona completamente tanto forma quanto sentido do original] e versão verbal [tradução palavra-por-palavra] são, na minha opinião, os dois extremos que devem ser evitados”⁵⁵. No mesmo sentido, d’Alembert (1992 [1758], p. 107, tradução nossa)

⁵⁴ Cf.: “initiating the first organized, large-scale translation activity in history [...] under the Abbasids (750–1258), particularly during the reign of Al-Ma’mūn (813–33), known as the Golden Era of translation”.

⁵⁵ Cf.: “Imitation and verbal version are, in my opinion, the two extremes which ought to be avoided”.

afirmar: “Seria melhor portanto não estabelecer a tradução literal [palavra-por-palavra] como regra, nem mesmo onde a natureza dos idiomas não pareça ser adversa a isso e onde a tradução será seca, dura e desarmoniosa de qualquer forma”⁵⁶. Huetius (1992 [1683]) contudo é quem, dentre esses, mais eloquentemente apresenta as objeções a essa forma de tradução, se valendo, para tal, de um diálogo entre um personagem que defende a tradução palavra-por-palavra e um outro que, habilmente, apresenta as diversas falhas que tal prática acarretaria tendo em vista a pluralidade linguística e estilística de contextos culturais diferentes – apesar de evidentemente o termo “cultura” não ser empregado.

Dentre os textos escritos nesse período, além disso, boa parte deles propõe, partindo da concepção de fidelidade referida anteriormente, que traduções devem, entre outros aspectos, seguir mais fielmente aspectos formais dos textos originais. Com isso, alguns postulam, por um lado, um breve conjunto de regras a serem seguidas (Huetius, 1992 [1683]; d’Alembert, 1992 [1758]), enquanto outros, por outro, confeccionam um conjunto já bem mais pormenorizado (Tende, 1992 [1665]; Batteux, 1992 [1777]) – postura que é criticada por d’Alembert, que constata: “Em todo modo de escrita, a razão deu uma pequeno número de regras, os caprichos as estenderam, e a partir delas o pedantismo forjou os ferros que o preconceito respeita e o talento não ousa quebrar”⁵⁷ (d’Alembert, 1992 [1758], p. 106, tradução nossa). Em todos esses, entretanto, o tópico da tradução de poesia é o que mais desafia a rigidez das regras, com muitos apresentando casos de tradução em verso de poemas como exceções às normas defendidas e/ou como feitos que envolvem um trabalho tal que só poderia apropriadamente ser realizado por um tradutor que fosse, ele mesmo, um poeta.

Toda a preocupação com a fidelidade ao autor do texto traduzido se dava em decorrência do fato de a esmagadora maioria dos textos fontes se originarem na tradição grega e latina. Quando, ocasionalmente, obras de culturas menos reverenciadas pela intelectualidade ocidental eram escolhidas para serem traduzidas, as preocupações se mostravam bem menos rigorosas, com autores destacando o menor rigor e a maior liberdade permitida ao traduzir de culturas “menores”. Exemplo paradigmático dessa postura é o excerto da carta de Edward Fitzgerald (1992 [1857], p. 80, tradução nossa) em que ele indica crer ser “[...] uma diversão para mim tomar as Liberdades que quiser com esses persas, que (como acredito) não são Poetas o

⁵⁶ Cf.: “It would therefore be best not to establish literal translation as a rule, not even where the nature of the languages does not seem to be adverse to it and where the translation will turn out to be dry, hard, and unharmonious anyway”.

⁵⁷ Cf.: “In all modes of writing reason has given a small number of rules, whim has extended them, and from them pedantry has forged the irons prejudice respects and talent dares not break”.

suficiente para assustar alguém de [realizar] tais excursões, e que de fato querem um pouco de Arte para moldá-los”⁵⁸.

Não obstante, é a partir do século XVIII que textos sobre tradução começam a discutir mais amplamente a manutenção da alteridade no texto traduzido, enquanto representante de outro tempo e de outra nação – o que contemporaneamente seria referido como cultura. Goethe (1992 [1819]), em sua retrospectiva sobre as diferentes formas que a tradução assumiu ao longo do tempo, nomeia essa nova preocupação a terceira época – dentre as três que ele postula e alega serem equivalentes a três formas de fazer tradução. Nessa terceira perspectiva, tida como a maior e final, “[...] o objetivo é tornar o original idêntico com a tradução, de modo que um deve ser valorizado não ao invés do outro, mas em vez do outro”⁵⁹ (Goethe, 1992 [1819], p. 76, tradução nossa).

A virada observada por Goethe é particularmente prolífica nos textos teóricos e nas traduções efetivamente realizadas para o alemão, língua em que, naquele momento, estava ainda começando o processo de estabelecimento uma identidade nacional unificada, embora esteja também presente em alguns textos de outras nacionalidades – como evidenciado no apontamento de d’Alembert (1992 [1758]), autor francês, a respeito do valor da tradução como forma de, por intermédio da exposição ao outro que ela proporciona, permitir-nos diferenciar o universal do particular nacional. Nessa tradição alemã (Bodmer, 1992 [1746]; Herder, 1992 [1767]; Humboldt, 1992 [1816]), a prática de tradução passa a ser entendida como meio para capaz de compensar diferenças entre línguas, derivada de diferenças entre comportamentos e *imagens* às quais os sujeitos são expostos, e que permitem que eles expressem pensamentos de uma forma mais ou menos sofisticada a depender da história de uma nação e de uma língua – formando, assim, uma proto-discussão cultural. Essa postura geral pode ser observada no texto de Bodmer (1992 [1746]), o mais antigo dentre os citados, já que, após expor a capacidade de diferentes línguas e nações de construir expressões que, ainda que estranhas à primeira vista, são capazes de enriquecer a forma que um povo enxerga o mundo e dá sentido a ele por meio da linguagem, o autor argumenta que:

Aqueles que amam este verdadeiro ornamento interno da linguagem não podem encontrar melhor forma de se familiarizarem com a beleza geral dele do que assumir o problema de traduzir para sua língua materna passagens

⁵⁸ Cf.: “It is an amusement for me to take what Liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them”.

⁵⁹ Cf.: “the aim is to make the original identical with the translation, so that one should be valued not instead of the other, but in the other’s stead”.

bem-moldadas de poesia e oratória que foram escritas em línguas estrangeiras (Bodmer, 1992 [1746], p. 127, tradução nossa)⁶⁰.

Humboldt (1992 [1816], p. 137, tradução nossa), complementa a observação de seu predecessor ao apontar que todas as línguas, apesar de possuírem igual capacidade de descrever questões básicas da vida comum, “[...] podem ser aprimoradas *ad infinitum* em algo mais nobre e mais complexo pelo espírito da nação que as molda”⁶¹. Nesse texto, ademais, essa forma de traduzir é vista como, ecoando o apontamento de Herder (1992 [1767]), uma forma de se opor ao modo francês de traduzir tido como muito propenso a adaptar os clássicos ao espírito nacional, de modo a não se permitir ser enriquecido por ele – perspectiva incorporada por Tytler (1992 [1790]) ao afirmar que uma tradução deveria transpor o autor como se ele tivesse escrito originalmente na língua para a qual foi traduzido. Por fim, é também seguindo Herder (1992 [1767]) que Humboldt (1992 [1816]) defende a necessidade de algum nível de estranhamento não como sendo um problema que deveria ser evitado em traduções, mas sim como uma virtude, afirmando que

[...] uma tradução deve possuir uma certa coloração estrangeira, mas a linha a partir da qual isso inevitavelmente se torna um erro é fácil de delimitar. Uma tradução alcançou o seu mais alto objetivo na medida em que o que é sentido não seja estranhamento enquanto tal, mas meramente um toque do estrangeiro (Humboldt, 1992 [1816], p. 138, tradução nossa)⁶².

Nessa mesma tradição, e possivelmente como maior representante dela, emergiu o escrito seminal *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, de Friedrich Schleiermacher (2007 [1813]). Esse texto, posteriormente recuperado pelos acadêmicos dos Estudos da Tradução em decorrência de seu pioneirismo, ressalta a existência de apenas dois modos de fazer tradução: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranqüilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (Schleiermacher, 2007 [1813], p. 242, *sic.*). O autor, assim, recontextualiza as discussões feitas por seus contemporâneos, assim como todas aquelas até então realizadas, dentro das duas categorias propostas, afirmando que:

⁶⁰ Cf.: “Those who love this true and inner ornament of language can find no better way to acquaint themselves with the general beauty of it and with particular instances than to take the trouble to translate into their mother tongue well-shaped passages of poetry and oratory that have been written in foreign languages”.

⁶¹ Cf.: “can be improved on *ad infinitum* into something nobler and more complex by the spirit of the nation that shapes them”.

⁶² Cf.: “a translation should have a certain foreign coloring to it, but the line beyond which this undeniably becomes a mistake is easy to draw. Translation has reached its highest goals as long as what is felt is not strangeness as such but merely a touch of the foreign”.

Assim, pois, tudo o que se disse sobre traduções segundo a letra ou segundo o espírito, traduções fiéis ou traduções livres, e tantas outras expressões que pudessem alegar o direito de vigência, ainda que se trate de métodos diversos, têm que poder reduzir-se aos dois mencionados (Schleiermacher, 2007 [1813], p. 243).

Contemporaneamente, desde o estabelecimento dos Estudos da Tradução como uma disciplina autônoma (Holmes, 2000 [1972]), ela sofreu profunda influência dos Estudos Culturais, o que acarretou, posteriormente, a chamada Virada Cultural nos Estudos da Tradução, dando início ao que Pym (2010) nomeia como o macrogrupo de *Traduções culturais*. Foram os acadêmicos desse grupo, tido como inaugurado pelas publicações de Bassnett e Lefevere ao longo da década de 1990, em especial Venuti (2008 [1992]; 2019 [1998]), os responsáveis por recuperar as formulações de Schleiermacher.

Particularmente em seu texto de 1998, Venuti denuncia o papel que a tradução assume na formação da percepção do leitor a respeito de outras culturas. Para ele, a tradução possui um papel fundamental, já que: “Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo” (2019 [1998], p. 138). Esse fenômeno assume papel de ainda mais proeminente protagonismo quando se trata de culturas minoritárias que, possivelmente, terão seu primeiro e único contato com o leitor por meio da obra traduzida, como é o caso com a cultura Ainu em *Golden Kamuy* que, até então, é a única publicação literária de ampla circulação em língua portuguesa que os apresenta enquanto povo linguística e culturalmente autônomo.

Reconhecendo essa dimensão, ainda que admitindo que a tradução sempre inevitavelmente possuirá um caráter etnocêntrico, o autor defende que projetos devem ser elaborados, sob influência de Berman, visando uma ética tradutória da diferença. Tal assunção implica que, sempre que possível, deve-se

[...] levar em consideração outros interesses além daqueles pertencentes a uma comunidade cultural que ocupa uma posição dominante na cultura doméstica. Um projeto tradutório deve considerar a cultura onde o texto estrangeiro tem sua origem e se dirigir a várias comunidades domésticas (2019 [1998], p. 168).

No contexto sob análise, os apontamentos que Venuti, então, realiza a respeito da tradução de Banana Yoshimoto podem ser aplicadas, entendendo que a publicação da tradução de *Golden Kamuy* no Brasil desafia os moldes homogeneizadores da cultura japonesa que nos são vendidos canonicamente, esse cânone, embora

[...] de fato representasse os textos japoneses como estrangeiros e criasse um público amplo [...] para eles, o conceito privilegiado de estrangeiridade era nitidamente americano e acadêmico, refletindo uma nostalgia doméstica por

um Japão pré-guerra exótico e marginalizando textos que não poderiam ser assimilados ao estereótipo (VENUTI, 2019 [1998], p. 167).

O mangá de Noda, assim como a obra discutida por Venuti, foge desses estereótipos ao quebrar a noção de homogeneidade cultural japonesa, apresentando um povo que, não só é distinto da percepção ocidental do Japão, mas que é, ao longo da obra, mostrado como possuindo uma imensa diversidade interna, especialmente ao comparar os trechos da narrativa situados em Hokkaido e aqueles na Sacalina mas também internamente a cada uma dessas regiões. A tradução da série é, portanto, condizente com os critérios éticos propostos por Venuti e, o modo que é realizada possui um impacto significativo em como a identidade cultural Ainu é formada no contexto brasileiro.

Além de Venuti, diversos teóricos dos Estudos da Tradução discutiram a representação cultural, entendendo que “[o]s conhecimentos sobre a definição de tradução, o papel de tradutor e os conceitos de cultura desempenham um papel significativo para um tradutor na escolha das estratégias adequadas num processo de tradução” (Li, 2021, p. 124). Dentre eles estão aqueles que discutem estratégias por meio das quais os aspectos culturais podem ser traduzidos, que serão discutidos na subseção seguinte.

3.3 MARCADORES CULTURAIS

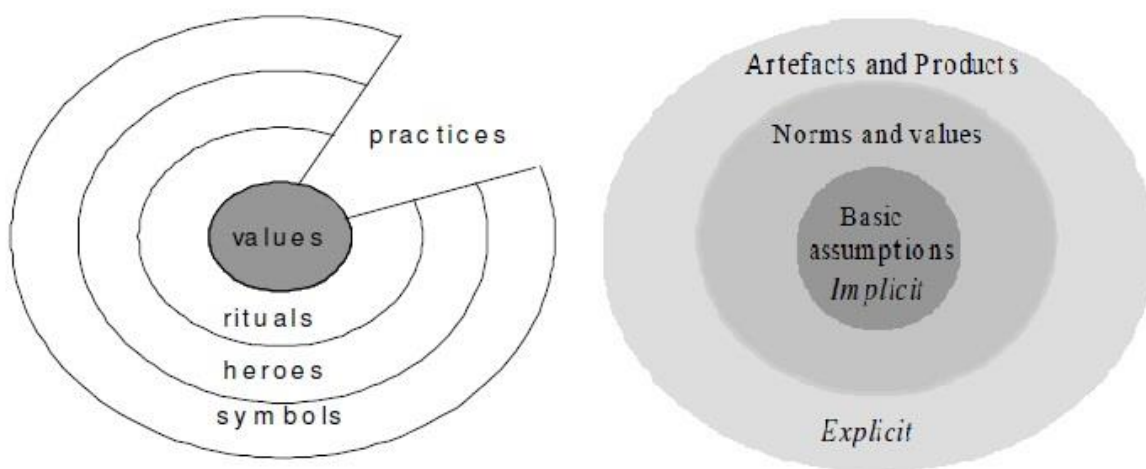
Iremos começar esta subseção pela elencagem de categorizações mais amplas a respeito de cultura. Essas formulações, didaticamente compiladas por Katan (2014 [1999]), conquanto sejam passíveis de diversas críticas em vários de seus aspectos – como se mostrará claro –, munem-nos com o ferramental necessário para discutir as categorizações propostas por estudiosos de tradução a respeito da tratativa dos referentes culturais. Boa parte dessas elaborações dividem aspectos culturais em níveis hierárquicos que, se não denotativos de níveis de importância, ao menos demonstram uma estaticidade questionável quando entendidas à luz das abordagens mais utilizadas contemporaneamente nos estudos antropológicos e sociológicos (vide subseção 3.1). Isto possivelmente ocorre devido ao fato de esses modelos, como Katan (2014 [1999], p. 37-38) aponta, “[...] terem todos sido sugeridos por antropólogos sociais que também são, na verdade, consultores de negócios”⁶³.

Dentre estes modelos estão o *modelo da cebola* de Hofstede, que divide a cultura em dois níveis, e o modelo tripartite de Trompenaars. No primeiro, a cultura é vista como possuindo

⁶³ Cf.: “have all been suggested by social anthropologists who are also as it happens, business consultants”.

um núcleo, no qual residiriam os valores, e uma dimensão externa, das práticas, no qual estariam localizados: (i) os símbolos, que inclui a semiótica, como um todo, abarcando objetos, gestos, palavras, etc.; (ii) os heróis – destaque apontado como “[...] pouco usual (no campo intercultural)”⁶⁴ (Katan, 2014 [1999], p. 40, tradução nossa) –, incluindo figuras, ficcionais ou reais, que possuem um papel importante na formação de identidades; e (iii) os rituais, entendidos como as normas seguidas em um dado contexto que são “[...] tecnicamente supérfluas para alcançar os fins desejados, mas [que], internamente a uma cultura, são considerados como socialmente essenciais”⁶⁵ (Hoffstede, 1991 *apud* Katan, 2014 [1999], p. 41, tradução nossa) (Figura 14). No segundo dos modelos, há uma divisão entre níveis implícitos e explícitos. O explícito, na camada mais superficial, conteria artefatos e produtos, bem como instituições e suas organizações; o intermediário conteria as normas e valores, entendidos como, respectivamente, “[...] as regras sociais de conduta [...] [e] as aspirações, que podem nunca realmente ser alcançadas”⁶⁶ (Katan, 2014, p. 38, tradução nossa); e o implícito, por fim, conteria asunções básicas que foram passadas de geração em geração e que são tidas inconscientemente (Figura 14).

Figura 14 - Modelos Hoffstede (a esquerda) e Trompenaars (a direita)



Fonte: Figuras 3 e 4 de Katan (2014 [1999], p. 39).

Outro dos modelos expostos por Katan (2014 [1999]), mais importante para as discussões a respeito do fazer tradutório, é o modelo triádico de Hall. Muitas vezes contextualizado de modo simplificado por meio da analogia do iceberg, este modelo, assim como os anteriores, distingue entre os aspectos da cultura que são explícitos – a superfície – e

⁶⁴ Cf.: “unusual (in the intercultural field)”.

⁶⁵ Cf.: “technically superfluous in reaching desired ends, but, within a culture, are considered as socially essential”.

⁶⁶ Cf.: “norms relate to social rules of conduct [...] aspirations, which may never actually be achieved”.

aqueles que são implícitos – a parte submersa (Figura 15). Esse modelo pode, entretanto, ser entendido como postulando três níveis em que, numa perspectiva linguística, expressões podem ser culturalmente interpretadas. São eles:

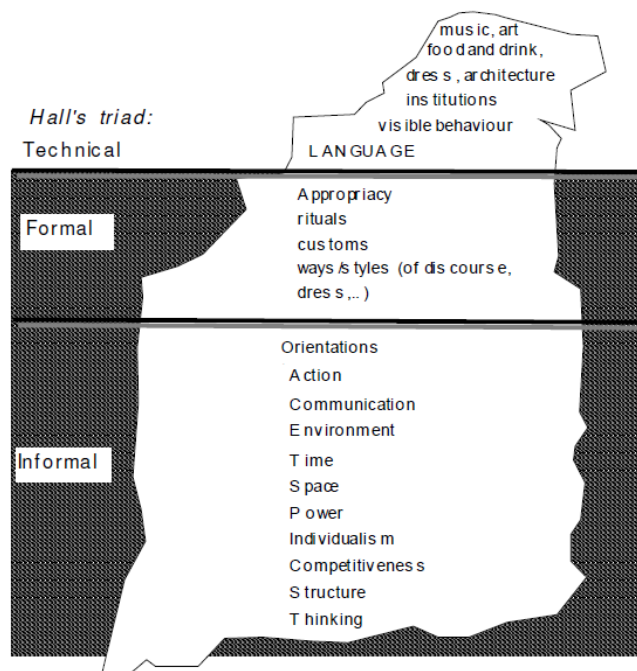
- (i) a cultura técnica, entendida como a comunicação ao nível linguístico idealizado das regras, bem como ao nível científico, neste nível, no qual manuais e textos didáticos são supostamente escritos, “[...] há apenas uma resposta certa, que será baseada em um princípio técnico e objetivo”⁶⁷ (Katan, 2014 [1999], p. 45, tradução nossa);
- (ii) a cultura formal, entendida como a comunicação que já não ocorre em uma dimensão puramente objetiva, mas como reflexo de formas socialmente aceitas de realizar certas tarefas - próxima, portanto, do nível intermediário do modelo de Trompenaars. Este nível “[...] pode e é, de fato, ensinado. Esta é a cultura das tradições, das regras, dos costumes, dos procedimentos e daí em diante”⁶⁸ (Katan, 2014 [1999], p. 45, tradução nossa); e
- (iii) a cultura informal, na qual, como o nome alude, não há mais “regras” em si, mas apenas interpretações e inferências feitas por indivíduos membros de uma dada cultura a respeito de textos e interações específicas. É nesse nível que os sujeitos efetivamente reagem a textos, como Margherita Ulrych (1992 *apud* Katan, 2014 [1999], p. 46, tradução nossa) descreve, esses são “[...] os julgamentos de valor determinados cultural e socialmente que estão implícitos na semântica das palavras”⁶⁹.

⁶⁷ Cf.: “there is only one right answer, which will be based on an objective technical principle”.

⁶⁸ Cf.: “can, and indeed is, taught. This is the culture of traditions, rules, customs, procedures and so on”.

⁶⁹ Cf.: “the culturally or socially determined value judgements that are implicit in the semantics of a word”.

Figura 15 - Modelo de Hall



Fonte: Katan (2014 [1999], p. 43).

Já internamente aos Estudos da Tradução, por sua vez, diversas categorizações foram feitas no que tange aos aspectos culturais na medida em que eles necessitam de uma tratativa por parte do tradutor. Essas formulações remontam ao tempo em que a área, enquanto disciplina independente, ainda não existia, nos escritos de Nida (1945), ainda preocupados com a busca pela equivalência. Dentre as diversas versões propostas desde então, exploraremos aqui as de Nida (1945), Newmark (1988 *apud* Li, 2021) e – a que será mais importante para o presente trabalho – Aubert (2006).

Nida (1945), inicialmente, em sua investigação motivada por traduções da Bíblia para idiomas indígenas, compôs uma distinção entre diferentes níveis pelos quais a etnologia pode se relacionar com a tradução, gerando problemas para ela. Ele, então, propõe: “Problemas de tradução [relacionados a diferenças culturais], que são essencialmente problemas de equivalência, podem convenientemente ser tratados em termos de (1) ecologia, (2) cultura material, (3) cultural social, (4) cultura religiosa e (5) cultura linguística”⁷⁰ (Nida, 1945, p. 196, tradução nossa). Em seguida, ao explorar diversas ocorrências de traduções que julga não darem conta desses aspectos, o autor propõe formas de, ao designar o equivalente cultural mais

⁷⁰ Cf.: “Translation-problems, which are essentially problems of equivalence, may be conveniently treated under (1) ecology, (2) material culture, (3) social culture, (4) religious culture, and (5) linguistic culture”.

próximo no complexo língua-cultura do texto-fonte, problemas de compreensão poderiam ser evitados.

Newmark (1988 *apud* Li, 2021), assim como Nida, propõe cinco categorias dentro das quais referentes culturais expressos em textos traduzidos poderiam ser classificados. Entre elas, diferente do autor anterior, não há referência a uma *cultura linguística* e a *cultura religiosa* é incorporada em outra categoria mais ampla. Ademais, uma nova dimensão, a dos *gestos e hábitos* é adicionada. Em síntese, a proposta do autor se divide em:

- ecologia (flora, fauna, ventos, clima, etc.);
- cultura material (comida, roupa, casas, cidades, transporte);
- cultura social (trabalho e lazer);
- organizações, costumes, atividades, procedimentos ou conceitos (que incluem arte, religião, subcategorias políticas e administrativas);
- gestos e hábitos (Newmark, 1988 *apud* Li, 2021, p. 124).

Aubert (2006), finalmente, em diálogo com as cinco categorias propostas por Nida, propõe o termo *marcadores culturais* para delimitar esses “problemas”, entendendo esse conceito como a manifestação concreta da diferença inerente ao contato intercultural que a tradução representa. Ele separa sua categorização em três níveis de referencialidade que são eventualmente complementares entre si, a saber: “(i) a referencialidade intralingüística (no sentido de ‘cultura linguística’, *apud* Nida, 1945); (ii) a referencialidade intertextual. e (iii) a referencialidade extralingüística” (Aubert, 2006, p. 29, *sic.*).

O primeiro nível diz respeito a aspectos em que a língua, ao dirigir-se a algum elemento interno ao discurso, apresentar marcadores, como os dêiticos jurídicos do inglês que apresentam aspectos particulares ao serem marcadores próprios da linguagem jurídica, diferente de algumas opções de tradução não marcadas no português. Também abarca, como apontado na citação acima, a noção de cultura linguística de Nida, i.e., os aspectos formais de línguas distintas que exigirão tratativas ao serem traduzidos, como diferentes níveis de marcação de gênero ou de impessoalidade permitidos por idiomas diferentes.

O segundo, a referencialidade intertextual, diz respeito, como o nome sugere, à dimensão intertextual da comunicação, i.e., nas palavras do autor, a medida em que um texto, enquanto produção culturalmente localizada, referencia

[o]bras literárias de grande difusão, determinados textos religiosos, títulos, peças publicitárias, canções populares, filmes, novelas e seriados televisivos, frases atribuídas (ainda que nem sempre corretamente) a personagens históricos recentes ou mais remotos, bordões de locutores, e outros tantos [...] [aos quais] se acrescem, muitas vezes, repertórios mais localizados, específicos de determinados subgrupos (regionais, institucionais, familiares) (Aubert, 2006, p. 30).

O terceiro e último nível de referencialidade é o mais próximo das categorias anteriormente expostas (Nida, 1945; Newmark, 1988 *apud* Li, 2021). Mais influenciado pelas propostas por Nida do que pelas de Newmark, o autor enumera quatro aspectos culturais presentes no mundo que podem ser expressos linguisticamente, apenas, assim como Newmark, propondo uma categoria mais ampla para abarcar o que Nida (1945) se refere como *cultura religiosa* – a *cultura ideológica*. Esse nível de referencialidade é, portanto, aquele que

[...] concerne tão somente aos termos, vocábulos e expressões em que o significado designa um referente não-lingüístico – est[e], como vimos, acompanhando o modelo proposto por Nida (op. cit.), reparte-se entre os domínios da **ecologia**, da **cultura material**, da **cultura social** e da **cultura ideológica** (ou, mais apropriadamente, ideológica) (Aubert, p. 31, *sic.*, grifo nosso).

O autor, contudo, reconhece, no que tange a essa terceira categoria, ambiguidades e a possibilidade de diversos marcadores pertencerem a mais de uma categoria simultaneamente. Ele, então, propõe que essa divisão em quatro partes poderia “[...] com alguma vantagem, ser reduzida a duas: dimensão material (ecologia e cultura material) e dimensão sócio-ideológica” (Aubert, 2006, p. 35, *sic.*). Além disso, quanto a sua classificação como um todo, Aubert adverte, de forma que ecoa a concepção de Hall, que

[a] situação de diferenciação (de contraste) constitui-se, portanto, em *conditio sine qua non* para a percepção da existência da marca cultural. Poder-se-ia afirmar que a própria existência de uma marca cultural depende, fundamentalmente, de tal diferenciação ou contraste; que não se trataria de algo pré-existente inerente ou imanente e sim condicionado, e dependente, para existir, de cada situação específica de diferenciação e contraste. [...] Nesse sentido, não é um fenômeno da língua (*langue*), e sim da fala (*parole*), e, mesmo nesse plano, não de qualquer situação de fala, mas apenas daquelas que compreendem um elemento de diferenciação/contraste (Aubert, 2006, p. 33).

No mesmo sentido, embora partindo de concepções teóricas significativamente distintas, Nord (2006) postula alguns pré-requisitos que devem ser observados para que seja possível que um marcador – chamado por ela de “[...] intenção referencial do emissor do texto fonte”⁷¹ (Nord, 2006, p. 53, tradução nossa) – seja entendido pelo leitor do texto traduzido sem que interferências sejam necessárias da parte do tradutor. São eles:

- se a informação textual for suficientemente explícita e não presumir alguma informação com a qual o leitor não está familiarizado,
- se o referente do texto-fonte for suficientemente familiar para o público alvo,
- se o emissor do texto-fonte e o receptor do texto-alvo compartilharem uma quantidade suficiente de conhecimento sobre o objeto em questão, ou

⁷¹ Cf.: “referential intention of the source-text sender”.

- se indicadores situacionais compensarem déficits de informação (Nord, 2006, p. 53, tradução nossa)⁷².

A autora então continua, afirmando que o tradutor, na medida em que esses pré-requisitos não são atendidos, possui duas formas principais de intervir para explicitar a referencialidade aludida em um texto – além da opção de simplesmente não lidar com o problema. Sua postura, contudo, diferente da de Nida (1945), não assume a necessidade de adequar o referente à cultura de chegada, mas apenas de explicitar os esquemas inferenciais de modo a permitir o contato ao leitor. As duas alternativas elencadas por ela são, a saber:

- ou fazer a intenção referencial do emissor do TF [texto-fonte] funcionar como uma função metareferencial para o receptor do TA [texto-alvo] por meio do oferecimento de informações adicionais sobre a situação do TF em um metatexto [ou paratexto] (por ex., notas de rodapé, glossários, prefácio);
- ou fazer a intenção referencial do emissor do TF funcionar para o público alvo, oferecendo informações adicionais por intermédio de uma expansão no texto ou de tornar as informações implícitas pressupostas em do texto-fonte em informações textuais explícitas (Nord, 2006, p. 53, tradução nossa)⁷³.

No que tange à manifestação desses elementos em linguagens multimodais – como os quadrinhos, caso em análise e apontados como, em certa medida, negligenciados nos Estudos da Tradução (Celotti, 2014) –, Aragão (2021) propõe pelo menos 3 formas por meio das quais um marcador cultural, partindo da formulação de Aubert (2006), pode se manifestar. Nesses contextos, eles se manifestariam na forma de:

- (i) marcadores culturais verbais, marcados “[...] por meio do uso de palavras culturalmente marcadas, mas [apenas quando] tais palavras não estabelecem uma relação com a imagem” (Aragão, 2021, p. 390), sendo o tipo discutido por Aubert (2006) e para os quais suas formulações mais plenamente se aplicam;
- (ii) marcadores culturais icônicos, nos quais há a representação de elementos culturais “[...] que não estabelecem uma relação direta com o texto, part[indo] da noção de

⁷² Cf.: “• if the textual information is sufficiently explicit and does not presuppose any information the reader is not familiar with,

• if the referent of the source-text is sufficiently familiar to the target audience,
• if the source-text sender and the target-text receiver share a sufficient amount of knowledge about the object in question, or
• if situational indicators compensate for information deficits”.

⁷³ Cf.: “• either to make the ST sender’s referential intention work as a metareferential function for the TT receiver by giving additional information about the ST situation in a metatext (e.g., footnote, glossary, foreword);

• or to make the ST sender’s referential intention work for the target audience, giving additional information by means of an expansion in the text or turning the presupposed, implicit information of the source text into an explicit textual information”.

conhecimento partilhado entre enunciador e enunciatário no contexto original” (Aragão, 2021, p. 390); e

- (iii) marcadores culturais verbo-icônicos, presentes quando “[...] há o registro de um elemento cultural por meio da imagem, que é colocado em uma relação estreita com o texto; nesse sentido, um signo depende do outro para que o marcador se configure na sequência em tradução” (Aragão, 2021, p. 390).

Lançando mão analiticamente das elaborações apresentadas nesta subseção, dissertar-se-á, na seção 4, a forma pela qual a cultura Ainu – em sua manifestação simbólica por meio dos marcadores culturais multimodais presentes em *Golden Kamuy* – é diferentemente apresentada para o contexto brasileiro por cada um de nossos objetos de análise apresentados na subseção 2.2. Será discutido, além disso, de que modo essas variações refletem diferentes concepções de cultura (vide subseção 3.1) e do papel que a tradução deve assumir enquanto instrumento para essa mediação intercultural (vide subseção 3.2).

4 METODOLOGIA E ANÁLISE

O presente estudo se alinha a uma metodologia qualitativa de pesquisa, entendida nos termos de Miles e Huberman (1994). Métodos qualitativos, embora plurais em suas concepções, podem ser agrupados pela presença de análises textuais de um (ou mais de um) fenômeno(s) de natureza **interpretativa**. Nesse sentido, as perguntas de pesquisa que regem estudos que adotam essa perspectiva metodológica são formuladas a partir da indagação a respeito do modo pelo qual (o *como*) as ocorrências investigadas se manifestam em cada contexto particular. Os autores, também, definem as etapas dessa modalidade de pesquisa como compostas por “[...] três fluxos concorrentes de atividade: redução dos dados, apresentação dos dados e delimitação de conclusão/verificação”⁷⁴ (Miles; Huberman, 1994, p. 10, tradução nossa).

Para a análise, seguindo esses preceitos, foram destacadas amostras bibliográficas por conveniência para a etapa de redução dos dados em vista do objetivo de evidenciar as diferentes estratégias das quais cada contexto particular lança mão na tratativa dos marcadores culturais de *Golden Kamuy*, bem como as diferentes concepções de cultura a que cada uma dessas escolhas se filia e seu impacto na formação, no contexto brasileiro, da identidade cultural Ainu. Para tanto, foram extraídas 5 ocorrências de cada uma das duas primeiras categorias de referencialidade propostas por Aubert (2006) e 5 de cada uma das 4 dimensões extralinguísticas. Elas foram retiradas dos 13 primeiros volumes do mangá – correspondentes aos primeiros 130 capítulos –, entendidas como representativas de **diferenças** entre as traduções⁷⁵. Optou-se pelo recorte de apenas os primeiros 13 volumes do mangá devido ambos à inviabilidade da realização de uma análise exaustiva de todo o material e ao fato de, nos capítulos seguintes, haver uma mudança substancial na narrativa, que, fechando seu primeiro grande arco, se desloca, no subsequente, de Hokkaido para a Rússia.

As fontes das quais os excertos e as demais informações relevantes foram retirados são: o site *Mangadex* (2024) para as versões feitas por fãs em português e em inglês; os respectivos volumes em que cada ocorrência se dá para a versão oficial publicada pela Panini (Noda, 2019a; 2019b; 2019c; 2019d; 2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2020f; 2021a; 2021b; 2021c); e os sites *Shonen Jump Plus* (2024) e *SenManga* (2024) respectivamente para as versões em língua

⁷⁴ Cf.: “three concurrent flows of activity: data reduction, data display, and conclusion drawing/verification”.

⁷⁵ Evitou-se, portanto, selecionar ocorrências em que a tratativa de um dado marcador cultural se dá de forma muito similar ou idêntica em ambas as traduções – o que ocorre com certa frequência, como será apontado mais à frente, nas conclusões (cf. 4.4).

japonesa publicadas nos volumes *tanko* e para aquelas semanalmente publicadas na revista *Weekly Young Jump*.

Valendo-nos desses recursos, na etapa de apresentação dos dados, presente nas subseções 4.1, 4.2 e 4.3, as ocorrências selecionadas serão analisadas comparativamente, sendo expostas em pares compostos por ambas as traduções para o português, seguidas de uma explicitação do contexto narrativo em que estão inseridas e de uma análise de como o marcador investigado foi diferentemente tratado em cada iteração. Além disso, sempre que necessário, realizar-se-á também a explicitação das informações contidas nas demais fontes elencadas, a saber: as duas versões do original, em japonês, e a tradução de fãs para o inglês – que serviu de base para sua contraparte brasileira e que, portanto, contextualizará parte das escolhas nela feitas.

Vale, também, ressaltar que a “[...] condição de diferenciação (de contraste)” proposta por Aubert (2006, p. 33) como pré-requisito para que os marcadores culturais sejam entendidos como tal em uma dada obra está presente no caso em análise. Tal fato se faz evidente ao observarmos que a própria narrativa de *Golden Kamuy*, como discutido na subseção 2.1, se propõe a apresentar a cultura Ainu ao leitor, realizando, por vezes, longas explicações a respeito de seu sistema de crenças e costumes. Sendo assim, entende-se que, no tangente a marcadores culturais da etnia em questão, a obra não só permite que suas traduções se valham de recursos diversos para dar conta dessa dimensão de referencialidade, mas pode até mesmo ser entendida como requerendo tal tratativa.

Por fim, perfazendo a terceira e última etapa, na subseção 4.4, serão apresentadas as conclusões gerais obtidas a partir da abstração da análise das ocorrências investigadas, bem como da consideração de outros aspectos que não chegaram a ser diretamente discutidos nas seções anteriores.

4.1 REFERENCIALIDADE INTRALINGUÍSTICA

A primeira das dimensões de referencialidade descritas por Aubert (2006) – a referencialidade intralinguística – se manifesta, nas traduções da obra analisada, de diferentes formas. Inicialmente cabe discutir o modo por que cada uma das versões opta transcrever a língua Ainu em momento em que ela é falada por personagens da etnia.

Ao longo da história, diversas formas distintas emergiram de modo a dar conta da tarefa de transcrever a língua falada pelos indivíduos da etnia – como diversos modelos derivados do polonês, do russo (utilizando o alfabeto cirílico) e do japonês –, já que eles não possuíam um

sistema de escrita próprio. Contemporaneamente, contudo, convencionaram-se academicamente dois modelos de transcrição – como pode ser notado na convenção amplamente utilizada em livros-texto, dicionários e trabalhos acadêmicos sobre a língua produzidos nas últimas décadas (p. ex.: Tamura, 2000; AinugoArchive, 2024; Bugaeva, 2022). São eles: um que se vale de uma forma adaptada de um dos silabários japoneses (o katakana, カタカナ) para dar conta da fonologia da língua – atualmente em desuso e usado quase exclusivamente em textos japoneses –; e um que utiliza os caracteres latinos para esse mesmo fim – mais amplamente utilizado em textos acadêmicos. Seguindo a tendência geral de textos produzidos no Japão, a obra original se vale do primeiro dos modelos para suas transcrições.

As traduções para o português, por sua vez, necessitando decidir como representar essa mesma transcrição de modo compatível com a língua de chegada, assumem caminhos diferentes em suas escolhas tradutórias. Enquanto a *scanlation* opta por utilizar o modelo de transcrição em caracteres latinos academicamente convencionado em suas transliterações, a tradução oficial, publicada pela editora Panini, realiza uma adaptação direta baseada no modelo de transcrição japonês presente no texto de Noda. Essa distinção, embora não afete significativamente a maior parte das sílabas transcritas, por vezes produz divergências. Isso ocorre, especialmente, quando as sílabas “チ” e “シ” estão presentes na transcrição feita pelo original, tendo em vista que elas são lidas (e transcritas) como “chi” e “shi” em textos japoneses – por exemplo, a palavra japonesa “シカ”, referente ao animal cervo, seria transcrita como “shika”. Na transcrição da língua Ainu, contudo, há uma disparidade, uma vez que as mesmas sílabas que são representadas pelos caracteres acima em Ainu – com a adição da variação “シ”, adaptada do segundo caractere – são transliteradas, em sua versão para o alfabeto latino, como “ci”, “si” e “s”, sem o “h” que esses mesmos caracteres possuiriam caso denominassem uma palavra de origem japonesa⁷⁶.

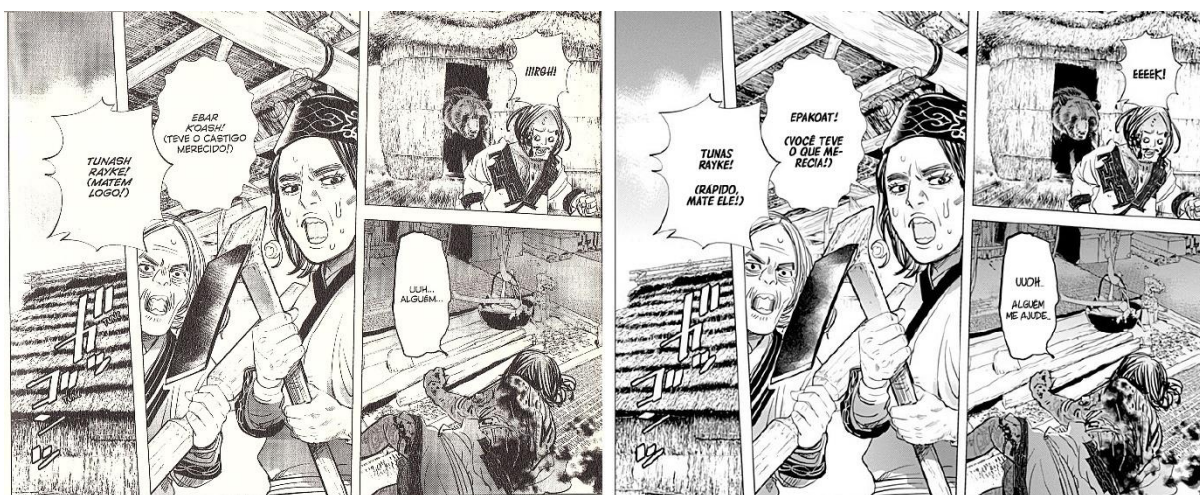
Essa escolha afeta a representação cultural Ainu na medida em que a tradução oficial realiza uma transcrição pouco atenta aos modelos internacionais, construindo uma possível separação entre como certas palavras da língua podem vir a ser reproduzidas em textos escritos em português, diferenciando-se de como fãs da obra e indivíduos interessados na cultura os usariam. Tal realidade se torna ainda mais evidente ao notarmos que o nome da protagonista da

⁷⁶ Essa forma de transliteração não é completamente alienígena, considerando que alguns outros textos menos rigorosos em termos linguísticos também lançam mão do mesmo modelo (p. ex.: Phillipi, 1979; Strong, 2001), nos quais também costuma constar a variação “kamui”, influenciada por restrições gráficas e fonéticas da língua japonesa, em detrimento da variante preferida “kamuy”, indicando um ditongo.

narrativa se encaixa nessa questão, sendo transcrita no original como アシリパ^o e transliterado na versão oficial como Ashirpa, distinto do modo que os fãs internacionalmente – e este trabalho, por adequação ao modelo convencionado – o faz, optando por Asirpa. Outras palavras como o termo para “avó” (“huci”, na oficial, “huchi”) e para “casa” (“cise”, na oficial, “chise”) também são exemplos dessa distinção.

Ainda no que tange às transcrições da fala em língua Ainu, ambas as traduções cometem equívocos, como a primeira das ocorrências selecionadas (Figura 16) demonstra.

Figura 16 - Inconsistências nas transcrições



Fonte: Noda (2020e, p. 166) e Mangadex (2024).

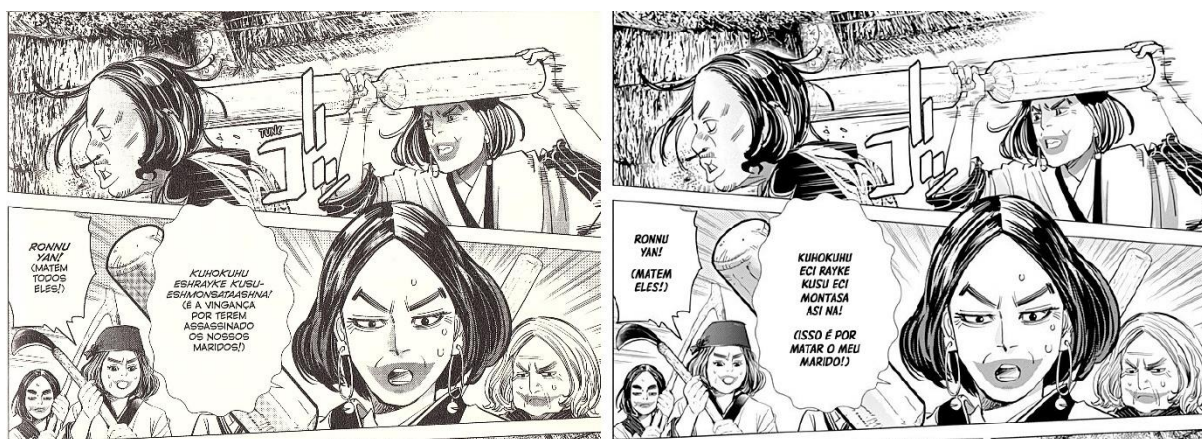
O excerto acima é retirado do capítulo 89 do mangá. Ele está situado em meio ao desenrolar dos eventos que sucedem a estadia temporária do grupo de protagonistas em uma vila Ainu localizada próxima à cidade de Tsukigata (ao norte de Sapporo), para onde eles se dirigiam em sua viagem. No capítulo em questão, após os homens habitantes da vila serem desmascarados pelos protagonistas como criminosos fugitivos que haviam matado parte dos residentes e mantido as mulheres como reféns, os farsantes, ao iniciarem um conflito, são punidos por sua transgressão, servindo como avatar simbólico para todos aqueles que, ao longo da história, desrespeitaram o povo e as tradições Ainu. Uma das mulheres vitimadas por eles, então, diz, em sua língua, que um daqueles homens havia recebido a punição merecida.

Apesar de as traduções da tradução para o japonês (presente entre parênteses) terem sido similares, ambas as versões transcrevem erroneamente a fala do original. Nela, é dito “エパラ コアッ” (ShonenJumpPlus, 2024), que se translitera, na convenção latina, para “eparkoat”, correspondente ao verbo “parkoat” (trad.: “receber (uma punição)”) (AinugoArchive, 2024), antecedido pelo afixo personalizador acusativo de segunda pessoa singular “e-” (Tamura, 2000).

Neste caso, a tradução oficial se distancia mais do original, considerando que ela troca um “p” por um “b” e um “t” por um “sh”, enquanto a de fãs apenas omite um “r”.

Embora haja outros exemplos em que uma das traduções (ou ambas) cometem imprecisões em suas transliterações, acreditamos ser representativo o caso apresentado. Merece ser ressaltada, entretanto, mais uma dimensão da diferença entre as traduções presente em suas tratativas para com a língua Ainu: os seus diferentes níveis de diálogo com o texto original (Figura 17).

Figura 17 - Posturas presentes na tratativa de um erro do original



Fonte: Noda (2020e, p. 160) e Mangadex (2024).

O excerto acima está situado também no capítulo 89, algumas páginas antes da ocorrência anterior, partilhando do mesmo contexto geral. Neste caso, está presente o momento em que, unindo-se aos protagonistas, as mulheres Ainu da vila vitimada também pegam em armas, decisão que salva Asirpa das mãos de um dos criminosos.

Alguns elementos nas transcrições feitas pela tradução de fãs da fala contida no segundo quadro são dignos de nota. Inicialmente, há a substituição de “monsata”, presente no original e na tradução oficial, por “montasa”. Essa alteração é justificada no glossário da tradução não oficial, em que o mesmo quadro é retomado com a seguinte descrição: “**Montasa:** Esta é a palavra Ainu para vingança. Noda escreveu como Monsata, mas isso parece ter sido um erro de digitação” (Mangadex, 2024, grifo do autor). De fato, como alegado pelos autores da tradução colaborativa em inglês – e traduzido para a versão em língua portuguesa –, “montasa” é o termo correto para o conceito em questão (AinugoArchive, 2024). Essa intervenção realizada pela versão traduzida por fãs, com isso, evidencia seu caráter participativo, demonstrando, como uma de suas características distintivas, o interesse dos realizadores não só em servir como intermediários interculturais na apresentação da obra para um público estrangeiro, mas em construir um diálogo ativo com ela.

Outros dois aspectos característicos da filosofia de produção de *scanlations* estão presentes na ocorrência apresentada. Primeiramente, há a tentativa de organizar a fala em língua Ainu para o leitor, a qual, carecendo, no original, de espaços que separem seus itens gramaticais (assemelhando-se mais a como a tradução oficial apresenta a fala), tem esses espaços adicionados na tradução dos fãs de modo a torná-la mais convidativa ao leitor. A lógica seguida para essa atribuição de espaços separando as partes constitutivas do discurso, contudo, é arbitrária, já que a mesma classe gramatical de afixo presente na ocorrência anterior (“eparkoat”) aqui é separado (“eci rayke”)⁷⁷. Em segundo lugar, há a substituição dos “es-” presentes no texto original – e transliterados como “esh” na tradução oficial – pelo supracitado “eci”. Isto se torna um problema devido ao fato de tal mudança aparentar ter sido feita – apesar de não ser informada ao leitor – em uma tentativa de corrigir o original similar a correção do termo para “vingança”. Contudo, ao substituir “es” por “eci” há o apagamento da variação diatópica⁷⁸ (Beline, 2010) presente no original, tendo em vista que, como Tamura (2000) descreve, os afixos utilizados na variante de Saru (região sul de Hokkaido) e os usados na variante de Ishikawa (região central) são diferentes. O primeiro grupo contém o “eci” escolhido e que vinha até então sendo usado na fala de personagens oriundos da região de Otaru – onde a narrativa se inicia –, enquanto o segundo grupo dialetal possui tanto o “e-” utilizado na ocorrência anterior, quanto o “es-” utilizado nesta.

Logo, pode-se notar consistentemente a iniciativa da tradução de fãs em construir um diálogo ativo com a obra, gerando, em um dos casos, a correção de um erro cometido pelo autor do original; em outro, a organização de espaçamentos de modo a facilitar e incentivar a leitura e a pesquisa da língua Ainu por parte dos leitores; e, em um terceiro, o apagamento de uma variação diatópica que o original intentava representar devido a um fenômeno de hipercorreção.

Outro aspecto de referencialidade intralinguística que impõe desafios às traduções na tratativa com os Ainu é a marcação de sujeito. Assim como o português brasileiro (doravante PB), o japonês é uma língua que possui o fenômeno denominado anáfora zero (ou nula), permitindo a omissão do sujeito quando este pode ser inferido pragmaticamente (Kenedy; Mota, 2012). Diferentemente da língua falada no Brasil, contudo, a língua japonesa não possui

⁷⁷ É importante ressaltar, entretanto, que nem a própria obra original é completamente coerente em seu uso de espaçamento, sendo esse um problema que perpassa todas as tentativas de discernir o que deve ou não ser separado em transcrições da língua Ainu. Como ela é uma língua aglutinativa, assemelhando-se ao japonês, a lógica a ser seguida para tal fim é objeto de discordância mesmo entre diferentes textos acadêmicos.

⁷⁸ Entendida como presente quando os “[...] falantes de uma mesma língua apresentam diferenças nos seus modos de falar de acordo [dia-] com o lugar em que estão [-topos]” (Beline, 2010, p. 125).

marcações de pessoa em sua morfologia verbal, fazendo com que, por muitas vezes, o sujeito não possa ser inequivocamente identificado, principalmente se levarmos em conta que ela não é uma língua orientada para a sentença (como o PB e o inglês são) e sim orientada para o discurso, com proeminência da estrutura “tópico-comentário” (*topic-prominent*, TP), em detrimento da estrutura “sujeito-predicado” (*subject-prominent*, SP) (Li; Thompson, 1976).

Tal distinção se torna fonte de problemas devido à abundância, na narrativa de *Golden Kamuy*, de momentos em que personagens da etnia indígena investigada – normalmente a protagonista Asirpa – explicam aspectos de sua cultura e seus costumes. A ocorrência a seguir (Figura 18) apresenta um exemplo paradigmático desta distinção e das diferentes posturas assumidas por cada uma das traduções da obra de Noda para lidar com a exigência de marcação (direta ou indireta) de sujeito formalmente imposta pela língua portuguesa.

Figura 18 - Uso de impessoalidade



Fonte: Noda (2019b, p. 71) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 11 do mangá, intitulado “Kamuy kotan”. Nele, após uma série de conflitos culminar com a morte de uma urso e a “adoção” de seu filhote por Sugimoto, Asirpa, pela primeira vez, leva-o a sua vila, situada próxima à cidade de Otaru (como informado anteriormente), e o introduz aos residentes e a alguns de seus aspectos culturais. Na página de que a figura foi extraída, antes de apresentá-lo à sua avó, a protagonista explica a curiosidade dos Ainu em relação ao visitante.

Como pode ser observado na fala de Asirpa ao justificar o comportamento das crianças, ambas as traduções lançam mão de recursos significativamente diferentes na tratativa da impessoalidade inerente à língua japonesa: uma usa a terceira pessoa – “**Ainus são** curiosos [...] **gostam** de coisas novas” –, enquanto outra inclui a falante por meio do uso de “nós” e de suas respectivas conjugações verbais – “**Nós os Ainu somos** [...] **nós** apenas **gostamos** de coisas

novas”. Os escritos do sociólogo Erving Goffman (1979) ajudam a esclarecer o efeito que a escolha realizada pela *scanlation* pode gerar no leitor, já que, ao se valer da primeira pessoa plural, Asirpa assume o papel de responsável pela informação dita, identificando a si mesma

não tanto com um corpo ou uma mente mas como com uma pessoa ativa em alguma particular função ou identidade social, alguma capacidade especial enquanto membro de um grupo, escritório, categoria, relacionamento, associação, ou o que seja, alguma fonte de autoidentificação de lastro social (Goffman, 1979, p. 17, tradução nossa)⁷⁹.

Do mesmo modo, assim como a escolha tradutória tomada pelos realizadores da versão colaborativa destacam a inclusão da protagonista enquanto possuidora da identidade de membro de uma comunidade, a opção de manter o uso de uma terceira pessoa mais puramente referencial (no sentido da “função referencial”, proposta por Jakobson (2013 [1975])) também possui efeitos. Em certa medida, ao coadunarmos a decisão tradutória tomada com o fato de, narrativamente, a personagem realizar explicações que, devido a seu caráter descritivo nos moldes da perspectiva antropológica caracterizada por Thompson (2002 [1990]), por si só já a destacam da comunidade de que é parte, tal opção ressalta ainda mais esse aspecto de seu discurso e o distanciamento que ele implica.

Ao longo da narrativa, entretanto, essas escolhas são suavizadas, tendo em vista que o papel de responsável evocado pela tradução de fãs de modo quase caricato – se levarmos em conta a repetição desnecessária do pronome “nós” em duas frases seguidas – é atenuado em ocorrências subsequentes, especialmente a partir do advento de grupos que, em suas traduções, aparentam estar menos presos a letra do texto em inglês usado como fonte – o qual, devido a sua estrutura linguística, utiliza pronomes mais recorrentemente do que o PB necessita. A tradução oficial também, por sua vez, costuma, em outros momentos, coordenar mais produtivamente o uso da primeira pessoa plural e de construções impessoais nos trechos em que a cultura Ainu é explicada. Ainda assim, pode-se observar, ao longo dos capítulos analisados, a manutenção dessa tendência geral de a tradução de fãs utilizar mais amplamente o “nós” e a sua contraparte oficial se valer mais da impessoalidade nessas falas que, de modo geral, não possuem uma marcação de sujeito no japonês.

Paralelamente, como é exemplificado pela ocorrência seguinte (Figura 19), momentos em que Asirpa está sendo distanciada pela narrativa de sua identidade indígena, sendo

⁷⁹ Cf.: “not so much with a body or mind as with a person active in some particular social identity or role, some special capacity as a member of a group, office, category, relationship, association, or whatever, some socially based source of self identification”.

individualizada, também são diferentemente marcadas linguisticamente por cada uma das traduções.

Figura 19 - Tratativa para quando o distanciamento é narrativamente marcado



Fonte: Noda (2020a, p. 68) e Mangadex (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 42 do mangá. Nos desenvolvimentos anteriores da trama, o encontro do grupo de protagonistas com um dos criminosos tatuados leva a uma série de eventos que culminam com sua morte, quase sendo devorado por uma orca. Neste ponto da narrativa, após terem recuperado o corpo do criminoso para coletar a sua tatuagem, a baleia morta em seu resgate se torna centro de uma jornada culinária, em que diversos modos de preparo são utilizados para aproveitar a carne do animal. Então, Asirpa alega que não poderá comer os pratos feitos a partir do cetáceo por ele, tendo sido responsável pela morte de alguém, haver se tornado um *wenkamuy* (lit.: deus mau, termo apresentado, em um momento anterior, para denominar o urso que havia matado um humano e que, por isso, não tinha sua carne consumida pelos Ainu). Na página de que a ocorrência é retirada, é mostrado que, após uma breve argumentação de Sugimoto em que afirma ser ele o responsável pelo assassinato do criminoso ao invés da orca, Asirpa facilmente aceita a justificativa e passa a comer a carne em que demonstrava já estar interessada. Enquanto se alimenta, ela também justifica e racionaliza a crença dos Ainu de modo a validar seu comportamento, sendo repreendida por Sugimoto.

Como pode-se observar, esse trecho da obra de Noda é responsável por individualizar a protagonista, apresentando-a não meramente como um avatar para o povo de que faz parte, mas

como um ente autônomo. Embora tal intenção seja clara, no texto em japonês não há nenhuma marcação pronominal que indique essa mudança de *footing*⁸⁰ (Goffman, 1979). Em vez disso, tal fenômeno é evidenciado mais sutilmente, por meio das escolhas lexicais e do uso de modalizadores⁸¹ (Koch, 1984) que possuem, entre outros efeitos, a função de explicitar a relação epistêmica subjetiva construída, no discurso, entre o falante e o conteúdo proposicional de sua fala. São usados, para isso, tanto asseverativos – como o きつと (trans.: kitto; trad.: certamente) –, quanto quase-asseverativos/relativos – como o かも (trans.: kamo; trad.: talvez) –, além da presença da partícula interacional final な (trans.: na), indicando divagação (ShonenJumpPlus, 2024).

Cada uma das traduções, por sua vez, assumiu caminhos diferentes na representação linguística desse mesmo distanciamento. Em termos de escolhas lexicais, ambas as versões produziram textos que evidenciam a discussão chave da fala da personagem, mas os demais aspectos foram tratados diferentemente. A tradução oficial apresenta o modalizador quase-asseverativo “**talvez**” no início da fala do segundo quadro e o asseverativo “**certamente**” no início da fala do terceiro quadro, mas mantém uma relativa impessoalidade ao manter o papel de responsável evocado pelo “nós” e coaduná-lo com construções impessoais, como em “[...] chamar um urso pardo que matou uma pessoa [...]”, indicando, assim, também o caráter divagatório da fala. A *scanlation*, por outro lado, marca mais enfaticamente as modalizações, utilizando “**pode ser que**” e “**eu tenho certeza**” para corresponder aos dois modalizadores que a oficial representou, além de, de modo a dar conta da divagação evocada pelo original, adicionar “**tipo, quando eu penso nisso**” no início da fala do terceiro quadro e “**eu acho**” no final dessa mesma fala (Mangadex, 2024, grifo nosso). Além disso, também há a presença de três explicitações do sujeito “eu” acompanhando os fenômenos apontados anteriormente, delimitando mais explicitamente a mudança de *footing* do papel de responsável para o de autor⁸² que ocorre nesse momento.

⁸⁰ Entende-se, neste estudo, mudanças de *footing* como aquelas que “[...] implica[m] uma mudança no alinhamento que assumimos em relação a nós mesmos e aos outros presentes, expressa pela forma pela qual gerenciamos a produção ou a recepção de uma elocução” (Goffman, 1979, p. 5, tradução nossa).

⁸¹ Definidos por Koch (1984, p. 138) como “todos os elementos linguísticos diretamente ligados ao evento de produção do enunciado e que funcionam como indicadores das intenções, sentimentos e atitudes do locutor com relação ao seu discurso”.

⁸² Entendido, aqui, como aquele, evocado pelo modo de construção de sentenças, bem como por aspectos interacionais da situação de fala corrente, que remete o ouvinte à noção que “[...] há um autor para as palavras ouvidas, isto é, alguém que selecionou os sentimentos que estão sendo expressos e as palavras em que eles estão codificados” (Goffman, 1979, p. 17, tradução nossa).

Essas escolhas, quando contrapostas às exemplificadas na ocorrência anterior, criam um efeito de ruptura mais nítida e brusca entre esses momentos na tradução colaborativa quando comparada à tradução oficial. Em termos de concepção de cultura, pode-se entender, a partir disso, que as decisões tomadas pelos fãs refletem uma perspectiva de cultura mais descritiva (Thompson, 2002 [1990]) (ou estruturalista) – i.e., mais rígida, sedimentada e, em certa medida, determinista – que a obra original e a tradução oficial. Isto ocorre tendo em vista que, conforme é enfatizada linguisticamente a distinção entre os momentos de individualização de Asirpa e os de explicação de sua própria cultura, os primeiros passam a ser enxergados como idiossincrasias que existem à parte da identidade cultural reivindicada pela personagem nos segundos. A tradução oficial, por outro lado, ao coordenar ambos os momentos de forma mais suave e menos destacada, permite a interpretação de que, mesmo enquanto se diferencia, a protagonista permanece parte ativa e criativa de sua comunidade, uma parte que – de modo mais compatível com as formulações de Sahlins (1990 [1987]) – está constantemente realizando *reavaliações funcionais* de suas estruturas culturais, renovando-as localmente na medida em que tal mudança é induzida pelo contato intercultural e por sua posição enquanto sujeito agente que faz um “[...] uso motivado dos signos [...] para seus projetos próprios” (Sahlins, 1990 [1987], p. 186).

Por fim, na ocorrência seguinte (Figura 20), evidencia-se como o aspecto de multimodalidade da obra é considerado com o objetivo de solucionar a ambiguidade de referente linguístico inerente à maioria das sentenças em língua japonesa.

Figura 20 - Interpretação da ambiguidade por meio da iconicidade



Fonte: Noda (2021c, p. 83) e *Mangadex* (2024).

O último excerto desta subseção é retirado do capítulo 125 do mangá. Nele, em meio a sua jornada, os protagonistas param para se alimentar da vegetação local, consumindo trepadeiras conhecidas por Asirpa. Nesse processo, como a página contida na figura acima

exibe, a jovem Ainu conta sobre um kamuy que utilizava essas trepadeiras nas orelhas e que ela/os Ainu realizavam o mesmo com vinhas, buscando imitá-lo.

Nota-se que cada instanciamento do texto em português interpretou diferentemente o fenômeno linguístico manifestado no segundo quadro da ocorrência. Isso ocorre por, por um lado, haver, no quadro anterior, sido realizada a típica mudança de *footing* para o papel de responsável, evidenciada no original pela referência a um aspecto das crenças dos Ainu e pelo uso do possessivo de primeira pessoa plural “私たちの” (ShonenJumpPlus, 2024), traduzido de modo correspondente em ambas as traduções. Por outro lado, é usada iconicamente a orelha da protagonista como exemplo do aspecto seguinte que está sendo descrito, sem a presença de marcadores pronominais como nos do quadro anterior. Esse conflito entre a continuidade de uma explicação que semanticamente aparenta referir-se a um aspecto cultural coletivo e a presença do marcador cultural expresso também iconicamente gera uma divergência entre as traduções, fazendo com que uma demonstre um entendimento da fala do segundo quadro como retomando o papel de autor anterior, referindo-se apenas a Asirpa individualmente, e a outra entenda-a como uma continuidade do papel de responsável introduzido no quadro anterior que apenas se valeu da protagonista como exemplo de uma tradição que é coletiva.

Pode-se, portanto, perceber que a concepção de cultura que cada tradução irá refletir na tratativa dos marcadores culturais da obra original, em dimensão da referencialidade intralinguística, depende de fatores múltiplos, como os contextos e as filosofias de produção que regem cada iniciativa tradutória; a presença ou ausência de uma segunda língua intermediária que pode, devido a suas características formais, influenciar a abordagem assumida para aspectos linguísticos do texto original; e a influência dos indicadores icônicos na compreensão e desambiguação desses aspectos inerentemente ambíguos.

4.2 REFERENCIALIDADE INTERTEXTUAL

No que tange ao segundo nível de referencialidade proposto por Aubert (2006), a referencialidade intertextual, há poucas distinções entre as traduções na sua tratativa de marcadores culturais Ainu que sejam dignas de nota. Isso ocorre porque, tendo em vista que a obra original foi produzida por um japonês étnico – um não Ainu, portanto – para o consumo de outros japoneses étnicos, boa parte dos aspectos de referencialidade intertextual Ainu são explicitados pela narrativa original, requerendo das traduções para o português apenas uma tradução de uma explicação que já está presente no texto em japonês.

Ainda assim, há alguns exemplos pontuais de aspectos de intertextualidade Ainu que são diferentemente tratados por ambas as obras, como a variação diatópica apagada em uma das versões – discutida na subseção anterior (Figura 17) – e a referência à forma de uma narrativa tradicional Ainu, evidenciada na ocorrência a seguir (Figura 21).

Figura 21 - Intertextualidade com uma narrativa Ainu



Fonte: Noda (2020e, p. 53) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 83 do mangá. Nele, durante uma viagem dos protagonistas junto de alguns aliados por entre a floresta, eles param para fazer uma refeição, caçando algumas galinholas presentes no local e preparando pratos típicos da culinária Ainu com a carne dos animais. Enquanto comem das aves, Asirpa se lembra de uma narrativa Ainu envolvendo a kamuy galinhola e a conta a seus companheiros de viagem.

Primeiramente, no primeiro quadro, há a introdução da existência de uma narrativa oral Ainu, traduzido do original “アイヌの神謡” (ShonenJumpPlus, 2024) para “lenda Ainu” e “poema religioso Ainu” nas traduções oficial e de fãs, respectivamente. O termo “神謡” é de difícil tradução, já que foi introduzido na língua japonesa pela nativa Chiri Yukie, em 1923, em seu “アイヌ神謡集”, traduzido para o inglês como “collection of Ainu chants of spiritual beings” ou apenas mantido transliterado do original como “Ainu shin’yōshū” (Strong, 2001). Levando em conta essa complexidade e especificidade do termo, nota-se que a tradução oficial perde parte do sentido contido no termo original ao equipará-lo a “lenda”, já que a palavra “神謡” evoca tanto – a partir do segundo ideograma – o aspecto de uma canção ou um poema entoado quanto – a partir do primeiro – de sua relação direta com os deuses, referenciada, na *scanlation*, pelo uso de “religioso”.

Por outro lado, apenas a tradução publicada pela Panini evidencia a intertextualidade presente no refrão contido ao longo da narrativa, informando, em uma nota de tradução, se tratar de uma “[...] palavra usada na literatura oral de estilo *yukar* para indicar o refrão”. Assim, a ausência de especificidade no termo escolhido anteriormente é compensada aqui a partir da apresentação direta do termo em Ainu usado para denominar as canções de sua literatura épica.

Ambas as traduções, além disso, informam em seus glossários a respeito das narrativas orais evocadas na ocorrência. Na tradução de fã, no final do capítulo, consta a informação **“Poemas Religiosos Ainu:** Esses poemas religiosos (ou canções) fazem parte de uma tradição oral. Há uma grande variedade que varia em duração, desde cânticos curtos dados antes de uma caçada até longos poemas épicos que contam uma história importante” (Mangadex, 2024, grifo do autor). Na tradução oficial, por sua vez, no glossário presente no final do volume, é informado

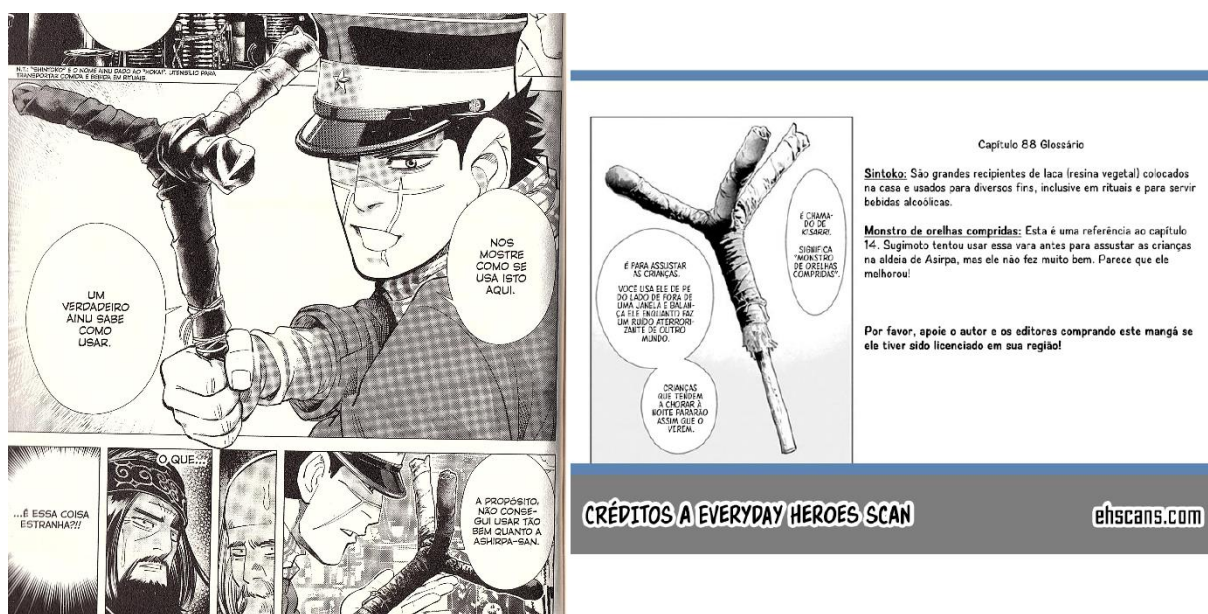
YUKAR: Um dos estilos Ainu de se contar sagas épicas, que são parte de sua tradição de literatura oral. Geralmente são entoadas como canções e podem ser divididas em dois tipos; histórias sobre humanos e sobre kamuy (deuses). Antigamente, eram contadas por homens e mulheres, mas, durante os séculos XIX e XX, quando a cultura Ainu entrou em declínio, as mulheres assumiram a prática por se mostrarem mais habilidosas para tal (Noda, 2020e, p. 195, grifo do autor).

Nota-se, portanto, que ambos os realizadores das versões analisadas entenderam ser insuficientes as informações do texto-fonte para a apropriada compreensão do marcador cultural presente no excerto analisado, lançando mão da primeira dentre as estratégias elencadas por Nord (2006, p. 53, tradução nossa) para tais casos: o “[...] oferecimento de informações adicionais sobre a situação do TF em um metatexto [ou paratexto] (por ex., notas de rodapé, glossários, prefácio);⁸³”. A tradução oficial realiza tanto um esclarecimento a partir do aspecto de intertextualidade evocado pelo termo “神謡” – ao identificá-lo como um *yukar* posteriormente – quanto o evocado pelo refrão presente na narrativa, abordando-os por meio de um item no glossário e uma nota de tradução, respectivamente. A tradução colaborativa, por sua vez, apenas evidencia o primeiro dos aspectos elencados, também abordando-o por meio de um verbete em seu glossário. Cada uma, além disso, considera relevantes aspectos diferentes em sua descrição, com a nota escrita por Ivasa informando aspectos históricos e a distinção entre os dois tipos de *yukar*, definidos por seus protagonistas; e a nota escrita pelo *scanlator* focalizando as diferentes durações e parte do contexto em que os cânticos eram entoados.

⁸³ Cf.: “giving additional information about the ST situation in a metatext (e.g., footnote, glossary, foreword)”.

Além desse caso, também há momentos em que alguma dimensão da cultura Ainu é retomado sem uma explicação. Isso normalmente ocorre quando tal aspecto já foi explicado em capítulos anteriores, dependendo de uma intertextualidade que a obra constrói consigo mesma e que, por vezes, é entendida pelo tradutor como insuficiente, levando-o a se valer de explicitações dessa dimensão intertextual de referencialidade. A ocorrência a seguir (Figura 22) mostra um dos momentos em que isso ocorre. Será apresentado o par contendo a página em que o instrumento é introduzido na versão da Panini (à esquerda) e o glossário do capítulo da versão de fãs (à direita) – ao invés de a mesma página em ambas as traduções, como foi feito em outras ocorrências – devido ao fato de a principal distinção digna de nota no excerto em questão não estar presente na página traduzida, e sim em como a intertextualidade que ela constrói é tratada.

Figura 22 - Reaparição do *kisarri*



Fonte: Noda (2020e, p. 141) e *Mangadex* (2024).

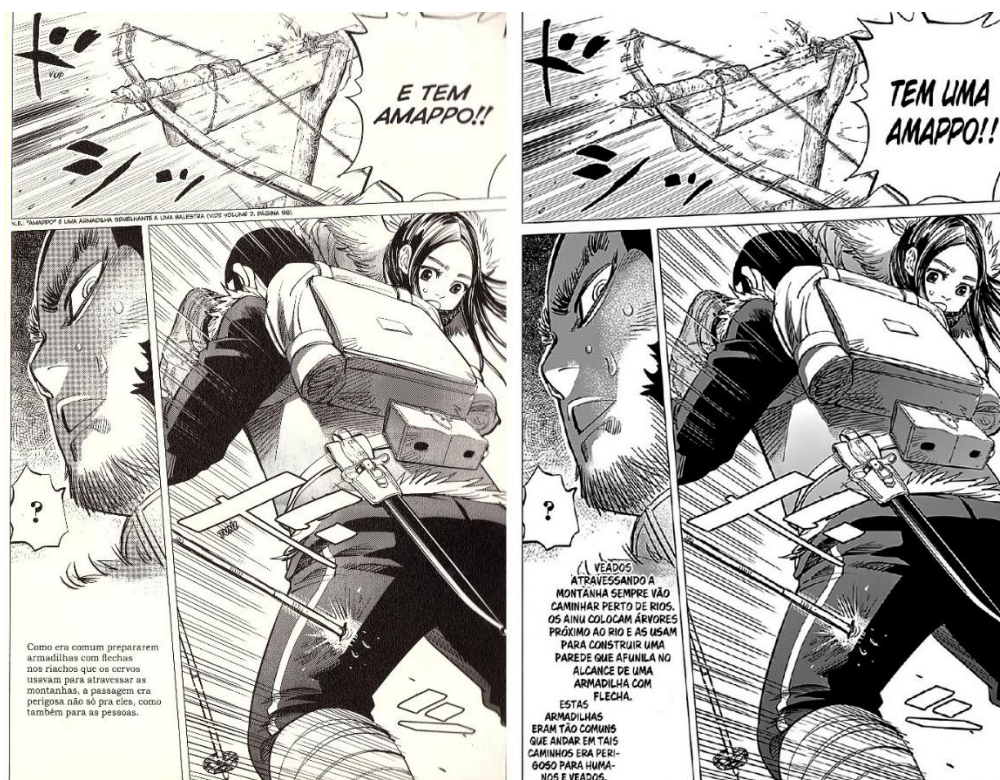
As páginas acima são retiradas do capítulo 88 de *Golden Kamuy*, intitulado, na tradução oficial, “A assombração de orelhas longas vem aí!”. Nele, estando um capítulo antes dos excertos apresentados nas figuras 16 e 17, o grupo de protagonistas ainda não descobriu a real identidade dos farsantes que estavam se passando por homens Ainu na aldeia em que pararam. Para solucionar a dúvida crescente de seus companheiros devido a uma série de comportamentos estranhos dos homens, então, Sugimoto propõe que eles demonstrem, como modo de provar sua identidade, como é usado o *kisarri* – instrumento apresentado anteriormente e parte dos termos que, como outros casos discutidos na subseção 4.1, é incorretamente nomeado no original e na tradução oficial como “kisarari”, mas corrigido na *scanlation*. Em seguida, os acontecimentos se desenrolam de modo cômico, com os criminosos atribuindo

funções completamente diferentes da conhecida pelo leitor para essa parte da cultura material Ainu, sendo interpretadas ingenuamente por Sugimoto como diferenças culturais entre vilas.

Na medida em que o mangá constrói uma intertextualidade com o item apresentado no capítulo 14 – 76 capítulos antes daquele de que o excerto é retirado –, condicionando o efeito de humor e o desenvolvimento da narrativa à função a ele atribuída, os realizadores da tradução colaborativa entendem como necessário a explicitação dessa dimensão em seu glossário, diferentemente da tradução oficial. Eles então, como pode ser notado na figura acima, não só retomam o quadro do capítulo 14 em que o objeto é apresentado, como realizam, no glossário, uma breve recapitulação do contexto em que ele aparece e um comentário espirituoso a respeito da melhora da capacidade do protagonista de usar o instrumento de forma eficaz, escrevendo que “Parece que ele melhorou!”. Esse comentário ocorre em decorrência da forma como o capítulo se encerra, com Sugimoto, ao finalmente concluir a identidade dos criminosos, realizando sons assustadores enquanto segura o objeto – função real dada para ele e pobremente realizada pelo ex-combatente em sua primeira tentativa.

Da mesma forma, também há casos de referencialidade intertextual que a obra estabelece consigo mesma na tratativa de algum elemento da cultura Ainu que é entendido como necessitando uma explicitação na tradução da Panini, mas não em nosso outro objeto de análise. Na ocorrência a seguir (Figura 23), está contido um desses casos.

Figura 23 - Reaparição da *amappo*



Fonte: Noda (2019d, p. 16) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 28 do mangá. Nele, após entrarem em conflito com os protagonistas por estarem buscando caçar o último lobo-de-hokkaido, Tanigaki, um dos caçadores, pega Asirpa como refém e foge com ela amordaçada. Ela, então, se debate de modo a conseguir remover a mordaça que restringia sua fala para avisar seu captor a respeito da presença de uma armadilha de caça Ainu por onde ele passava, sendo bem sucedida já muito tarde. Na sequência, é explicado pelo narrador um método de caça que não havia sido previamente apresentado em capítulos anteriores e que contextualiza a vitimização de Tanigaki, mas o significado de *amappo* não é novamente explicitado.

Como nota-se pelo par de páginas acima, a tradução oficial explicitou esse aspecto de intertextualidade construída entre os capítulos 28 e 13 do mangá, informando o significado da palavra do idioma Ainu e o volume e página em que sua apresentação se deu. Pode-se supor que, por um lado, a tradução de fãs optou por não realizar a explicitação do sentido do termo por, dentre os critérios elencados por Nord (2006, p. 53, tradução nossa), entender como cumprida a condição de “[...] indicadores situacionais [neste caso, a manifestação icônica do marcador cultural expresso] compensarem déficits de informação”⁸⁴. Por outro lado, é possível assumir que a lógica seguida pela tradução da Panini se baseia na presença de um termo em Ainu não traduzido no texto, requerendo uma tradução para que seu uso não gere um estranhamento deletério à experiência de leitura.

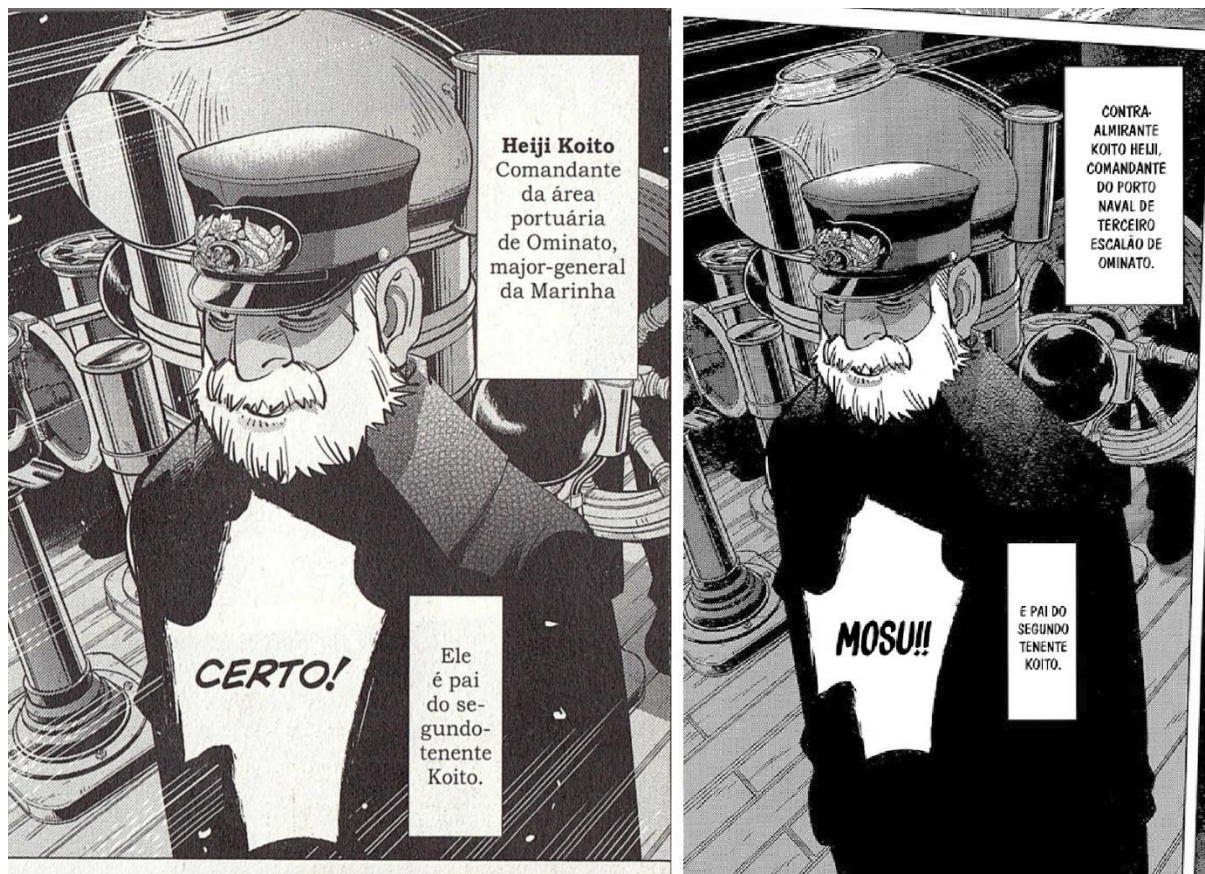
Com isso, é perceptível que assumir que a tradução colaborativa, por ser realizada por fãs, sempre tenderá a realizar mais explicitações não é correto, na medida em que os tradutores aparentam lançar mão de diversas considerações contextuais a fim de decidir se cada ocorrência particular deve ou não receber uma interferência de modo a ser esclarecida ao leitor. Além disso, ao menos nos capítulos traduzidos pelos primeiros grupos, não necessariamente a decisão da *scan* é totalmente sujeita à escolha tomada por sua contraparte em língua inglesa, já que, no glossário deste mesmo capítulo, os realizadores da *#EverydayHeroes Scan*, assim como a tradução de Ivasa para o português, retomaram o momento em que a *amappo* foi apresentada pela primeira vez.

Além dessas ocorrências, julgamos ser produtivo analisar como alguns aspectos de referencialidade intertextual não diretamente relacionados aos Ainu são abordados em cada tradução, já que a obra de Noda também dialoga direta e indiretamente com diversos textos

⁸⁴ Cf.: “situational indicators compensate for information deficits”.

japoneses e ocidentais. A ocorrência a seguir (Figura 24), mostra um dos casos em que isso ocorre, no qual uma variação diatópica da língua japonesa é aludida.

Figura 24 - Marcação do dialeto de Satsuma



Fonte: Noda (2021c, p. 191) e *Mangadex* (2024).

As páginas acima são retiradas do capítulo 130 de *Golden Kamuy*. Ele está situado no clímax do primeiro arco da obra, que até então vinha acompanhando a jornada dos protagonistas em direção a prisão de Abashiri, almejando permitir que Asirpa entrasse em contato com Nopperabō, para que ela descobrisse se ele, de fato, é seu pai. Os demais, por sua vez, almejavam obter, por meio dessa interação, informações relevantes sobre o paradeiro do ouro. Em meio a diversos contratemplos na tentativa dos protagonistas de invadir a prisão, neste capítulo, o leitor descobre que o grupo encabeçado pelo primeiro-tenente Tsurumi também estava se dirigindo a prisão em um navio e que, neste, está presente o almirante Heiji Koito. O comandante, assim como seu filho – apresentado em desenvolvimentos anteriores da trama –, são oriundos da região de Satsuma, que, correspondente a uma parte do território da atual província de Kagoshima, foi uma província do extremo sul do Japão, parte da ilha de Kyushu (九州) e, como outras regiões da ilha, possuidora de dialetos particularmente distintos do japonês falado na ilha de Honshu.

Enquanto a tradução oficial traduz a fala do personagem sem acompanhá-la de qualquer paratexto que informasse seu caráter intertextual, apagando essa marca cultural, a tradução de fãs mantém o termo original transliterado do japonês e o discute no glossário do capítulo. Nele, o tradutor escreve:

Mosu!: Se você se lembra de sua introdução, Koito e seu pai são do antigo domínio de Satsuma (que agora faz parte da província de Kagoshima, no sul de Kyushu) e falam em um dialeto pesado. No dialeto dessa área, o verbo auxiliar polido de ます (masu) torna-se もす (mosu). Assim, por exemplo, a palavra para “pensar” 생각합니다 (omoimasu) se tornaria 思いもす (omoimosu). Usar apenas “mosu” não parece ter nenhum significado por si só. O máximo que eu posso dizer, o fato de que ele gritou “Mosu!” é apenas uma espécie de referência a esse dialeto Satsuma (Mangadex, 2024, grifo do autor).

Desse modo, fica evidente mais uma instância da postura ativa assumida pelos realizadores da tradução colaborativa, perceptível a partir não só do esforço de explicitação da intertextualidade construída com o dialeto, mas também buscando explicar seu funcionamento para o leitor. Além disso, quando deparados com uma escolha que não foi entendida, os autores da tradução optam por especular a respeito da intenção de Noda ao usar uma construção que aparenta não possuir sentido autônomo, incluindo, assim, o leitor no processo interpretativo realizado pelo tradutor.

Por fim, outra faceta da referencialidade intertextual de que a narrativa lança mão amplamente em sua construção se manifesta em seu uso produtivo de alusões a outras obras, seja nas capas dos capítulos seja ao longo deles, evocadas a partir da quadrinização utilizada e/ou da fala dos personagens. É perceptível que, quando tais aspectos se dão na forma de marcadores culturais icônicos (Aragão, 2021), ocorre uma maior variação entre as versões para o português se comparado à quando eles se dão como marcadores verbo-icônicos. Isso ocorre já que, nesses casos, cada tradutor possui apenas seu próprio repertório visual para identificar ou não, com diferentes níveis de certeza, uma possível alusão intertextual, expressando esse nível de certeza na elaboração do item correspondente no glossário. A ocorrência a seguir (Figura 25) mostra um dos casos em que ambas as traduções notam a intertextualidade, mas a abordam de modos diferentes, sendo um exemplo prototípico das distintas orientações editoriais que buscamos ressaltar. De modo a tornar mais claro o objeto analisado, serão expostos ambos os itens no glossário de cada versão traduzida (à direita), acompanhando a cena a que se referem presente no original em japonês (à esquerda).

Figura 25 - Diferentes formas de explicitar a intertextualidade icônica



Fonte: *Shonen Jump Plus* (2024), Noda (2020e, p. 185) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 85 do mangá. Nele, Shiraishi – companheiro do grupo de protagonistas que é um dos prisioneiros tatuados, conhecido como “rei das fugas” – conta aos demais como ele veio a conhecer o sujeito pelo qual eles buscavam. Nesse contexto, explica-se o porquê de o personagem ser conhecido pelo título citado, já que nos é exposto a sua jornada sendo intencionalmente preso e fugindo de diversas prisões do Japão em sua tentativa de encontrar uma mulher cujo desenho um de seus colegas de cela um dia lhe havia dado. Na página analisada, é demonstrada uma das fugas de Shiraishi, que, em um dia de chuva, foge da prisão em que estava por meio do esgoto da construção.

Ambas as traduções demonstram, em seus glossários, compreender a intertextualidade construída no quadro apresentado, parodiando a cena icônica e capa de um dos cartazes do filme *Um Sonho de Liberdade* (*The Shawshank Redemption*, no original). Contudo, essas percepções se manifestam de formas significativamente diferentes. Na tradução oficial, seguindo seu molde convencional para a tratativa de intertextualidade (apresentada em 2.2.2), é apresentada a página em que a ocorrência se dá, seguida de informações básicas, como o nome do filme, sua data de lançamento e parte de seu elenco. A *scanlation*, por sua vez, explicita o marcador cultural icônico de modo também icônico, construindo conjuntamente com o autor a paródia realizada ao apresentar uma versão do poster do filme referenciado com o título substituído para “The Golden Kamuy”. Além disso, a frase contida no poster da obra original também é adaptada, substituindo a palavra “hope” de “O medo pode te manter prisioneiro, a esperança pode te libertar” (“fear can hold you prisoner, **hope** can set you free”) por “Shiraishi”.

Nota-se, em suma, a diversidade presente no modo pelo qual cada obra lida com a dimensão de referencialidade intertextual de *Golden Kamuy*, não possuindo muitos desafios no que diz respeito aspectos diretamente relacionados aos Ainu, mas cada uma demonstrando escolhas tradutórias e orientações editoriais únicas a respeito de o que, de como e de quando intervir com as ferramentas disponíveis a cada contexto de produção.

4.3 REFERENCIALIDADE EXTRALINGUÍSTICA

Em decorrência da pluralidade de aspectos contidos na terceira dimensão de referencialidade proposta por Aubert (2006) – a dimensão extralinguística –, a presente subseção será dividida em quatro seções terciárias, relativas aos quatro níveis em que o conteúdo linguístico pode designar um referente não-linguístico. São eles: a cultura ecológica (S3 4.3.1); a cultura material (S3 4.3.2); a cultura social (S3 4.3.3); e a cultura ideológica (S3 4.3.4). Cada uma delas contém, individualmente, 5 ocorrências, totalizando 20 ocorrências analisadas nesta subseção.

4.3.1 *Cultura Ecológica*

A primeira das categorizações para cultura em sua manifestação extralinguística que iremos analisar neste trabalho é a cultura ecológica. *Golden Kamuy* ressalta grandemente essa dimensão, com capítulos inteiros situados em meio às florestas e em que os protagonistas têm que lidar com o ambiente local, valendo-se dos conhecimentos Ainu possuídos por Asirpa para tal fim.

A tradução oficial, notando a centralidade que tal aspecto possui na narrativa e as possíveis dificuldades que ele pode impor a leitores brasileiros, como apontado na seção terciária 2.2.2, possui um setor no glossário de cada volume dedicado apenas a esses aspectos. Nessa divisão, intitulada “fauna e flora”, há uma consistência na tratativa dos marcadores culturais ecológicos, na medida em que há um padrão para a notação, na qual, após o nome do item alvo da explicação, sempre nos são informadas particularidades daquele item, acompanhadas de seu nome científico para uma possível consulta, compensando possíveis divergências nomenclaturais.

A tradução de fãs, por sua vez, é mais inconsistente em suas traduções de aspectos da ecologia de Hokkaido, por vezes generalizando termos mais específicos, como a ocorrência a seguir (Figura 26) demonstra na tratativa da flora local.

Figura 26 - Generalização da flora



Fonte: Noda (2019a, p. 64) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do segundo capítulo do mangá, ainda quando os leitores estão sendo apresentados à diversidade cultural presente na obra, portanto. Ele sucede o capítulo introdutório, em que os protagonistas, por acaso, se conhecem ao Sugimoto ser salvo do ataque de um urso por Asirpa na sua tentativa de recuperar o corpo de um dos criminosos tatuados. Em seguida, após ser informado que aquele criminoso havia sido morto por outro urso da região, o ex-combatente conta à jovem a respeito do ouro e ambos montam uma armadilha para matar o segundo urso. Na página de que a ocorrência é retirada, enquanto bolam sua estratégia, os dois conversam a respeito do urso assassino, com o leitor sendo apresentado ao conceito de *wenkamuy*, explicado, neste trabalho, na Figura 19, analisada na subseção 4.1.

Então, Asirpa descreve a incapacidade de um urso que já comeu uma pessoa de poder voltar a comer qualquer outra coisa, de acordo com os Ainu, elencando diversos alimentos que estariam disponíveis nas montanhas. Dentre os vários artigos que não geram qualquer estranhamento ao leitor nacional é citado o “コクワ” (ShonenJumpPlus, 2024), traduzido como “kiwi” e transliterado para “kokuwa” nas traduções de fãs e oficial respectivamente. Enquanto a *scanlation* generaliza o termo, empregando “[...] aquele que designa a equivalência mais próxima”⁸⁵, seguindo a proposta de Nida (1945, p. 196, tradução nossa), não fornecendo notas

⁸⁵ Cf.: “which designate the closest equivalence”.

ou itens no glossário, a tradução da Panini opta por manter o termo original, o qual, além de receber o item no glossário normalmente fornecido a esses aspectos, também é acompanhado de uma nota de tradução. Em ambos os paratextos é realçada sua semelhança com o item ecológico conhecido pela cultura de chegada, mas também a sua diferença – possuir uma casca lisa – coordenando, assim, aspectos familiares e alienígenas ao leitor. Além disso, como usual, no item presente no glossário, é também informado o nome científico dessa espécie.

A ocorrência seguinte (Figura 27), também demonstra outra instância de generalização terminológica realizada pelo *scanlator*, desta vez em um aspecto da fauna local.

Figura 27 - Generalização da fauna



Fonte: Noda (2020a, p. 158) e *Mangadex* (2024).

O trecho acima é retirado do capítulo 47 de *Golden Kamuy*, intitulado “A flor itou” na tradução oficial, situado na sequência da obtenção da pele do prisioneiro tatuado atacado pela orca – discutido na subseção 4.1 (Figura 19). Após uma série de capítulos em que o foco é desviado para um outro núcleo de personagens, neste, acompanhamos os protagonistas em mais uma de suas andanças pela floresta, em que são apresentados novos aspectos da cultura Ainu, bem como a chegada da primavera e aspectos ecológicos que a acompanham, notados pelos personagens masculinos por meio do florescimento da flor de nome científico *adonis ramosa*. Na página da qual o excerto é retirado, é apresentada a denominação dada pelo povo de que Asirpa é parte para essa mesma flor e sua relação direta com um peixe local.

O peixe citado não possui nomenclatura convencionada em língua portuguesa, devido a sua restrição regional à ilha de Hokkaido e ao extremo oriente da Rússia. Contudo, um outro peixe com o qual, por muito tempo, ele compartilhou o mesmo gênero de salmões – o gênero *hucho* – possui formas convencionadas, sendo chamado de salmão-do-danúbio, truta-hucho ou

simplesmente hucho. A *scanlation* para o inglês optou por utilizar, desse modo, o termo guarda-chuva para o gênero “huchen” (Mangadex, 2024) de modo a dar conta do aspecto de referencialidade extralinguística da obra original. Essa escolha, na tradução indireta que se valeu dela como fonte, foi mantida, assim como a grafia, que inapropriadamente manteve-se em sua forma presente na tradução da *#EverydayHeroes Scan*, ao invés da forma em língua portuguesa “hucho”. Não foram, além disso, fornecidas quaisquer informações por meio de paratextos quanto ao peixe.

A tradução publicada pela Panini, por sua vez, assim como na ocorrência anterior, optou por, na ausência de terminologia convencionada na língua alvo, manter o termo “イトウ” (ShonenJumpPlus, 2024) presente no original. Neste caso, contudo, não foram usadas notas de tradução, possivelmente devido ao fato de a própria continuidade da narrativa – visível no terceiro quadro do excerto – já fornecer as informações imediatas necessárias para o leitor. Há, além disso, a presença do item no glossário para o referido animal, contendo seu nome científico, além de a explicitação de seu estado de conservação, informando que o salmonídeo “[a]tualmente está ameaçado de extinção devido à pesca predatória” (Noda, 2020a, p. 194).

Do mesmo modo, a ocorrência a seguir (Figura 28) contém outra instância do fenômeno de tradução literal do inglês realizada pela *scanlation* em termos nomenclaturais, divergindo das convenções em língua portuguesa para o aspecto da fauna nela contida.

Figura 28 - Tradução literal do inglês



Fonte: Noda (2020c, p. 164) e Mangadex (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 68 do mangá. Nele, ao se verem cercados em uma cabana por um grupo de ursos pardos, os protagonistas e seus companheiros matam um dos animais. Então, na medida em que eles passam a se sentir com fome, decidem cozinhar a carne do urso morto. Asirpa, na sequência, acusa a ausência de um tempero anteriormente citado, útil para o cozimento da carne, sendo comicamente surpreendida por Sugimoto, que informa havê-lo coletado em um momento anterior.

A flor citada, de nome científico *anemone flaccida* é referida, em japonês, pelo nome “ニンソウ” (ShonenJumpPlus, 2024), trans.: nirinsou, trad. lit.: planta de duas flores. Novamente, não há uma nomenclatura convencionada para se referir a essa espécie específica em português, apenas a seu gênero, as “anêmonas”. No entanto, diferentemente das escolhas feitas anteriormente, o nome não é mantido no original na tradução oficial, que, ao invés disso, generaliza o termo de modo a adequá-lo à língua alvo. A tradução de fãs, por sua vez, utiliza um léxico não convencionado em língua portuguesa, traduzindo literalmente a denominação em língua inglesa “soft windflower” (Mangadex, 2024) para a espécie discutida.

Com isso, embora a *scanlation* se valha de um termo mais preciso para denotar o aspecto da cultura ecológica local, sua inapropriada tradução da escolha tradutória feita na versão em inglês indica sua inconsistência. A versão publicada pela Panini, por sua vez, apesar de lançar mão de uma nomenclatura mais ampla para se referir a planta, ao dedicar-lhe um item em seu glossário, compensa essa imprecisão. Nesse verbete, são informados o nome japonês e Ainu para a planta, bem como o nome científico que lhe é apropriado.

Por outro lado, em momentos nos quais os realizadores da tradução colaborativa entendem um aspecto da fauna e flora locais como dignos de nota, suas presenças no glossário são enriquecidas por uma miríade de informações, bem como pelas imagens permitidas pelo formato em que o paratexto se dá. A ocorrência a seguir (Figura 29) representa um exemplo paradigmático desse fenômeno. Assim como em casos anteriores, nela está presente o par com a página em que o item aparece, na tradução oficial, e o glossário, na *scanlation*, devido ao fato de o aspecto enfocado estar evidente não na tradução do trecho, mas sim em como ele é abordado em cada paratexto.

Figura 29 - Possibilidade de ampliação no glossário



Fonte: Noda (2020f, p. 9) e Mangadex (2024).

As páginas acima são retiradas do capítulo 91 de *Golden Kamuy*. Nele, após restabelecida a ordem na vila que havia sido tomada de assalto por criminosos disfarçados (contexto discutido em ocorrências anteriores), as mulheres da vila oferecem uma refeição para os visitantes oportunos que as salvaram. Somos então apresentados às etapas de preparo do prato que lhes será servido, dentre as quais está a inserção do amido obtido anteriormente no capítulo a partir do processamento dos bulbos de um lírio local no caule de uma “yobusumasou”.

O termo citado é, em ambas as traduções, mantido transliterado do original “ヨブスマソウ” (ShonenJumpPlus, 2024). Ela não é, além disso, narrativamente explicada, devido ao fato de seu nome e sua presença não ser estranho aos leitores japoneses, tendo em vista que ela não é uma erva exclusiva de Hokkaido, mas presente em outras partes do país. Assim, essa escolha de manutenção do texto original e a ausência de qualquer informação textual – para além da presença icônica do item – incidem na necessidade da elaboração de paratextos para dar conta do aspecto de referencialidade evocado pela presença verbo-icônica da planta apresentada.

A tradução oficial, por um lado, segue seu padrão de paratextualidade, elaborando uma nota em que é informado: “**YOBUSUMASOU:** Erva perene típica de Hokkaido e Honshuu, que geralmente cresce em regiões montanhosas ou florestais. Nome científico: *Cacalia hastata* Linn, da subespécie *orientalis* Kitam” (Noda, 2020f, p. 194, grifos do autor). A tradução de fãs, por outro lado, como pode ser visto no glossário (Figura 29), apresenta uma foto colorida do item da fauna em questão e um verbete textualmente mais longo. Nele, são informados não

apenas aspectos de região de ocorrência e o nome científico⁸⁶, mas também o nome em Ainu – ampliando, assim, a representação da cultura presente no original – e uma discussão etimológica, relacionando-a a um nome para esquilos-voadores e descrevendo a crença na relação entre o aspecto físico da erva e a do animal. A região de ocorrência em específico, contudo, não é tão rica quanto a explicada pelo texto de Ivasa, na medida em que não é informada a presença da planta fora da ilha em que a narrativa está situada, tão pouco seu habitat.

Finalmente, na última ocorrência desta seção terciária (Figura 30), está presente a diferença na tratativa de aspectos ecológicos quando eles não estão diretamente relacionados a questões nomenclaturais.

Figura 30 - Discussão de aspecto de comportamento animal



Fonte: Noda (2021c, p. 87) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 125 do mangá. Nele, acompanhamos o momento de calma que antecede a tentativa de invasão da prisão de Abashiri, no qual os protagonistas exploram a floresta dos arredores. Nesse contexto, a personagem indígena nota a presença de marcas em uma árvore, evidência da presença de um urso que reivindica aquela região como seu território.

Primeiramente, quanto às escolhas tradutórias de cada versão, a principal distinção é a escolha do termo “encosta” ou “cume” feito pelas traduções oficial e de fãs, respectivamente, na tradução do termo “尾根” do original (ShonenJumpPlus, 2024). A escolha terminológica do

⁸⁶ Embora cada tradução apresente um nome científico distinto, ambos estão corretos, sendo mais fruto de uma distinção nomenclatural entre diferentes autores do que de um erro de qualquer uma das partes. A nomenclatura mais recente, entretanto, a denomina *parasenecio robustus* (Yonekura; Kajita, 2020), nenhuma das duas utilizadas, portanto.

scanlator parece ser influenciada pelo uso de “ridge” na tradução para a língua inglesa (Mangadex, 2024), que possui, como tradução mais comum, a palavra “cume”. Em termos geológicos, contudo, a tradução para “ridge” – e para “尾根” – é “encosta”, englobando tanto a elevação quanto seu topo. Essa distinção afeta a concepção do local no qual marcações costumam ser feitas.

Por outro lado, ao distinguir as marcações feitas nas encostas daquelas que são feitas em outras regiões sem justificar essa assunção, a narrativa motiva a tradução de fãs a considerar as informações fornecidas como insuficientes. Nela, é então elaborado um item no glossário que discute esse aspecto, apontando que

Marcas de ursos: Quando Asirpa fala sobre a árvore não estar em um ‘cume’, isso parece ser uma referência ao local mais comum onde os ursos fazem suas marcações. Um estudo que encontrei dizia que mais de 80% das árvores marcadas por uma população observada de ursos pardos eram árvores localizadas em cumes. Como a maioria das marcações é feita durante a época de acasalamento (e em áreas proeminentes ou de tráfego intenso), Asirpa está fazendo uma distinção entre as árvores tipicamente marcadas e a árvore em questão que foi marcada para alertar outros ursos sobre a toca por perto (Mangadex, 2024, grifos do autor).

Nesse texto, fica evidente mais uma instância da postura ativa assumida pelos realizadores da tradução colaborativa no modo em que a nota é elaborada, valendo-se da primeira pessoa – “Um estudo que **encontrei**” – e de um modalizador quase-asseverativo – “isso **parece ser**”.

Em suma, de modo geral, foi possível notar a maior consistência da tradução oficial, tanto em seu uso de paratextos quanto em suas escolhas tradutórias quando comparada com as versões de fãs. Essas segundas que, por sua vez, embora sejam mais inconsistentes em sua utilização de notas, quando o fazem, compõem-nas de modo que enfatiza a intersubjetividade interna à comunidade e que atrai o interesse dos leitores por meio do auxílio de imagens que ilustram o item discutido.

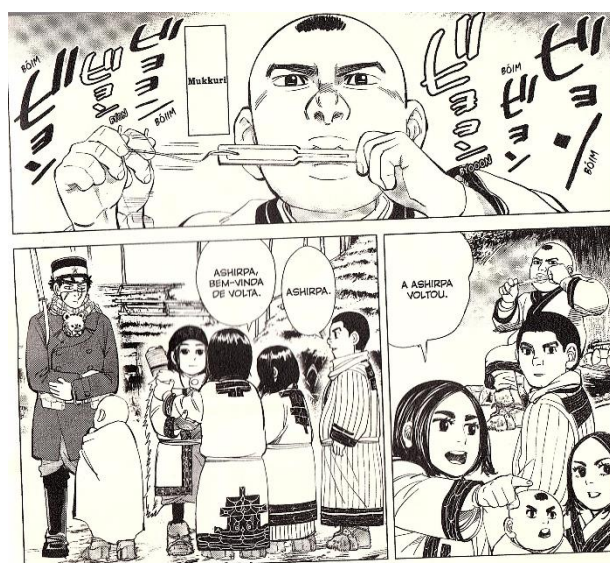
4.3.2 *Cultura Material*

A segunda das dimensões extralinguísticas de cultura elencadas por Aubert (2006) – a cultura material – é abordada de formas muito similares em ambas as traduções analisadas. A narrativa de Noda costuma destacar e dedicar sua atenção para essa dimensão da cultura Ainu quando ela se faz presente e ambos os objetos de análise traduzem de formas similares, não

costumando considerar necessária a presença de notas de tradução ou de verbetes no glossário para expandir a discussão feita no capítulo/volume em que esses itens aparecem.

Ainda assim, há casos de discrepâncias na tratativa de artigos que compõem a cultura material investigada, como momentos em que a tradução de fãs considera produtiva a confecção de itens no glossário para esses aspectos, coisa que a tradução oficial consistentemente nunca faz. A ocorrência a seguir (Figura 31) ilustra um dos casos em que isso ocorre. Tendo em vista que o foco da análise desta ocorrência reside no paratexto da edição colaborativa, ele será apresentado no lugar da página em que o item aparece.

Figura 31 - Expansão sobre o *mukkur* no glossário



NOTAS:

-RETAR: O NOME DO LOBO. SIGNIFICA "BRANCO".

-HORKEW KAMUY: LITERALMENTE, O "DEUS DO UIVO". OS AINU ORIGINARAM UM MITO QUE POSSUI VÁRIAS VERTENTES QUE INCLUEM UM DEUS LOBO, RETARUSETA KAMUY.

-MUKKUR(ムックリ): TAMBÉM CONHECIDO COMO MUKKURI. É UMA ESPÉCIE DE BERIMBAU DE ÍNDIO, QUE É TOCADA PUXANDO UMA CORDA PRESA AO CORPO DO INSTRUMENTO NA BOCA COMO UM RESSADOR

Fonte: Noda (2019b, p. 70) e *Mangadex* (2024).

Os excertos acima são retirados do capítulo 11 do mangá. Ele, assim como aquele presente na subseção 4.1 (Figura 18), está situado no desenrolar do confronto entre os protagonistas e alguns adversários que culminou com a “adoção” de um urso filhote por Sugimoto. Asirpa, então, leva-o à sua vila, onde os residentes serão mais capacitados para cuidar do animal do que o homem japonês. Na página em questão, as crianças amigas da protagonista são apresentadas, com uma delas tocando um *mukkur*, acompanhado por onomatopeias que denotam seu som característico. Mais uma vez, nota-se uma instância da correção realizada pela tradução de fãs discutida na subseção 4.1, na medida em que é substituído o termo “mukkuri”, presente no original e na tradução oficial, por “mukkur”. Essa mudança é justificada, possivelmente, pela maior antiguidade da pronúncia sem a vogal final, como é atestado por dicionários: “Atualmente a pronúncia mukkur ムックリ pode ser ouvida em todo lugar. Mas

na década de 1950, por toda Hokkaido era dito mukkur ムックル⁸⁷ (AinugoArchive, 2024, tradução nossa).

Além dessa diferença presente no nome dado ao termo, há um paratexto elaborado com a finalidade de explicá-lo, entendendo como insuficiente a presença verbo-icônica do item sem ser acompanhado de uma explicação narrativa, seja por parte do narrador seja por parte de um dos personagens. Nesse glossário, ambas as variantes para o nome são apresentadas, bem como seu funcionamento, baseado no uso da boca como uma caixa de ressonância para o som produzido pelo tensionamento da corda. Nessa descrição, contudo, o instrumento é referido como um “berimbau de índio”, erroneamente o caracterizando como exclusivo de povos nativos e, além disso, singularizando-os sob o rótulo “índio”. Essa escolha não é justificada pela indiretividade da tradução, tendo em vista que na versão em língua inglesa que serviu como base para a nota feita, o termo usado é “**mouth harp**” (Mangadex, 2024, grifos nossos), que se traduz para “berimbau **de boca**”.

Com isso, instaura-se uma distinção na representação cultural do marcador discutido, que, por uma escolha terminológica na descrição do instrumento, leva o leitor brasileiro a se distanciar da cultura apresentada ao invés de se aproximar – o que a confecção dos demais itens nos glossários das *scanlations* demonstra possuir como objetivo em suas elaborações. Desse modo, o referido paratexto exhibe uma concepção de cultura descritiva nos moldes das elaborações mais iniciais da Antropologia – representadas pelo texto seminal de Tylor (2016 [1873]) –, já que, ao caracterizar o berimbau como “de índio”, posiciona-o como um item que serve meramente o propósito de ser catalograficamente estabelecido como representativo da indigeneidade primitiva e universal da cultura descrita.

Outro aspecto que, por vezes, gera distinções entre as versões traduzidas é a edição japonesa utilizada como fonte para cada e as pontuais divergências entre elas, como a ocorrência a seguir (Figura 32) exemplifica.

⁸⁷ Cf.: “いまは mukkur ムックリ という発音があちこちで聞かれる。1950年代、北海道各地では mukkur ムックル と言い”.

Figura 32 - Distinção oriunda das diferentes edições usadas como fonte



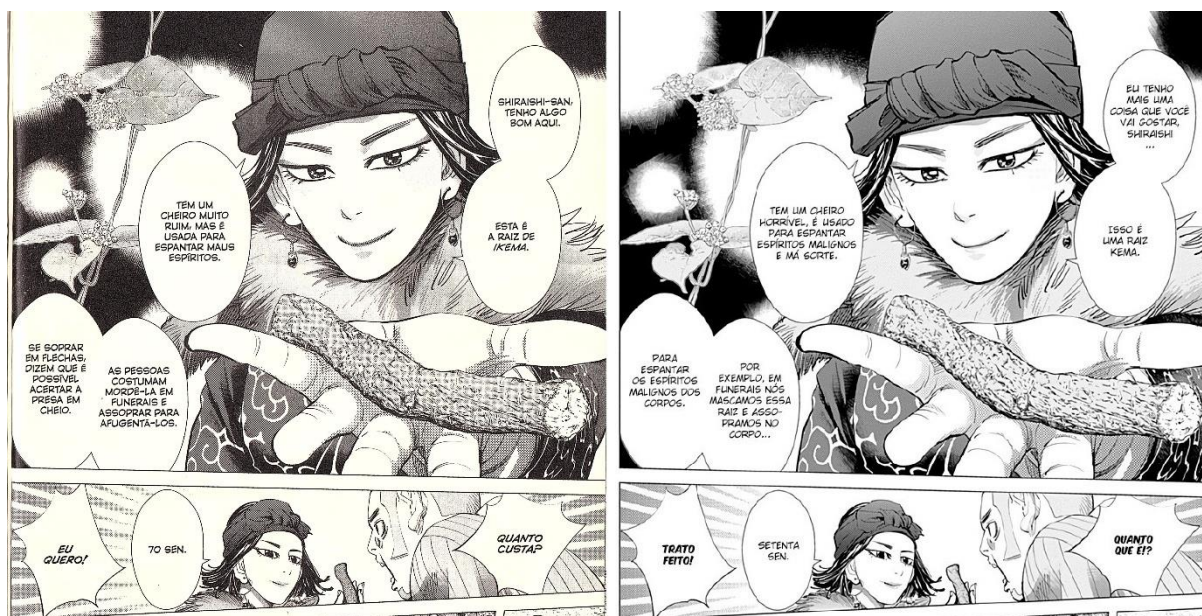
Fonte: Noda (2021c, p. 15) e *Mangadex* (2024).

As páginas apresentadas são retiradas do capítulo 121 de *Golden Kamuy*. Nele, após se dirigirem a uma terma local por serem informados que havia, na região, uma gangue de pistoleiros – dentre os quais estava um dos prisioneiros tatuados –, os protagonistas são atacados por aqueles que procuravam em sua estadia. Os prisioneiros são cegos e, por isso, atacam o grupo à noite, quando eles não podem vê-los. No excerto apresentado, Asirpa, em meio ao caos que se instaurou durante o ataque, confecciona um instrumento para iluminar o local e buscar por seus companheiros, encontrando, contudo, um dos criminosos.

Como pode-se notar, o artigo da cultura material Ainu utilizado pela jovem é diferentemente manifestado em cada uma das iterações, sendo apenas icônico e verbo-icônico nas traduções de fãs e da Panini respectivamente. Essa distinção é fruto da diferença entre as versões que serviram de base para cada um, com as *scans* se valendo do capítulo semanalmente publicado na revista *Weekly Young Jump* e sua contraparte oficial utilizando a edição *tanko* posteriormente publicada em volumes individuais (como explicado na subseção 2.2). Na obra original de Noda, logo, a primeira versão do capítulo não possuía a explicação verbal do nome do item (SenManga, 2024), sendo acrescentada posteriormente na elaboração da versão *tanko*, acompanhada por uma explicação de sua composição (ShonenJumpPlus, 2024).

Ademais, ainda outro aspecto importante é a ocasional influência do processo editorial de edição e revisão dos textos traduzidos na manutenção ou supressão de material linguístico referente ao marcador cultural investigado. A ocorrência a seguir (Figura 33) demonstra uma instanciamento desse fenômeno.

Figura 33 - Efeito de questões editoriais na explicação do *ikema*



Fonte: Noda (2020c, p. 30) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 61 do mangá. Ele está situado após sermos apresentados à Inkarmat, personagem nativa envolta em mistérios a respeito de sua índole e de sua capacidade de realmente, como afirma, fazer previsões. Nele, então, a personagem é mostrada auxiliando Shiraishi com suas previsões, fazendo-o ganhar apostas em corridas de cavalo, enquanto, ao mesmo tempo, vende-lhe itens Ainu como amuletos de sorte, aproveitando-se da empolgação do homem com suas vitórias. Nesse contexto, ela oferece a ele uma raiz de *ikema*, item da ecologia local que, devido a explicação dada e a seu uso particular como amuleto, torna-o parte da cultura material Ainu.

Duas distinções oriundas de questões editoriais se destacam nesse caso, diferenciando a tradução de fãs do conteúdo apresentado no original e na tradução oficial, mas não podendo ser justificadas pela indiretividade, tendo em vista que a tradução para o inglês não possui as mesmas distinções. Primeiramente, há a mudança no nome do item, que perde o seu “i”, sendo nomeado apenas “kema”, possivelmente devido a uma confusão na leitura do texto em inglês, que, em decorrência da formatação usada, possui o “i” posicionado muito rente ao “k” que o segue. Além disso, o segundo aspecto perceptível é a total exclusão do segundo aspecto cultural discutido por Inkarmat no terceiro balão, em que informa a respeito da crença de que assoprar após haver mordido a raiz em uma flecha garantiria sua precisão. Possivelmente em alguma das etapas do processo de *scanlation*, seja durante tradução do material em inglês seja durante sua inserção nos balões pelo *typesetter*, essa informação se perdeu, com a primeira sendo estendida para o segundo como meio de preencher o espaço vazio.

Embora haja outras instâncias desse mesmo fenômeno de informações serem perdidas durante o processo editorial de realização das traduções, esse caso em particular representa uma perda que ocorre no referente a uma informação cultural relevante para a compreensão do item discutido. Esse mesmo tipo de ocorrência é menos comum em processos editoriais profissionais que, por sua configuração e pela formação dos profissionais que nele atuam, raramente permite tal perda, não sendo encontrado nenhum caso nos volumes analisados.

Assim como analisado na dimensão de referencialidade linguística (Figura 20), no que tange a aspectos extralinguísticos da cultura material Ainu, as traduções, influenciadas pela relação com a manifestação icônica do marcador, seguem caminhos distintos em sua representação. O par a seguir (Figura 34) é exemplo desse fenômeno.

Figura 34 - Diferenças oriundas da presença verbo-icônica do marcador



Fonte: Noda (2019c, p. 83) e *Mangadex* (2024).

Essas ocorrências foram retiradas do capítulo 22 de *Golden Kamuy*. Nele, durante uma de suas andanças pela floresta, os protagonistas encontram marcas em árvores que acusam a presença de cervos/veados na região. Enquanto Sugimoto raspa um item que carrega consigo na árvore de modo a atrair o cervídeo, Asirpa lhe explica a importância desses mamíferos para sua etnia.

Além da distinção terminológica para a denominação do animal – com ambas as escolhas “cervo” e “veado” sendo convencionadas no PB para referir-se ao mesmo grupo –, a principal distinção presente entre as traduções são suas escolhas para a palavra Ainu “makaniit”, que no original é referida como “矢骨” (lit.: flecha osso). Enquanto a tradução oficial se mantém próxima da terminologia original, traduzindo o mesmo instrumento como “flecha de osso” e deixando a cargo da dimensão icônica do marcador a especificação da parte da flecha a que esse termo se refere, a *scan* para o inglês opta pela tradução “arrow footing” (*Mangadex*, 2024), abdicando da explicitação da composição óssea do item em detrimento da especificação da parte da flecha referida. Essas escolhas, uma mais geral e uma mais específica, são possíveis, constando ambas no verbete de dicionário para o item (*AinugoArchive*, 2024).

A tradução colaborativa brasileira, por sua vez, limitada a seguir a escolha da versão que possui como fonte, traduz erroneamente o léxico em língua inglesa por “flecha para os pés”. Essa escolha gera problemas de entendimento, na medida em que dois marcadores culturais verbo-icônicos estão presentes no mesmo quadro, a saber: as botas feitas com a pele do animal – para as quais Asirpa aponta enquanto fala – e a flecha que, em sua composição, utiliza o osso da canela dele – apresentada ilustrativamente ao lado da personagem. Devido a esse fato, pode-se gerar uma confusão no leitor brasileiro, na medida em que a descrição “para os pés” em um quadro no qual a jovem Ainu aponta para os próprios pés pode acarretar a interpretação de que o osso está presente também nas botas usadas, e não apenas na flecha. Esse problema, contudo, é parcialmente solucionado no glossário do capítulo, que possui um verbete buscando explicar a terminologia usada: “Flecha para os pés: parte de uma flecha usada para endireitar o eixo, para que possa absorver o impacto melhor” (Mangadex, 2024).

Finalmente, na figura abaixo (Figura 35) é mostrado um caso em que, dialogando com a S3 seguinte, a diferença entre as traduções de um marcador material pode implicar diferentes concepções a respeito da cultura social que envolve o uso do item.

Figura 35 - Diferença na explicação do *sutu* impactando a percepção da cultura social



Fonte: Noda (2019b, p. 106) e Mangadex (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 13 do mangá. Nele, ainda durante a primeira visita de Sugimoto à vila de Asirpa, o protagonista oferece missô à avó da jovem – alimento tipicamente japonês e que a garota entende como sendo fezes. Então, em tom cômico, a personagem Ainu ameaça puni-lo com um *sutu*, permitindo que o autor, no quadro seguinte, introduza uma narração explicando esse artigo de sua cultura material.

A principal distinção entre as versões da descrição presente no segundo quadro é o modo em que o item deve ser usado. Ambas traduzem apropriadamente a tradução do nome do objeto, bem como o contexto em que é usado, exemplificado por crimes como homicídio e assalto, com a tradução colaborativa mantendo explícita a informação a respeito da restrição da aplicação da punição aos habitantes. A frase seguinte, contudo, é traduzida em direções opostas entre as traduções, com a oficial proibindo o uso excessivo e a de fãs proibindo o uso moderado. O original alinha-se a primeira das escolhas, na medida em que diz “乱用は許されない” (lit.: abuso/uso excessivo não é permitido) (ShonenJumpPlus, 2024).

Dessa forma, cada tradução impacta diferentemente a representação do aspecto social que circunda o uso do bastão, na medida em que uma sucinta a visão do povo em questão como moderado em seus métodos punitivos, enquanto outro, ainda que possa ganhar em efeito humorístico, distorce esse aspecto, apresentando-os como bárbaros destemperados. A escolha da *scanlation*, nesse caso, é limitada por aquela tomada pela tradução em inglês, que apresenta essa mesma distinção ao traduzir o trecho como “It is not to be used lightly” (Mangadex, 2024).

Em suma, nota-se que, embora a maior parte dos marcadores materiais sejam traduzidos de modo similar em ambas as traduções para o português, alguns elementos podem gerar distinções, como a versão do original que cada um usou como base, questões relativas a cada processo editorial particular, bem como a inevitável influência das escolhas tomadas pela *scan* norte-americana naquelas tomadas por sua contraparte brasileira. Esses fatores podem gerar diferenças na quantidade de informações apresentadas por cada tradução e influenciar a percepção de um aspecto social da cultura apresentada.

4.3.3 *Cultura Social*

A terceira das dimensões extralinguísticas que investigaremos neste trabalho é a cultura social. Ela, assim como a seguinte, já é parte do que o modelo de cultura de Trompenaars (Katan, 2014 [1999]) – referenciado na subseção 3.3 – considera a camada mais profunda das manifestações explícitas de uma cultura, menos superficial que aquela em que residem os artefatos e produtos culturais, sendo onde constam as normas e valores. Nessa díade sócio-ideológica (Aubert, 2006), as traduções atuam de formas diferentes das anteriores, com, em termos de paratexto, a oficial sempre se abstendo de confeccionar qualquer item no glossário ou nota como modo de discutir algum aspecto, diferenciando-se da *scanlation*, que mantém a prática quando julga necessário. Essa prática, contudo, no que tange à cultura social em particular, também não ocorre na versão colaborativa nos capítulos analisados.

Quanto à tradução propriamente dita, algumas diferenças sutis na descrição de aspectos sociais podem impactar a percepção do leitor da dimensão explicitada. Exemplos disso são as diferentes funções atribuídas ao *sutu*, discutidas anteriormente (Figura 35), e as diferentes traduções de relações de parentesco (Figura 36), impactando o entendimento de como os Ainu coordenam suas formas de filiação.

Figura 36 - Diferença de relações de parentesco



Fonte: Noda (2020c, p. 11) e Mangadex (2024).

A ocorrência acima é retirada do capítulo 60 de *Golden Kamuy*. Nele, é-nos apresentada a personagem *Inkarmat*, introduzida, neste trabalho, na discussão da Figura 33. Contextualmente, os protagonistas já haviam partido em sua jornada rumo à prisão de Abashiri, parando, neste caso, na região de Yufutsu, para uma estadia na vila em que vive um parente de Asirpa, que é apresentado pela protagonista por meio de seu grau de parentesco.

A principal distinção que emerge nesta apresentação é o uso do termo “huchi” em cada tradução, referido no masculino e sem explicitação de seu sentido na tradução de fãs e no feminino e com essa explicitação sendo feita na tradução oficial. Mesmo o léxico tendo sido utilizado em ocorrências anteriores para denominar a avó de Asirpa, neste momento da narrativa já havia passado diversos capítulos sem a personagem ser citada, fato que motivou o original – que teve sua escolha mantida na tradução oficial – a explicitar novamente o sentido da palavra. A escolha tradutória da *scan*, por outro lado, coordenada à incorreta atribuição de gênero por meio do uso do artigo “o”, pode motivar o leitor a interpretar Asirpa como se referindo a algum membro masculino de seu núcleo familiar, como seu tio ou seu avô.

Essa distinção impacta a percepção da cultura social Ainu na medida em que estudos apontam a predominância, evidenciada tanto pelo uso linguístico (Sugiura; Befu, 1962) quanto por hábitos e tradições comportamentais e materiais (Lim, 2020), da identificação de filiação, entre mulheres Ainu, ser feita de modo matrilinear, i.e., sempre orientada ao parentesco estabelecido em relação à parte feminina da família – p. ex.: irmão da mãe, filho da tia-avó (como ocorrência a seguir), esposo da tia, etc. Nesse sentido, seria pouco usual que a personagem, sendo uma mulher, identificasse um parente não vivente na mesma vila por meio de sua relação com a parte masculina de seu núcleo familiar, ao invés da feminina. Ademais, como Lim (2020, p. 119, tradução nossa) nota, enquanto o parentesco patrilinear era geograficamente localizado: “Mulheres pertenciam a um grupo matrilinear não localizado *fuchi-ikir* (clã da bisavó), e aquelas que possuísem as mesmas cintas sagradas [vestimenta íntima, desconhecida pelos homens, que as identificava entre si] formavam uma unidade parente matrilinear *shine-upsor*”⁸⁸. Com isso, seria menos provável que sequer houvesse relações patrilineares identificáveis externas a uma mesma vila.

O excerto a seguir (Figura 37), no mesmo sentido, aponta diferentes relações de parentesco que, além de gerarem estranhamento, contradizem informações previamente estabelecidas na narrativa.

Figura 37 - Diferença no grau de parentesco



Fonte: Noda (2021b, p. 157) e *Mangadex* (2024).

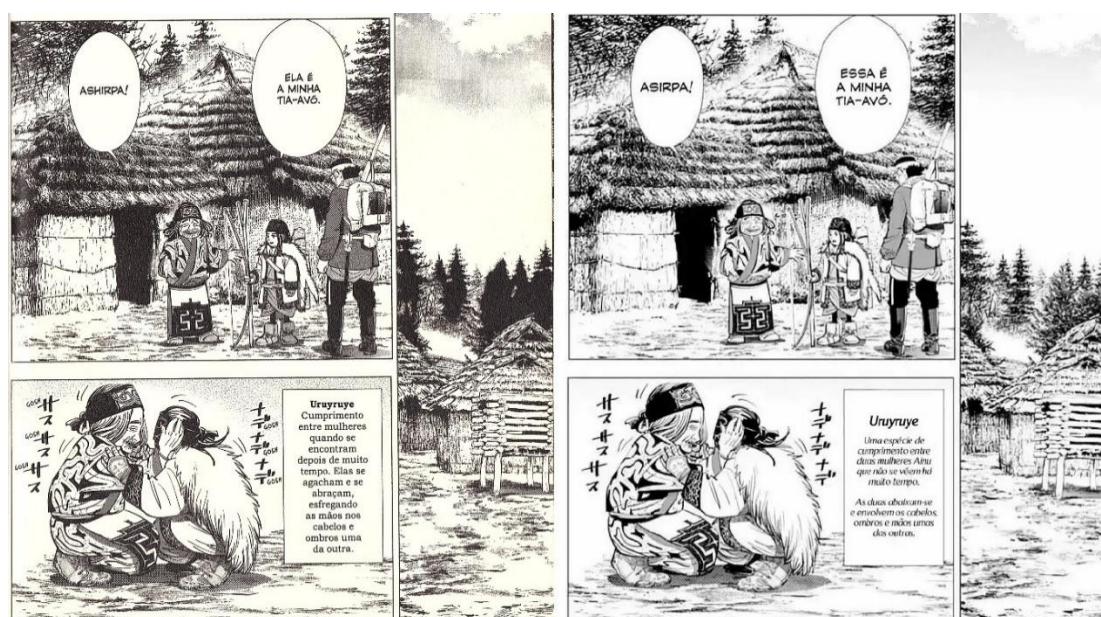
As páginas acima são do capítulo 118 do mangá. Nele, durante sua viagem, os protagonistas param na residência de outro parente de Asirpa – fenômeno que, por vezes comicamente, se repete ao longo dos volumes em que se dá a jornada. O homem, então, introduz o grupo aos bandidos cegos que assolam a região, discutidos, aqui, na ocorrência da Figura 32. Ele, além disso, é-nos apresentado pelo narrador, que informa seu grau de parentesco com a avó de Asirpa.

⁸⁸ Cf.: “Women belonged to a non-localized matrilinear group *fuchi-ikir* (clan of the great-grandmother), and those who had the same sacred girdles formed a kindred matrilinear unity *shine-upsor*”.

A principal distinção, nesta ocorrência, é também a filiação. Enquanto a tradução oficial traduz a descrição como “segundo filho da irmã mais velha da *huchi*”, a tradução para a língua inglesa o descreve como “filho da segunda irmã mais velha da *Huci*”⁸⁹ (Mangadex, 2024, tradução nossa), ambas refletindo interpretações igualmente possíveis do uso ambíguo do texto em japonês. A *scanlation* em português, contudo, não se vale de nenhuma das duas opções, tornando o laço familiar direto, como “o segundo irmão mais velho da *huci*”. Embora todas as traduções, em termos de parentesco, se valham da matrilinearidade – evidenciada pela referência à *huci* –, a escolha da versão não oficial de enquadrar o personagem como irmão mais velho da avó da protagonista produz dois problemas: (i) o conflito com o fato de tanto a *huci* quanto seu irmão – apresentado na ocorrência anterior – serem bem mais idosos que o personagem apresentado aqui como mais velho; e (ii) a suavização do fato de as relações de parentesco apresentadas ao longo da obra, com exceção daquela presente na ocorrência anterior, se darem em relação a irmãs e filhas de irmãs da *huci*, o que é mais coerente com o fato de as relações matrilineares serem mais fortemente mantidas entre membros femininos da genealogia.

Há, ainda, outras instâncias em que os graus de parentesco são diferentemente traduzidos, tendo sua manutenção mais consistentemente realizada na tradução oficial. Apesar disso, também estão presentes diversas ocorrências em que os termos de filiação são traduzidos da mesma forma entre as traduções. O excerto a seguir (Figura 38) exemplifica um desses casos, além de mostrar a presença de um cumprimento Ainu que possui algumas diferenças em sua explicação entre os objetos de análise em PB.

Figura 38 - Descrição de um cumprimento entre mulheres Ainu



⁸⁹ Cf.: “son of *Huci*’s second oldest sister”.

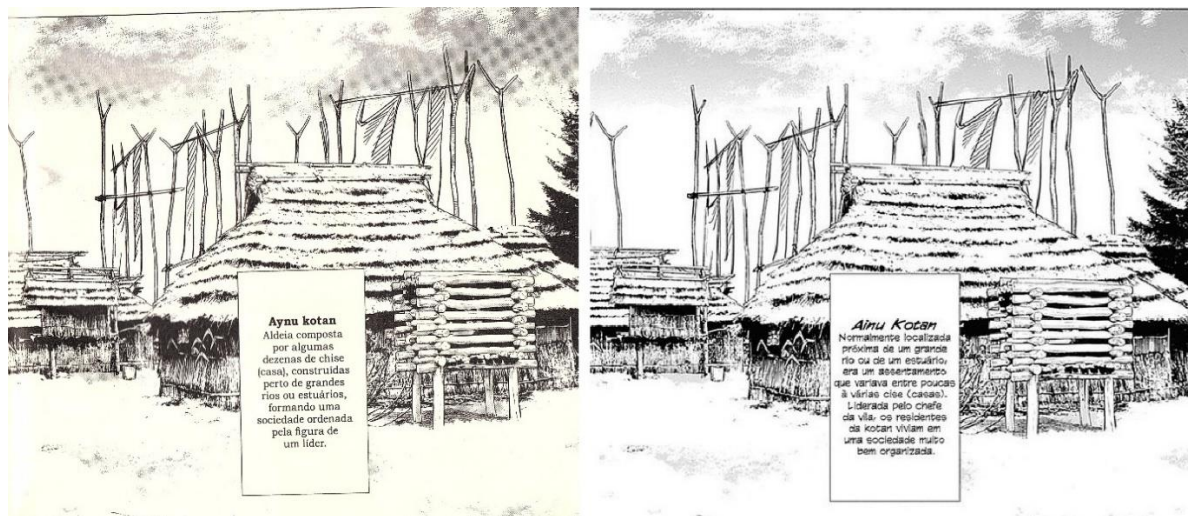
Fonte: Noda (2020c, p. 70) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 63 do mangá. Nele, após resolvido o problema de apostas em corridas de cavalo que Shiraishi produziu, o grupo dos protagonistas continua sua viagem a caminho da cidade de Hidaka, para a qual informações apontavam que um dos prisioneiros tatuados se dirigia. Eles, então, caçam uma foca no caminho e chegam numa vila em que, novamente, vive uma parente matrilinear de Asirpa, irmã de sua avó.

Em termos tradutórios, esta ocorrência é uma instância de consistência entre as traduções para o português, com ambas traduzindo do mesmo modo o grau de parentesco possuído em relação a senhora moradora da vila. Quanto ao cumprimento feito pelas personagens – marcado de modo verbo-icônico, na medida em que há uma descrição desse aspecto da cultura social enquanto um quadro com sua realização é exibido –, notam-se diferenças. Inicialmente, ambas traduzem similarmente o cumprimento, feito entre mulheres, qualificado na tradução de fãs como “**Uma espécie** de cumprimento”. Na sequência, a *scanlation* omite a informação – contida no original e na versão oficial – a respeito da realização de um abraço entre as partes, traduzindo corretamente, em contrapartida, o modo como o cumprimento é feito, acariciando os cabelos, mãos e ombros uma da outra. A tradução oficial, por outro lado, ainda que informe a presença de um abraço, omite o toque nas mãos, interpretando, no lugar, que o toque é feito usando as mãos, mas apenas nos ombros e cabelos. Essa interpretação, além disso, aparenta ser influenciada pela iconicidade da cena, tendo em vista que as personagens são mostradas afagando os cabelos e ombros uma da outra, mas não suas mãos, como a descrição presente no original – e a *scanlation* – elenca.

Há, ainda, outros aspectos da cultura social que podem ser diferentemente compreendidos pelos leitores brasileiros devido a diferenças entre as traduções da explicação fornecida pela obra. A ocorrência a seguir (Figura 39) exemplifica esse fenômeno na introdução da organização social das vilas Ainu feita no segundo volume do mangá.

Figura 39 - Função do líder das aldeias



Fonte: Noda (2019b, p. 68) e *Mangadex* (2024).

As páginas acima foram retiradas do capítulo 11 de *Golden Kamuy*. Nele, como discutido em ocorrências anteriores, somos, pela primeira vez, introduzidos a uma vila Ainu a partir da ida dos protagonistas a ela, permitindo que o narrador nos informe a respeito de diversos aspectos materiais, sociais e ideológicos da etnia enfocada. Neste trecho, presente durante a chegada dos personagens, há uma página dupla que apresenta iconicamente a arquitetura da vila, acompanhada de uma explicação a respeito de sua organização.

Inicialmente, a tradução oficial opta por transliterar o termo endógeno para a etnia “Aynu” ao invés de manter o uso convencionado para a fala dos personagens “Ainu”, opção feita pela tradução de fãs. Essa escolha possui o efeito de distinguir mais explicitamente o caráter da descrição – mais antropologicamente orientada, precisa e “estrangeirizadora” – do uso do nome da etnia até então feito na fala dos personagens. Além disso, a versão de Ivasa não usa verbos conjugados em sua tradução, optando por construções participiais – “composta” e “construídas” – e reduzidas de gerúndio – “formando” –, evitando, assim, qualquer marcação temporal. A *scanlation*, por outro lado, segue mais proximamente a fraseologia do original (ShonenJumpPlus, 2024), valendo-se do pretérito imperfeito em sua descrição – “era”, “variava” e “viviam” –, o que condiciona temporalmente a organização social descrita a um passado não mais existente. Por fim, também se nota duas diferentes interpretações de uma ambiguidade do texto original no que tange à relação do líder da vila com sua ordem. Enquanto a tradução oficial entende a presença de um líder “no centro” – “中心に” – como responsável pela “boa organização da vida social” – “秩序正しい社会生活” – daquele povo, a *scanlation* postula ambos os fatos como autônomos, deslocando a agentividade para os “residentes da kotan”, que tanto eram liderados quanto “viviam em uma sociedade muito bem organizada”.

Por conseguinte, em termos de concepção da cultura social Ainu abstraída pelo leitor, há efeitos distintos. Por um lado, ao a edição da Panini evitar o uso de marcações temporais em sua descrição, ela aproxima mais o leitor da organização apresentada quando comparada à *scan*, na medida em que a permite ser entendida não apenas como um dado histórico, mas como uma possibilidade atual de ordenação social. Por outro lado, essa mesma versão simplifica a organização descrita, tendo em vista seu condicionamento da ordem das vilas Ainu à presença de um líder que, unilateralmente, é agente desse ordenamento.

Finalmente, no último excerto desta seção terciária (Figura 40), analisaremos como uma distinção de ordem temporal entre as traduções da fala de uma personagem Ainu pode gerar diferentes concepções a respeito das tradições da etnia.

Figura 40 - Idade para tatuar a boca



Fonte: Noda (2019b, p. 78) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 12, ainda durante a primeira estadia de Sugimoto na vila de Asirpa. Nele, ele é apresentado aos locais e passa a interagir com a avó da protagonista Ainu, que não sabe japonês e, por isso, vale-se da neta como intérprete das informações ditas. A senhora, então, passa a criticar Asirpa por sua postura pouco adequada às normas de gênero de sua cultura, já que ela sai com frequência para caçar, não aprecia a tecelagem e, como presente no par em questão, nega-se a ter a boca tatuada.

A principal distinção entre as traduções da fala da *huci* é a referente ao termo “もうすぐ” do original (ShonenJumpPlus, 2024). Esse advérbio, com o sentido de “em breve” ou “daqui a pouco”, é traduzido na versão colaborativa, mas não em sua contraparte oficial, a qual contextualiza a prática de tatuagem como já sendo esperada na idade da protagonista. É difícil dizer ao certo a idade da menina, levando em conta que essa informação nunca é explicitamente dada na narrativa, mas ela claramente é desenhada e caracterizada para o leitor de modo a

representar uma jovem pré-púbere, antes, portanto, da fase na qual, tradicionalmente, as garotas Ainu iniciariam suas tatuagens – durante a puberdade –, sendo concluídas quando estivessem na idade apropriada para casamento (Munro, 2011 [1996]). A opção de ocultar essa qualificação temporal pode afetar negativamente a representação cultural Ainu, enfatizando, ainda mais, no leitor a rejeição à tradição cultural descrita por ela aludir à necessidade de tatuar uma personagem que, em outros momentos da narrativa, é apresentada como ainda sendo uma criança.

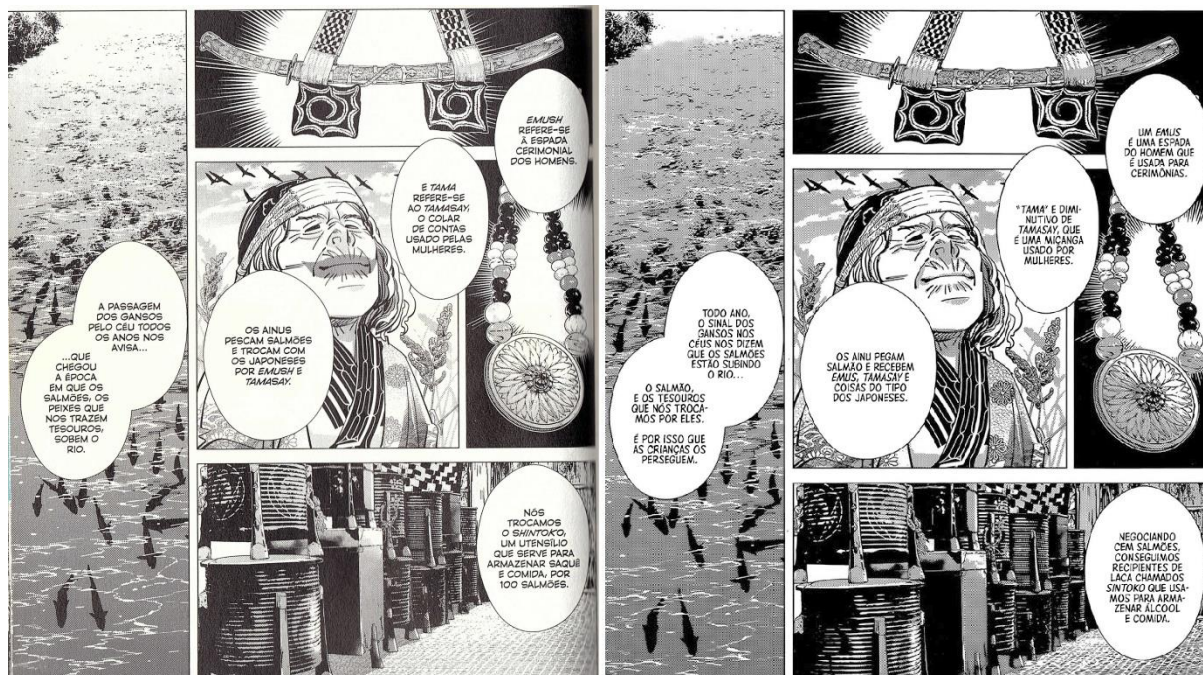
Em suma, foi possível observar que, em aspectos que impactam a transposição da dimensão da cultura social Ainu para o contexto brasileiro, embora se assemelhem grandemente, a tradução oficial mostrou maior consistência na tradução de elementos relacionados ao modo particular como se dá a percepção de parentesco entre a protagonista da etnia e os demais personagens com que entra em contato. Nos demais aspectos, contudo, de modo significativamente díspar da tendência observada nas subseções anteriores, a tradução de fãs exibiu um maior apego à letra do texto original, realizando a manutenção de descrições que a oficial altera, por vezes de modo que aparenta buscar atenuar representações potencialmente negativas do original.

4.3.4 *Cultura Ideológica*

A última das categorias que será analisada neste estudo, dentre as quatro propostas por Aubert (2006), é a cultura ideológica. De modo geral, assim como a dimensão anterior, há uma clara distinção entre as abordagens assumidas por cada realizador das traduções analisadas em relação àquelas assumidas para as duas primeiras dimensões de referencialidade extralinguística. Diferentemente do caso anterior, porém, a cultura ideológica Ainu, especialmente no que tange aos aspectos relacionados à dimensão religiosa de seu sistema de crenças, são frequentemente objeto de paratextos na *scanlation*, como será mostrado mais à frente. A tradução oficial, por sua vez, consistentemente não se vale desses recursos editoriais em nenhum dos volumes analisados.

O primeiro dos excertos (Figura 41) representa uma instância particular de diferenças entre as traduções, que, em diferentes níveis, retratam a relação dos Ainu com a natureza.

Figura 41 – Incorporação do comércio de salmão



Fonte: Noda (2021c, p. 79) e *Mangadex* (2024).

A ocorrência apresentada é retirada do capítulo 125 de *Golden Kamuy*, intitulado “Temporada de Colheita”. Nele, após ser informada a respeito do receita que sua avó sente com sua partida, Asirpa relembra aspectos de sua vida prévia, bem como tradições diversas para esse período do ano que seu povo possui. Então, ao serem mostrados jovens Ainu cantando uma canção ao ver a passagem de um grupo de aves no céu, em que exclamam “emus ranke~ (largue uma espada~)” e “tama ranke~ (largue algumas miçangas~)” (*Mangadex*, 2024), a garota explica os elementos evocados pela música e o contexto cultural em que se inserem.

Conquanto o excerto acima seja muito rico, apresentando questões históricas e itens da cultura material Ainu – como o *tamasay* e a *emus* –, a principal distinção de ordem ideológica se dá no modo em que cada tradução explica, no último quadro, a relação estabelecida pelas crianças entre o voo dos gansos e o recebimento de itens de valor por meio do comércio com os japoneses. Enquanto a tradução de fãs descreve essa relação como o aviso da subida “[...] [d]o salmão, e [d]os tesouros que trocamos por eles”, além de explicitar essa como a motivação para o comportamento das crianças – seguindo as escolhas tradutórias feitas pela versão para a língua inglesa –, a tradução oficial enquadra essa mesma relação como o aviso que “[...] os salmões, os peixes que nos trazem tesouros, sobem o rio”, deixando para a sequencialidade da narrativa dar conta da marcação de explicação presente no original.

Em ambos os casos, por um lado, a *reavaliação funcional* das estruturas culturais nativas é explicitada, seja por meio da identificação dos salmões – e, logo, do kamuy responsável por

eles – como aqueles responsáveis por “trazer os tesouros” obtidos por meio do comércio, na tradução oficial, seja por meio da apresentação de ambos, o salmão e os tesouros, como entidades que estão, lado a lado, subindo o rio, na tradução de fãs. Eles são exemplos dessa dimensão na medida em que explicitam a postulação de Sahlins (1990 [1987], p. 181) de que “[...] o uso de conceitos convencionais em contextos empíricos sujeita os significados culturais a reavaliações práticas”. Por outro lado, no entanto, fica claro que a *scanlation* visou atenuar a descrição feita pelo original, evocando novamente a “troca” de que os itens obtidos são fruto como meio de destacar que, apesar de haver incorporado simbolicamente o comércio em seu sistema de significação cultural, permanece nítida para os Ainu a percepção objetiva de que os “tesouros” estão relacionados com o comércio – e não com o kamuy que os traz.

Nota-se, portanto, uma tentativa de enfatizar uma contextualização do esquema de significação nativo desse aspecto de sua cultura ideológica em termos culturais estrangeiros – ao modo das perspectivas antropológicas descritivas – por parte do grupo norte-americano, escolha que é, devido a indiretividade da versão brasileira, mantida em sua elaboração.

A ocorrência a seguir (Figura 42), de modo semelhante, demonstra diferentes orientações de concepção de cultura na tradução da fala de uma personagem Ainu. Nesse caso, há, em uma das traduções, a criação de uma marca cultura ideológica que, a princípio, não estava presente no texto de Noda.

Figura 42 - Atribuição de agentividade à terra



Fonte: Noda (2021b, p. 101) e *Mangadex* (2024).

As páginas acima foram retiradas do capítulo 116 do mangá. Nele, é-nos revelada a relação entre a misteriosa vidente que vinha acompanhando o grupo de protagonistas rumo à

prisão de Abashiri, Inkarmat, e o pai de Asirpa, Wilk. Em um *flashback*, então, argumentando contra a tese que o homem possa possivelmente ser o criminoso responsável por roubar o ouro Ainu, ela conta como eles se conheceram durante sua infância e como ele, um meio-Ainu meio-polonês nascido em Karafuto (Sacalina), fora introduzido por ela aos costumes e à ecologia de Hokkaido. Nessa sequência, diversas informações até então não conhecidas sobre Wilk são introduzidas na voz da personagem Ainu, como sua origem e seu passado enquanto guerrilheiro em defesa da independência de grupos étnicos minoritários adjacentes ao rio Amur, na Rússia.

A principal distinção de ordem ideológica presente neste excerto é a tradução do original “ウイルクはこの土地で癒され” (ShonenJumpPlus, 2024) como “Wilk se recuperou [...] aqui” e “Wilk [...] foi curado por essas terras” pelas traduções oficial e de fãs, respectivamente. Embora a quadrinização de ambas as versões difira – refletindo as edições tanko e semanal –, o conteúdo textual do original não justifica a diferença em questão, já que a edição semanalmente publicada possui o mesmo texto em japonês informado (SenManga, 2024). Ademais, assim como na ocorrência anterior, a escolha tomada pela *scanlation* em PB reflete aquela tomada por sua contraparte em língua inglesa. Linguisticamente, apesar de o original possuir uma passiva – indicada pela terminação de “癒され” (trad.: **foi** curado/curou-se) – a interpretação de “terra” como sendo agente da passiva dessa oração não está contida nele, tendo em vista que a partícula usada em “この土地で” (trad.: **nesta** terra) não possui tal função.

Desse modo, ao introduzir essa construção particular em sua tradução, a *scanlation* adiciona uma marca ideológica em um texto que não a possuía, constituindo assim um marcador. Apesar de tal forma possuir o efeito de enfatizar um aspecto da estrutura de significação utilizada pela personagem enquanto parte da etnia Ainu, esse uso pode ser entendido como, por outro lado, ressaltando, na fala de Ikarmat, a perspectiva do “Ecologicamente Bom Selvagem”, cunhado por Redford (1991) em seu influente artigo em que discute a proliferação de tal visão entre acadêmicos a respeito de povos nativos diversos. Esse estereótipo “[...] é baseado na assunção que povos indígenas vivem em perfeita harmonia com o ambiente, mais *da* natureza que *na* natureza”⁹⁰ (Nadasdy, 2005, p. 292, grifo do autor, tradução nossa). Os Ainu não tem sido, historicamente, exceção dessa forma de representação, sendo retratados como intimamente ligados à natureza tanto em histórias infantis (Sung; Sakoi, 2017), quanto em jogos e animes (Spiker, 2020). Ainda que, nesses contextos, essa caracterização seja percebida de forma positiva – especialmente por Sung e Sakoi (2017), que assumem uma perspectiva

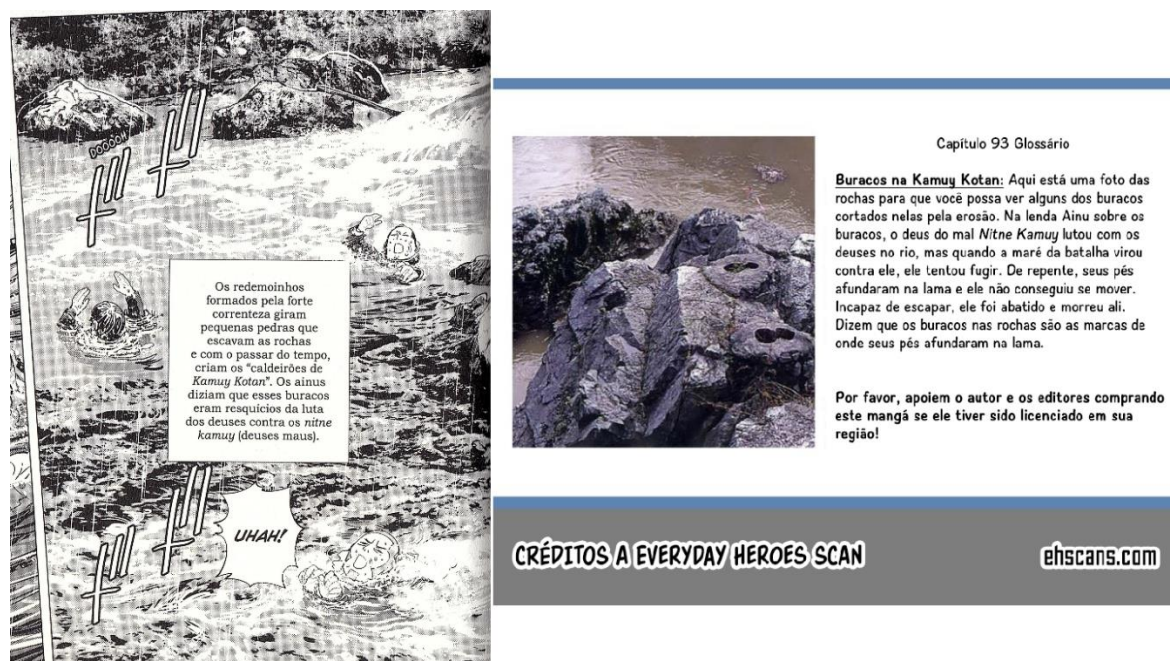
⁹⁰ Cf.: “is based on the assumption that indigenous people live in perfect harmony with the environment, more *of* nature than *in* it”.

ecocrítica, e alguns setores dos movimentos Ainu (Kinase, 2005) –, é notável que “[a] imagem de ‘povo em simbiose com a natureza’ [...] tem funcionado até então como um discurso sufocador que transfixou o povo Ainu em uma imagem de ‘caçadores-coletores primitivos’”⁹¹ (Kinase, 2005, p. 177, tradução nossa).

Logo, em contraposição à escolha feita no excerto anterior, em que o grupo de fãs demonstrava uma orientação a suavizar um aspecto ideológico presente na fala de uma personagem Ainu, neste, os mesmos realizadores tomam o sentido diametralmente oposto, inserindo uma marca ideológica na fala de uma personagem Ainu que não a continha no original. Essa disparidade mostra certo nível de inconsistência nas escolhas tradutórias do grupo de língua inglesa, o qual não aparenta seguir uma única concepção de cultura que guia suas intervenções no material fonte, enquanto a tradução de Ivasa, por outro lado, mais consistentemente aparenta se abster de realizar tais escolhas, se mantendo consistentemente apegada às concepções presentes no original.

O excerto a seguir (Figura 43) exemplifica outra dimensão da postura ativa exibida pela *scanlation* em relação aos marcadores culturais ideológicos de *Golden Kamuy* a partir da expansão de informações de sua dimensão religiosa em seu glossário. Como modo de evidenciar tal fato, como em ocorrências anteriores, será apresentado um par com a ocorrência do marcador na tradução oficial acompanhada pelo glossário de sua contraparte não oficial.

Figura 43 - Explicação sobre os *nitne kamuy*



⁹¹ Cf.: “The image of ‘people symbiotic with nature’, which Yuki repeatedly proposed, had functioned until then as a strangling discourse which transfixed the Ainu people in the image of ‘primitive huntergatherers’”.

Fonte: Noda (2020f, p. 47) e *Mangadex* (2024).

As páginas acima foram retiradas do capítulo 93 do mangá, que se insere no contexto do rapto de Shiraishi pelo grupo da sétima divisão de infantaria. Durante sua tentativa de resgate pelos demais, no capítulo, uma ponte é cortada, derrubando o personagem junto de uma parte de seus captores no rio Ishikari, presente na região chamada Ainu Kotan. É-nos, então, informadas pelo narrador algumas características da topologia local, descrevendo o rio como “estreito e traiçoeiro” (*Mangadex*, 2024), seguido da informação de que “no ponto mais profundo, é dito que o rio tem mais de 70 metros de profundidade” (*Mangadex*, 2024). A isso, segue a descrição de uma crença Ainu a respeito de propriedades do local, justificadas por um acontecimento mitológico.

No quadro selecionado, mesmo não havendo distinções significativas entre as versões, algumas são dignas de nota, como a nomeação, na versão de fãs, das formações rochosas como “buracos Kamuy Kotan” (*Mangadex*, 2024), em oposição à denominação “caldeirões de *Kamuy Kotan*” feita pela oficial. Além disso, o termo “*nitne kamuy*”, devido a ambiguidade advinda da ausência de marcação de plural na sentença em japonês, é traduzido diferentemente entre as versões, como uma denominação geral “os *nitne kamuy* (deuses maus)”, da oficial, e como específica “*nine kamuy* (um deus do mal)” na *scanlation*⁹². Ambas as escolhas, entretanto, são insuficientes, tendo em vista que a tradução oficial identifica a natureza generalista do termo – definido como “deuses maus (bárbaros que fazem coisas como matar e comer pessoas), ‘*onis*’”⁹³ (AinugoArchive, 2024, tradução nossa) –, mas deixa de fora o aspecto corretamente identificado pela versão colaborativa a respeito da presença de uma única divindade pertencente a tal classificação na narrativa que origina o mito, discutida no glossário apresentado.

O principal aspecto que buscamos focar aqui, contudo, é o longo verbete que a os realizadores da tradução não oficial optaram por confeccionar, não apenas explicando o aspecto que já havia sido discutido textualmente pelo original, mas o expandindo, construindo, como em casos anteriores, um diálogo ativo com a obra de Noda. Esse paratexto convida o leitor a se interessar mais diretamente por aspectos da cultura Ainu que transcendem a trama em questão por meio de uma rica descrição da narrativa que foi apenas aludida pela obra, bem como pelo oferecimento de uma imagem real e colorida das formações rochosas discutidas. Nota-se, em vista disso, que a elaboração de itens no glossário (e ocasionais notas de tradução) por parte dos

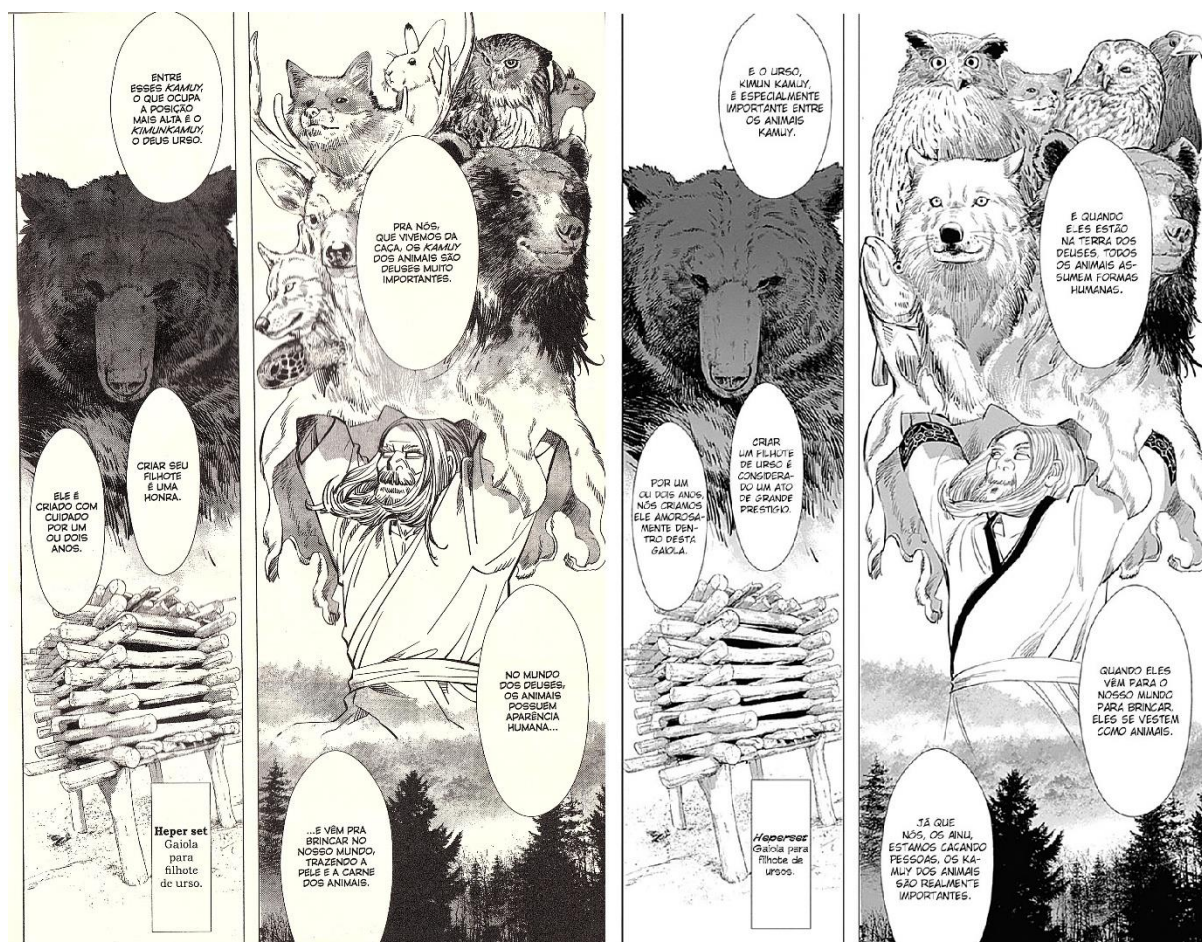
⁹² A grafia incorreta como “*nine*” aparenta ser um erro de digitação, tendo em vista que no item do glossário presente no mesmo capítulo o nome é referido corretamente como “*Nitne*”.

⁹³ Cf.: “悪い(人を殺して食べたりする凶暴な)神、「鬼」”.

grupos de fãs não demonstram ser guiados apenas pelos critérios de suficiência informacional elencados por Nord (2006), tendo em vista que as intervenções são entendidas não como meramente uma forma de esclarecer a intenção referencial do autor do texto-fonte, mas sim como uma oportunidade de fortalecer os laços intersubjetivamente constituídos entre leitor e tradutor por meio da partilha de informações extras que – ao modo dos fóruns de discussão entre fãs de uma dada obra – são tidas como interessantes por tangenciar marcadores culturais ideológicos (mais especificamente religiosos) valorados por uma fatia significativa da comunidade de leitores.

A ocorrência a seguir (Figura 44), de modo similar, apresenta umas das primeiras descrições detalhadas de aspectos da crença Ainu que recebeu traduções diferentes em cada um de nossos objetos de análise.

Figura 44 - Descrição sobre os kamuy



Fonte: Noda (2019b, p. 84) e *Mangadex* (2024).

O excerto acima é retirado do capítulo 12 de *Golden Kamuy*. Nele, durante a primeira estadia de Sugimoto na vila de Asirpa, ela explica, ao longo de uma sequência de páginas, uma série particularidades das crenças Ainu de modo a explicar o *iyomante*, ritual aludido

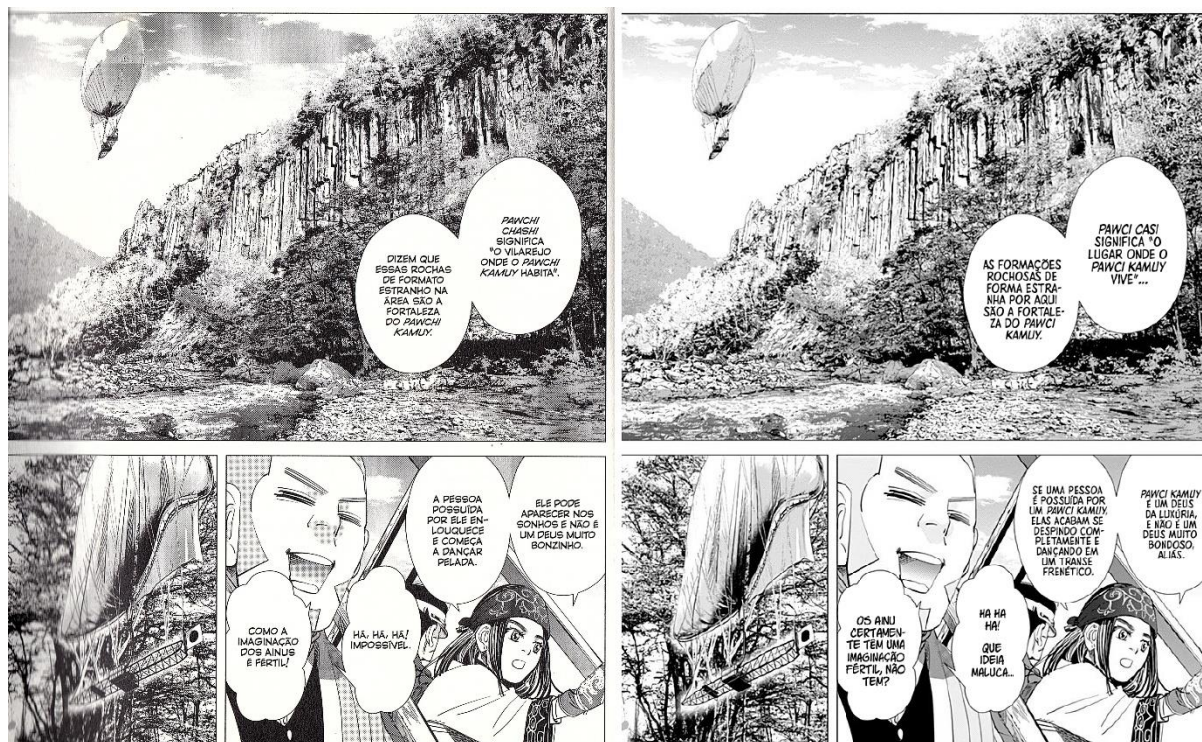
anteriormente. Essa explicação emerge do fato da personagem nativa estar explicando o que será feito com o urso filhote trazido por seu companheiro de viagem e o porquê de ela recomendar que ele não se apegue ao animal. Após informar a visão dos Ainu a respeito da presença de kamuy em todas as coisas importantes para a vida de seu povo, a garota segue, nas páginas apresentadas, informando a respeito da presença de uma outra terra em que essas entidades residem e introduzindo o papel de destaque possuído pelo urso dentre os demais kamuy.

Alguns aspectos de natureza ideológica da descrição da religiosidade Ainu são dignos de nota. Primeiramente, há a distinção entre “os animais possuem aparência humana” e “os animais assumem forma humana”, das traduções oficial e de fãs, respectivamente. Enquanto a primeira, mais próxima de uma descrição acurada da cosmologia nativa, descreve os animais como possuindo, originalmente, em sua terra, uma aparência humana, a segunda abre a possibilidade para a interpretação que suas formas originais como sendo as de animais – ou uma terceira forma, nem animal nem humana – e das humanas como sendo apenas mais uma das formas assumidas. Além disso, enquanto a versão de Ivasa aponta a forma animal como portando pele e carne que os kamuy ativamente “trazem” para a terra dos homens, sua contraparte colaborativa aponta apenas que eles “se vestem como animais”, ocultando a explicitação da intencionalidade de fornecer recursos por meio desse ato, presente no original e na tradução oficial.

Por outro lado, enquanto a *scanlation*, no quadro seguinte, mantém a explicitação feita por Noda da gaiola como local em que o urso é criado, a versão da Panini remove essa informação, deixando apenas a cargo da presença icônica da gaiola e da descrição feita pelo narrador a tarefa de conectar-se com a explicação feita. Ademais, assim como na ocorrência anterior, a tradução de fãs elabora um item no glossário do capítulo expandindo as informações dadas pelo autor da obra sobre a cerimônia de envio discutida, acrescentando: “Iomante: na linguagem Ainu, significa ‘enviar’. Estas cerimônias não se aplicam apenas aos ursos, mas também para os lobos e corujas. O governo japonês banuiu o iomante em 1955, mas retirou a proibição em 2007” (Mangadex, 2024, *sic.*). Com isso, nota-se que, embora essa versão possua um paratexto menos sofisticado que aquele da ocorrência anterior – incorretamente nomeando o iyomante e possuindo erros gramaticais – e tenha traduzido o conteúdo descritivo da narrativa de modo menos preciso, a mesma orientação demonstrada pela tradução feita por outro grupo 81 capítulos à frente se faz também presente neste caso.

Finalmente, na última das ocorrências (Figura 45), o mesmo fenômeno é identificado. Nela, assim como na anterior, um marcador ideológico é diferentemente traduzido por ambas as versões e recebe um item do glossário expandido a seu respeito na *scanlation*.

Figura 45 - Explicação sobre o *pawci kamuy*



Fonte: Noda (2020f, p. 177) e *Mangadex* (2024).

As páginas apresentadas são retiradas do capítulo 100 do mangá. Nele, após, em uma sequência de ação, finalmente terem sido capazes de resgatar Shiraishi de seus captores, o grupo dos protagonistas foge utilizando um balão de ar quente. Então, eles passam por uma formação rochosa conhecida pelos Ainu, fato que incita Asirpa a informar os demais sobre crenças relacionadas ao local e o kamuy que se acredita ali residir. A lenda por ela transmitida é zombada por Shiraishi que, mais à frente no capítulo, será comicamente punido por sua incredulidade ao ser mostrado exibindo os mesmos comportamentos descritos anteriormente devido à hipotermia, fato que, narrativamente, justificaria a origem da crença local.

Em termos tradutórios, a principal distinção reside nas diferentes formas por que o termo *inma* (淫魔) é traduzido, como uma descrição em “ele pode **aparecer em sonhos**” e como um atributo em “um deus **da luxúria**”, nas traduções oficial e de fãs, respectivamente. Essa distinção é oriunda do fato de o conceito conter uma marca cultural ideológica comum a ambas as culturas japonesa e Ainu, referindo-se a seres que, em sua forma mais aproximada do contexto de chegada, corresponderia aos incubos e às súcubos, entidades relacionadas à sexualidade que atacam suas vítimas durante o sono. Nesse sentido, enquanto a primeira das

traduções enfatiza a relação da entidade com o sono, possivelmente por essa ser uma das acepções dicionarizadas do termo, definido como “íncubo, súcubo, **demônio que aparece em sonhos**”⁹⁴ (JapanDict, 2024, grifos nossos, tradução nossa), a segunda enfatiza sua relação com a luxúria, priorizando o aspecto que aparenta ser mais relevante para a descrição feita no balão seguinte. Além disso, como nas ocorrências anteriores, a *scanlation* elabora um item no glossário dedicado a expandir sobre o kamuy em questão e as crenças dos Ainu a seu respeito. Nele, é informado:

Pawci Kamuy: *Pawci Kamuy* é o deus da luxúria e da insanidade induzida pela luxúria. Diz-se que as pessoas possuídas por *Pawci Kamuy* enlouquecem e se envolvem em danças frenéticas, ou mudam suas personalidades completamente e fazem coisas como se envolver em adultério. Dizem que a maneira de expulsar *Pawci Kamuy* de uma pessoa é atingi-la com um galho espinhoso ou jogá-la em um rio (Mangadex, 2024, grifos do autor).

Logo, nota-se que, além de expressar novamente as informações já fornecidas pela narrativa – validando-as a nível técnico desse modo –, a tradução de fã também acrescenta novos aspectos a essa descrição, como a relação da possessão com o adultério e as diferentes formas de “exorcizar” pessoas que aparentam estar possuídas.

Em suma, é perceptível que, embora divirja com mais frequência do texto-fonte em japonês, a tradução de fã consistentemente assume uma postura mais ativa em relação aos marcadores culturais ideológicos, alterando-os com base em julgamentos de ordem cultural – como nos marcadores relacionados à concepção de “povo ligado à terra” – e concedendo-os notas explicativas que ultrapassam os critérios tradicionais descritos por Nord (2006). A tradução oficial, por sua vez, demonstra mais consistência em suas escolhas, geralmente se mantendo mais fiel ao material original e abstendo-se de demonstrar qualquer postura ativa particular em relação às concepções de cultura que orientam suas escolhas tradutórias.

4.4 CONCLUSÕES

Perfazendo o terceiro dos fluxos de atividade propostos por Miles e Huberman (1994), nesta subseção sistematizaremos o exame realizado ao longo da análise, delimitando as conclusões de nossa investigação qualitativa de caráter comparativo. A princípio, é importante ressaltar que, como apontado na introdução deste capítulo analítico, foi observado que ambas as traduções de *Golden Kamuy* para o português partilham de mais semelhanças na tratativa de marcadores culturais Ainu que diferenças. Não se objetiva, portanto, categoricamente alegar

⁹⁴ Cf.: “incubus, succubus, demon appearing in a dream”.

que qualquer uma delas seja “domesticadora” – nos termos de Venuti (2008 [1995]) – ou exclusivamente deletéria à representação Ainu no contexto de chegada. Acreditamos, pelo contrário, que ambas demonstram uma concepção da função da tradução na mediação intercultural muito mais próximas das concepções multiculturalistas contemporâneas do que de suas antecessoras (vide subseção 3.2). Defendemos, ademais, que a mera opção pela tradução de um material que narrativamente desafia a identidade cultural japonesa homogênea e harmônica convencionalmente difundida é, por si só, digno de nota por subverter o cânone estabelecido (Venuti, 2019 [1998], vide subseção 3.2). Ainda assim, diferenças que acreditamos possuírem impacto significativo foram elencadas no que tange às três dimensões de referencialidade propostas por Aubert (2006).

Primeiramente, na subseção 4.1 – correspondente a referencialidade intralinguística –, foi observada, por um lado, uma maior atenção por parte da *scanlation* em transcrever falas em língua Ainu de modo não só mais condizente com os padrões internacionais para tal, mas também se valendo de intervenções tanto na estruturação visual do texto quanto de seu glossário para ativamente tornar o idioma mais acessível ao leitor, enquanto sua contraparte se ateve mais exclusivamente ao material original, transliterando os trechos em língua Ainu de modo correspondente. Por outro lado, notou-se que, devido, em partes, à sua indiretividade, a tradução de fãs tendeu a representar aspectos linguísticos que expressam a subjetividade de Asirpa de modo mais marcado, afetando a percepção de seu distanciamento e de sua aproximação narrativa de sua etnia quando comparado a versão oficial, que traduz esses aspectos de modo mais suave e coerente com uma apropriada concepção de cultura na tratativa dessas marcas culturais. Além disso, observou-se que a representação icônica da cena em que o marcador ocorre pode influenciar os realizadores a desambiguar diferentemente aspectos linguísticos ambíguos do original.

Em seguida, na subseção 4.2 – referente à dimensão intertextual –, fez-se claro que, ainda que possuam poucos desafios em aspectos diretamente relacionados à etnia investigada, quando estes se fazem presentes a tradução oficial indica percebê-los e discuti-los de forma mais aprofundada. Nos demais casos, cada versão demonstra lançar mão de reflexões próprias quanto à decisão de tornar ou não explícito algum traço de intertextualidade que, ao longo de seus capítulos, a obra realiza consigo própria, retomando itens da cultura material, por exemplo, sem apresentá-los novamente, o que, por vezes, é visto como insuficiente para o leitor brasileiro. Ademais, quanto às referências intertextuais que se manifestam de modo meramente icônicos, ambos os realizadores fazem uso de seus próprios repertórios como modo de identificar e denunciar em paratextos ao leitor os paralelos sendo traçados, lançando mão de recursos

próprios de seus contextos de produção para tal tarefa – como o uso de memes na *scanlation* e de apontamentos mais tecnicamente precisos na edição da Panini.

Finalmente, na subseção 4.3 – correspondente a referencialidade extralinguística –, observou-se diferentes abordagens quanto a cada uma das dimensões de cultura nela contidas, sendo divididos em quatro subseções analíticas:

- (i) Aspectos da cultura ecológica (S3 4.3.1) nomenclaturais foram mais consistentemente traduzidos pela versão oficial, que possui uma seção de seu glossário dedicada exclusivamente a isso e que sempre busca pela terminologia mais específica para tal, enriquecendo a experiência de leitura quando comparada às traduções mais generalistas e literalmente transpostas do inglês feita pela tradução de fãs. Ainda assim, alguns aspectos pontuais, que fogem a questões estritamente nomenclaturais, quando notados pela *scanlation*, são mais ricamente discutidos.
- (ii) Aspectos da cultura material (S3 4.3.2) são, em sua maioria, traduzidos de formas correspondentes, com os principais pontos de divergência sendo problemas relacionados aos contextos de produção de cada versão, bem como os materiais originais usados como fonte e a influência de aspectos icônicos na correta tradução de alguns marcadores. Nessa dimensão, com isso, a edição oficial, dotada de um contexto mais profissional de revisão e tradução, tende a produzir um texto-alvo mais condizente com o texto-fonte.
- (iii) Aspectos da cultura social (S3 4.3.3), menos profícuos na obra de Noda, apesar de não receberem notas explicativas em nenhuma das versões analisadas, demonstram, na representação de relações de parentesco, maior consistência na tradução oficial, que os traduz de modo mais próximo do original e de uma correta representação do modo como esses laços se dão na cultura Ainu. Nos demais aspectos, contudo, em oposição às categorias até então investigadas, a *scanlation* exibiu maior apego à letra do original, realizando menos alterações que afetam negativamente a constituição da identidade cultural do povo representado que sua contraparte oficial.
- (iv) Aspectos da cultura ideológica (S3 4.3.4), por fim, embora sejam mais consistentemente traduzidos pela edição da Panini, são mais ricamente abordados pelos *scanlators*, que frequentemente produzem notas explicativas que expandem dimensões apenas tangenciadas pelo material original, valendo-se de sua dimensão participativa para construir laços mais estreitos entre o leitor e a cultura Ainu.

É importante ressaltar, nesta análise, que, conquanto tenham sido analisadas como uma unidade devido a semelhança entre seus contextos de produção e a unicidade no que tange à

versão em língua inglesa tomada como base, os diferentes capítulos de *Golden Kamuy* foram traduzidos por diferentes grupos, cada um possuindo seus próprios critérios e sua própria organização interna. Além disso, a indiretividade não é um fator que pode ser entendido como definidor das traduções para o português, já que muitas delas adicionam e modificam dimensões que a versão da *#EverydayHeroes Scan* optou por construir. Desse modo, é notável a independência criativa e editorial possuída por cada grupo particular. Essa independência se manifesta na clara distinção presente entre os grupos que realizaram as traduções colaborativas dos primeiros 67 capítulos e os dois que, conjuntamente, traduziram os demais, tanto em termos linguísticos, sendo menos literais em suas traduções do texto fonte, quanto na consistência geral da produção. Essa disparidade, em termos de proporção da presença de glossários em comparação com a versão em língua inglesa usada como base, é expressa percentualmente no quadro abaixo (Quadro 2).

Quadro 2 - Uso de glossários entre grupos dentre os capítulos analisados

Scanlator	Capítulos traduzidos	Uso de glossário (em %)	Uso de glossário da versão em inglês (em %)
Conexão Diária Scans	Caps. 1-21	66,6%	66,6%
Nakama Mangás	Caps. 22-43	13,6%	45,4%
Explorer Scan	Caps. 44-51	12,5%	62,5%
pAMI-Ke Scanlator	Caps. 52-62	0%	81,8%
Watchdog Scans	Caps. 63-66	0%	50%
Império Scans	Cap. 67	0%	100%
Sunrise Scan + Centipede Scans	Caps. 68-130	93,6%	93,6%

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Apesar dessa diversidade, de modo geral, foi possível constatar a partir do exame dos dados o fato que a tradução oficial tende a ser mais consistente em suas escolhas tradutórias e de uso de paratexto que as *scanlations* dos capítulos correspondentes, fornecendo uma experiência de leitura mais profissional e consistente. Sendo assim, aspectos que, em seu projeto tradutório, ela opta por abordar são sistematicamente discutidos ao longo de todos os volumes de modo coerente e previsível, com o exemplo mais paradigmático dessa postura sendo a situação geográfica e ecológica fornecida no final de todos os volumes publicados pela Panini.

A tradução de fãs, por outro lado, ainda que, em vários aspectos, possua flutuações em seu nível de especificidade e consistência, com seu uso de paratextos sendo significativamente mais arbitrário e imprevisível – fato que impacta negativamente a experiência de leitura –, não parece, como sua contraparte oficial, restringir os tipos de tópicos que está autorizada a discutir e expandir em seus paratextos. Em termos de marcadores culturais – foco deste estudo –, foi notado que essa versão discute aspectos mais variados em seu glossário, continuamente adicionando informações tradicionalmente tidas como “desnecessárias” e demonstrando maior nível de proatividade e diálogo com o texto original, tanto na omissão e alteração do conteúdo textual propriamente dito quanto na busca de fontes externas a obra traduzida para embasar os itens confeccionados para o glossário.

Em suma, notou-se que o contexto de produção das *scanlations* demonstra um potencial ainda pouco explorado analiticamente, na medida em que o modo pelo qual a formação de uma identidade cultural estrangeira se dá no contexto de chegada envolve mais ativamente o leitor exatamente devido à colaboratividade que é própria do ambiente de produção das *scans*. Nele, o leitor é incentivado a assumir – assim como os realizadores explicitamente o fazem – uma postura ativa não só na incorporação, mas em serem propriamente parte da construção e difusão da cultura Ainu no Brasil. Esse forte senso de comunidade construído de modo interno ao *fandom* na representação cultural é, possivelmente, o fato que justifica a valorização da tradução de fãs feita pelos leitores, alçando-a ao nível de ser usada como critério para a avaliação da qualidade das traduções oficiais – como mostrado na S3 2.2.1 – não por ser a mais consistente ou a mais neutra em seu fazer editorial, mas por ser capaz de construir, no entorno da representação cultural da etnia minoritária foco da análise, um senso de comunidade mais forte do que aquele que um contexto de produção tradicional seria capaz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, foram apresentados, na seção 2, nossos objetos de pesquisa, abarcando tanto as ricas história e cultura Ainu quanto a igualmente ímpar narrativa de Noda e as duas traduções que ela recebeu para o português, oriundas de contextos de produção notavelmente distintos – o das *scanlations*, produções colaborativas realizadas por fãs, e o contexto editorial tradicional de publicação de mangás da Panini. Posteriormente, na seção 3, discutimos as diferentes concepções de cultura formuladas nos âmbitos da Antropologia (Tylor, 2016 [1873]; Geertz, 2008 [1973]; Sahlins, 1990 [1987]; Thompson, 2002 [1990]; Laraia, 2001) e dos Estudos da Tradução (Schleiermacher, 2007 [1813], Lefevere, 1992b; Venuti, 2019 [1998]), abarcando, assim, o principal ferramental metodológico para nossa pesquisa de caráter qualitativo (Miles; Huberman, 1994) e comparativo: o conceito de marcadores culturais (Nida, 1945; Newmark, 1988 *apud* Li, 2021; Aubert, 2006; Aragão, 2021).

Em nossa análise, presente na seção 4, foi possível observar uma maior consistência e coerência nas escolhas tradutórias tomadas no contexto editorial oficial em comparação com sua contraparte colaborativa, que se mostrou mais inconstante e imprevisível em termos de quais marcadores receberiam algum paratexto e de que forma ele seria elaborado. Por outro lado, também se fez evidente a maior proatividade exibida pelos realizadores da *scanlation*, que constantemente buscavam informações exteriores à narrativa, valendo-se delas para modificar e adicionar ao texto original de modo a ressaltar e/ou contextualizar aspectos culturais tidos como relevantes, prática que justifica a maior integração dos leitores para com a cultura representada e a alta estima com a qual as traduções não oficiais são tidas pelos leitores brasileiros e internacionais. Em termos de concepção de cultura, por sua vez, nenhum dos objetos de análise demonstrou possuir uma única concepção coesa orientando suas escolhas, com ambos fluando entre diferentes concepções – de uma mais descritiva (Thompson, 2002 [1990]), estática e determinista a uma mais simbólica (Thompson, 2002 [1990]) e dinâmica – na medida que a obra original e seus contextos de produção balizavam suas decisões.

Sendo assim, é importante mais uma vez frisar que nenhuma das traduções pode considerada melhor em todas as suas escolhas ou unilateralmente positiva em sua representação da cultura Ainu manifesta por meio dos marcadores culturais. Cada uma, com efeito, possui aspectos positivos e negativos e constituem – em parte devido a seus contextos de produção e de recepção significativamente díspares – experiências de leitura ricas e, em diversos níveis, complementares. Muitos dos leitores, assim como os autores deste trabalho, foram expostos à cultura indígena representada em *Golden Kamuy* pela primeira vez por meio do contato com a

trama de Noda, ainda em um momento em que nem sequer cogitavam a possibilidade da existência de uma pluralidade étnica no Japão. Logo, do mesmo modo que tal contato impactou-nos ao ponto de nos motivar a pesquisar, mais a fundo, a cultura Ainu – interesse que culminou com a realização de uma investigação acadêmica mais sistemática, resultando neste estudo –, acreditamos no potencial contido na mera disponibilização de narrativas que, como a presente, representem culturas minoritárias para uma audiência que, caso contrário, nunca viria a conhecê-las.

Por fim, acreditamos que o presente trabalho contribui para os Estudos da Tradução e para os estudos sobre o papel da tradução de marcadores culturais em narrativas que possuam etnias minoritárias como foco na medida em que ainda há poucos trabalhos dedicados a investigar esses contextos. Considerámo-lo, além disso, relevante uma vez que traça uma relação direta com a prospectiva feita por Silva (2022) – outro trabalho de conclusão de curso realizado no Bacharelado em Letras da UFJF –, em que se estimulava a realização de pesquisas comparativas entre uma tradução oficial e uma *scanlation* de uma mesma obra, como a aqui feita.

Como nossas próprias projeções para estudos futuros, acusamos a necessidade da realização de mais pesquisas que enfoquem a etnia e a obra aqui estudadas, dedicando-se a discutir outros aspectos da cultura Ainu modificados por cada uma das traduções, assumindo instrumentais teórico-metodológicos outros. Ademais, para além das fronteiras específicas do objeto escolhido, consideramos que o contexto das *scanlations* ainda possui muito poucos estudos, em uma perspectiva de tradução cultural, dedicados a investigar o fenômeno aqui apenas preliminarmente observado no que tange aos possíveis efeitos dessa particular forma de produção e recepção na instituição de um modo *sui generis* de constituição participativa, dinâmica e horizontal de identidades culturais por meio da tradução – especialmente quando comparado ao modo que uma tradução tradicional é capaz de fazê-lo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1944].

AINUGOARCHIVE. 国立アイヌ民族博物館アイヌ語アーカイブ. 2024. Disponível em: <<https://Ainugo.nam.go.jp/>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

AKULOV, A. The closure of corpok-kur problem or once again on relationship between Jōmon and Ainu. **Cultural Anthropology and Ethnosemiotics**, v. 1, n. 2, p. 17-31, 2015.

AMAZON. ゴールデンカムイ 絵から学ぶアイヌ文化: Product Details. 2024. Disponível em: <https://www.amazon.co.jp/-/en/%E4%B8%AD%E5%B7%9D-%E8%A3%95/dp/4087213021/ref=sr_1_23?crid=2NJ9W2030RKRE&dib=eyJ2IjoieMSJ9.zGN8LUzFcB-2plTnAlC-Lf5X1XZHffCgm8FSIf0XyehvuJDJKY7wlSpACsXgxAuwbba_76zPqi_mUITk6AW0UJVIOtesuCxYp3yplLSiPGTMIRwoOCB40d-mHqmhd2aeVe-wvpf66vHwShAD3nEgis9qrLDYXw7_GfroNMjTCA6MvislnLfgakvjwS8-sEtAGQy13SPtKq5gcRtb70e1Jv03om3OGCF0RKmLoeK_ktojYz0YzTpNmFCD7i6zNdVyP3lYIE8ywnOaWIMJlyBCgEUsoGpfiko4Et-IsNNKBk.mDSzrz82awz9hS4QEEqWTDYm4F5TpVsIGQUYePkJDoY&dib_tag=se&keywords=%E3%82%B4%E3%83%BC%E3%83%AB%E3%83%87%E3%83%B3%E3%82%AB%E3%83%A0%E3%82%A4&qid=1713812311&sprefix=%E3%82%B4%E3%83%BC%E3%83%AB%E3%83%87%E3%83%B3%E3%82%AB%E3%83%A0%E3%82%A4%2Caps%2C959&sr=8-23>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ANIME!ANIME!. 「ハイキュー!!」がトップに！“2020 年秋アニメ”原作本ランキング発表. 29 set. 2020. Disponível em: <<https://s.animeanime.jp/article/2020/09/29/56571.html>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ARAGÃO, S. M. Scanlation e o poder do leitor-autor na tradução de mangás. **Tradterm**, v. 27, p. 75-113, set. 2016. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v27i0p75-113>>.

_____. Marcadores culturais na tradução de linguagens multimodais. **Tradterm**, v. 40, n. especial, p. 378-407, dez. 2021.

AUBERT, F. H. Indagações acerca dos Marcadores Culturais na Tradução. **Estudos Orientais**, [s/ v.], n. 5, p. 23-36, 2006.

BAKER, M.; HANNA, S. F. Arabic tradition. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (ed.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2 ed. New York: Routledge, 2009. p. 328-337.

BATTEUX, C. Extracts from “De la construction oratoire” (“On Constructing Texts”), a chapter from *Principes de la littérature* (“Principles of Literature”), his main work on Poetics. In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1777]. p. 116-120.

BELINE, R. A variação linguística. In: FIORIN, J. L. (org.) **Introdução à linguística I. Objetos teóricos**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 121-40.

BIBLIOTECA BRASILEIRA DE MANGÁS. Mangá “Golden Kamuy” tem a periodicidade alterada no Brasil. dez. 2020. Disponível em: <<https://blogbbm.com/2020/12/22/manga-golden-kamuy-tem-a-periodicidade-alterada-no-brasil/>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

BODMER, J. J. Extract from his “Ninety-Fourth Letter” in *Der Maler der Sitten* (“Painter of Morals”). In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1746]. p. 124-128.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

BRUNI, L. Extracts from *De interpretatione recta* (“The Right Way to Translate”). In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1420]. p. 81-86.

BUENO, L. Estranhamentos diminuídos pelo encontro da cultura pop e a narrativa tradicional Ainu. **Lua’s Substack**, 2024. Disponível em: <<https://laboralivros.substack.com/p/estranhamentos-diminuidos-pelo-encontro?fbclid=PAAaYztg65EGAhqgOXg4a1gDUmYFqnV6u5SPcp3pq-P0GJn2--mtG03Vv1xRs>>. Acesso em: 26 mai. 2024.

BUGAEVA, A. (ed.). **Handbook of the Ainu Language**. Boston/Berlin: De Gruyter Mouton, 2022.

BUSKES, C. Darwinism extended: A survey of how the idea of cultural evolution evolved. **Philosophia**, v. 41, n. 3, p. 661-691, 2013.

CARLOS, G. S. **O(s) fã(s) da cultura pop japonesa e a prática de scanlation no Brasil**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Linguagens. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2011.

CELOTTI, N. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. In: ZANETTIN, F. (eds.). **Comics in Translation**. London/New York: Routledge, 2014. p. 42-64.

CHARBONNEAU, L.; MARUYAMA, H. A Critique on the New Ainu Policy: How Japan's Politics of Recognition Fails to Fulfill the Ainu's Indigenous Rights. **HURIGHTS**, jun. 2019. Disponível em: <<https://www.hurights.or.jp/archives/focus/section3/2019/06/a-critique-on-the-new-Ainu-policy-how-japans-politics-of-recognition-fails-to-fulfill-the-Ainus-indi.html>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. **Crítica y emancipación**, v. 1, n. 1, p. 53-76, 2008.

CHEUNG, S. C. H. Men, women and “Japanese” as outsiders: A case study of postcards with Ainu images. **Visual Anthropology**, v. 13, n. 3, p. 227-255, 2000.

CONVENÇÃO para a Grafia dos Nomes Tribais. **Revista de Antropologia**, v. 2, n. 2, p. 150-152, 1954. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/issue/view/8378/558>>.

COTTER, M. J.; SCHINCKEL, P. M. Ainu Survival and Revival: Turning the Tide? 北星学園大学短期大学部北星論集, v. 16, p. 39-53, 2018.

D'ALEMBERT, J. R. Extracts from the “Observations sur l’art de traduire” (“Remarks on the Art of Translating”) that constitute the preface to his translation of Tacitus. *In*: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1758]. p. 105-116.

DASH, M. The Octogenarian Who Took on the Shoguns. **Smithsonian Magazine**, jun. 2013. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/the-octogenarian-who-took-on-the-shoguns-1307033/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

DAY, N. A. **The Outside Within: Literature of Colonial Hokkaido**. Tese de Doutorado em Línguas e Culturas Asiáticas (Asian Languages and Cultures). Los Angeles: University of California, 2012. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9xk0f3p7>>.

DRYDEN, J. Extracts from the preface to his translation of Ovid’s Epistles. *In*: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1680]. p. 102-105.

FITZGERALD, E. Extract from a letter written to E.B.Cowell. *In*: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1857]. p. 80.

FONSECA, J. R. **O Futuro é Mesmo Demais?** Chainsaw Man e como as Escolhas de Tradução Influenciaram na Interpretação da Obra de Tatsuki Fujimoto. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

FONSECA, R. S. P. da. Tradução e adaptação de mangás: uma prática linguístico-cultural. **TradTerm**, v. 18, p. 236-264, abr. 2011. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2011.36763>>.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Tradução: não informado. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973].

GODEFROY, N. The Ainu Assimilation Policies during the Meiji Period and the Acculturation of Hokkaido’s Indigenous People. **International Meiji Research Seminar at CEEJA (Centre European d’Etudes Japonaises d’Alsace)**, 2012. Disponível em: <https://theasiadialogue.com/wp-content/uploads/2018/05/Godefroy_Ainu_assimilation_policies.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2023.

GOETHE, J. W. von. Extract from the West-Östlicher Diwan (“Book of West and East”). *In*: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1819]. p. 75-77.

GOFFMAN, E. Footing. **Semiotica**, v. 25, n. 1-2, p. 1-29, 1979. DOI: <<https://doi.org/10.1515/semi.1979.25.1-2.1>>.

GOTO, A. House And Burial Orientations of the Hokkaido Ainu, Indigenous Hunter-Gathers of Northern Japan. **Mediterranean Archaeology and Archaeometry**, v. 18, n. 4, p. 173-180, 2018.

GUM. (Shawn Doria). History of Scanlation. **Inside Scanlation**, 2009. Disponível em: <<https://www.insidescanlation.com/history/>>. Acesso em: 06 mai. 2024.

HALL, S. The emergence of cultural studies and the crisis of the humanities. **October**, v. 53, p. 11-23, 1990.

HATANO, E. 今、本当に推されている「人」「作品」が分かる 最旬“推し”新潮流。日経 **XTREND**, 02 fev. 2024. Disponível em: <<https://xtrend.nikkei.com/atcl/contents/18/00960/00001/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

HERDER, J. G. Extracts from the Fragmente (“Fragments”). In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1767]. p. 74.

HIRATA, T.; GUSHIKEN, Y. **Scanlation**: Prática midiática de fãs e a circulação de mangás na cibercultura. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, p. 1-14, jun. 2011.

HOLMES, J. The name and nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 2000 [1972]. p. 172-185.

HUETIUS, P. D. Long extracts from “De optimo genere interpretandi” (“On the Best Way of Translating”), Book One of De inierpretatione libri duo (“Two Books on Translation”). In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1683]. p. 86-102.

HUMBOLDT, W. von. Extract from the preface to his translation of Aeschylus’ Agamemnon. In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1816]. p. 135-141.

ITO, R. Edutaining with indigeneity: Mediatizing Ainu bilingualism in the Japanese anime, *Golden Kamuy*. **Language & Communication**, v. 87, p. 29-43, 2022.

_____. Please take her as your wife: Mediatizing indigenous Ainu in the Japanese anime, *Golden Kamuy*. **Language, Culture and Society**, v. 6, n. 1, p. 80-104, out. 2024.

IVASA, L. Tradução em Foco - Lídia Ivasa. **Fundação Japão em São Paulo**, 2024. Disponível em: <https://fjisp.org.br/traducaoemfoco_lidia_ivas/>. Acesso em: 21 mai. 2024.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 22 ed. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013 [1975].

JAPANDICT. Japanese dictionary. 2024. Disponível em: <<https://www.japandict.com/>>. Acesso em: 30 dez. 2024.

JAPAN-FORWARD. British Museum Manga Exhibit 002. 2019. Disponível em: <<https://japan-forward.com/british-museum-manga-exhibit-002/>>. Acesso em: 20 mai. 2024.

JEONG, C.; NAKAGOME, S.; RIENZO, A. D. Deep History of East Asian Populations Revealed Through Genetic Analysis of the Ainu. **Genetics**, v. 202, n. 1, p. 261-272, jan. 2016. DOI: <doi.org/10.1534/genetics.115.178673>.

JORGE, M. S. Cultura popular, cultura erudita e cultura de massas no cinema brasileiro. **Cronos**, v. 7, n. 1, p. 173-182, jan./jun. 2006.

KATAN, D. Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. London/New York: Routledge, 2014 [1999].

KENEDY, E.; MOTA, C. Orientação de anáforas nulas e pronominais para sujeitos e tópicos no PB. **Linguística**, v. 8, n. 2, p. 159-172, 2012.

KINASE, T. Difference, representation, positionality: An examination of the politics of contemporary Ainu images. **Senri ethnological studies**, v. 60, [s/ n.], p. 171-181, 2002. DOI: <doi.org/10.15021/00002778>.

KOCH, I. G. V.. **Argumentação e Linguagem**. São Paulo: Cortez, 1984.

KOMORI, Y. Rule in the Name of “Protection”: The Vocabulary of Colonialism. Tradução: Michele M. Mason. In: MASON, M.; LEE, H. (eds.). **Reading Colonial Japan: Text, Context, and Critique**. Stanford: Stanford University Press, 2012. p. 60-78.

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 [1986].

LEE, H. K. Cultural consumer and copyright: A case study of anime fansubbing. **Creative Industries Journal**, v. 3, n. 3, p. 237-252, 2011.

LEFEVERE, A. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London, New York: Routledge, 1992a.

_____. Introduction. In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992b. p. 1-10.

LI, C. N.; THOMPSON, S. A. Subject and topic: a new typology of language. In: LI, C. N. (org.). **Subject and topic**. New York: Academic Press, 1976. p. 457-489.

LI, L. Estratégias para os Elementos Culturais na Tradução. **Cadernos de Literatura em Tradução**, [s/ v.], n. 23, p. 123-140, 2021.

LIM, S. C. On Sacred Girdles and Matrilineal Descent in Ainu Society. **Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia**, v. 48, n. 3, p. 117-123, 2020.

LOBO, M. Golden Kamuy Vol. 1: Avaliações de clientes - Marcelo lobo. **Amazon**, jun. 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/review/R3BWR8BXCKA6UT/ref=cm_cr_srp_d_rdp_perm?ie=UTF8&ASIN=8542620208>. Acesso em: 23 abr. 2024.

LOMPATLOMPAT. Golden Kamuy French translation wins the first Konishi Prize for manga translation. **Kamuy Central**, 2018a. Disponível em: <<https://kamuycentral.wordpress.com/2018/02/01/golden-kamuy-french-konishi-prize-2018/>>. Acesso em: 22 abr. 2024.

_____. Golden Kamuy week recap: From forthcoming Brazil edition to British Museum exhibition. **Kamuy Central**, 2018b. Disponível em: <<https://kamuycentral.wordpress.com/2018/12/10/golden-kamuy-week-recap-from-brazil-to-british-museum/>>. Acesso em: 21 mai. 2024.

MANGADEX. Golden Kamuy. 2024. Disponível em: <<https://mangadex.org/title/8847f905-550d-4fe6-bcda-ac2b896789c7/golden-kamuy>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

MANGASCHAN. Golden Kamuy: capítulo 305. 2024a. Disponível em: <<https://mangaschan.net/26420706/golden-kamuy-capitulo-305/>>. Acesso em: 14 mai. 2024.

_____. Golden Kamuy: capítulo 304. 2024b. Disponível em: <<https://mangaschan.net/25420712/golden-kamuy-capitulo-304/>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

MANOLESCU, C. **Ainu Representation in Japanese Contemporary Popular Literature: An Examination of the Golden Kamuy Manga Depictions of Ainu Culture**. Dissertação de Mestrado em Estudos Asiáticos (Asian Studies). Leiden: Leiden University, 2021.

MILES, M. B.; HUBERMAN, A. M. **Qualitative data analysis: An expanded sourcebook**. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 1994.

MIOTELLO, V.; MUSSARELLI, F. O Contexto brasileiro da chegada do mangá e as particularidades de sua publicação no Brasil. **9ª Arte**, v. 5, n. 1, p. 45-57, 2016.

MOZELLI, R. Autoridades brasileiras derrubam principais sites piratas de anime; mais pode estar por vir. **Olhar Digital**, fev. 2023. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/2023/02/21/pro/autoridades-brasileiras-derrubam-principais-sites-piratas-de-anime-mais-pode-estar-por-vir/>>. Acesso em: 06 mai. 2024.

MUNRO, N. G. **Ainu Creed and Cult**: Edited with a Preface and an Additional Chapter by B. Z. Seligman; Introduction by H. Watanabe. London/New York: Routledge, 2011 [1996].

MYANIMELIST. Golden Kamuy: BattleHammer's Review. 2016. Disponível em: <<https://myanimelist.net/reviews.php?id=219838>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NADASDY, P. Transcending the Debate over the Ecologically Noble Indian: Indigenous Peoples and Environmentalism. **Ethnohistory**, v. 52, n. 2, p. 291-331, 2005.

NAKAGAWA, H. アイヌ文化で読み解く「ゴールデンカムイ」. Tōkyō: Shueisha, 2019.

_____. ゴールデンカムイ 絵から学ぶアイヌ文化. Tōkyō: Shueisha, 2024.

NIDA, E. Linguistics and Ethnology in Translation-Problems. **WORD**, v. 1, n. 2, p. 194-208, 1945.

NIHON KEIZAI SHINBUN. 北海道のアイヌ、10年余で4割減 実態反映せず. 27 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.nikkei.com/article/DGXMZO34630960X20C18A8CR8000/>>. Acesso em: 30 abr. 2024.

NINEMANGA. Golden Kamuy Manga. 2024. Disponível em: <<https://br.ninemanga.com/manga/Golden+Kamuy.html?waring=1>>. Acesso em: 30 ago. 2024.

NODA, S. **Golden Kamuy Vol. 1**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2019a.

_____. **Golden Kamuy Vol. 2**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2019b.

_____. **Golden Kamuy Vol. 3**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2019c.

_____. **Golden Kamuy Vol. 4**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2019d.

_____. **Golden Kamuy Vol. 5**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020a.

_____. **Golden Kamuy Vol. 6**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020b.

_____. **Golden Kamuy Vol. 7**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020c.

_____. **Golden Kamuy Vol. 8**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020d.

_____. **Golden Kamuy Vol. 9**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020e.

_____. **Golden Kamuy Vol. 10**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2020f.

_____. **Golden Kamuy Vol. 11**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2021a.

_____. **Golden Kamuy Vol. 12**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2021b.

_____. **Golden Kamuy Vol. 13**. Tradução: Lídia Ivasa. Barueri: Panini Brasil, 2021c.

NORD, C. Translating for Communicative Purposes across Culture Boundaries. **Journal of Translation Studies**, v. 9, n. 1, p. 43-60, 2006.

OKADA, M. V. The Plight of Ainu, Indigenous People of Japan. **Journal of Indigenous Social Development**, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2012.

PHILLIPI, D. L. **Songs of Gods, Songs of Humans: The Epic Tradition of the Ainu**. Tokyo: University of Tokyo Press, 1979.

PIŁSUDSKI, B. Materials for the Study of the Ainu Language and Folklore. In: MAJEWICZ, A. F. (ed.). **The Collected Works of Bronisław Piłsudski: Volume 2**. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1998 [1912].

PRC. Golden Kamuy Vol. 11: Avaliações de Clientes - PRC. **Amazon**, jan. 2022. Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/review/R3E2N59HVM87L9/ref=cm_cr_srp_d_rdp_perm?ie=UTF8&ASIN=6555129077>. Acesso em: 27 mai. 2024.

PYM, A. **Exploring Translation Theories**. London/New York: Routledge, 2010.

RAMPANT, J. The Manga Polysystem: What fans want, fans get. *In*: JOHNSON-WOODS, T. (ed.). **Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives**. Bloomsbury Academic, 2010. p. 221-232.

RECH, T. Golden Kamuy Vol. 1: Avaliações de clientes - Tiago Rech. **Amazon**, jul. 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/review/R3FTA84LVPOFO/ref=cm_cr_srp_d_rdp_perm?ie=UTF8&ASIN=8542620208>. Acesso em: 23 abr. 2024.

REDFORD, K. H. The Ecologically Noble Savage. **Cultural survival quarterly**, v. 15, n. 1, p. 46-48, jan. 1991.

ROUSMANIERE, N. C.; MATSUBA, R. (eds.). **Manga マンガ**: The Citi Exhibition. London: Thames & Hudson, 2019.

RUIZ FLORES, P. C. A. Golden Kamuy (2014) como revalorización de lo ainu: innovación, arte y tradición. *In*: **XIV Congreso nacional e internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España**, Universidad de Zaragoza, 2020.

SAHLINS, M. **Ilhas de História**. Tradução: Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 [1987].

SARTRE, J. P. **Search for a method**. Tradução: Hazel E. Barnes. New York: Vintage Books, 1968.

SATO-ROSSBERG, N. Chiri Mashiho's Performative Translations of Ainu Oral Narratives. **Japanese Studies**, v. 28, n. 2, p. 135-148, 2008. DOI: <doi.org/10.1080/10371390802249040>.

_____. Conflict and Dialogue: Bronisław Piłsudski's Ethnography and Translation of Ainu Oral Narratives. **Translation Studies**, v. 5, n. 1, p. 48-63, 2012. DOI: <doi.org/10.1080/14781700.2012.628813>.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. 33 ed. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

SCHLEIERMACHER, F. E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução: Celso Braida. **Princípios**, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan./jun. 2007 [1813].

SEATON, P. Poroto Kotan. **International Journal of Contents Tourism**. 2017. Disponível em: <<https://contents-tourism.press/postcards/poroto-kotan/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SENMANGA. Golden Kamui. 2024. Disponível em: <<https://raw.senmanga.com/Golden-Kamui>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

SHIRAISHI, E. Fictitious Images of the Ainu: Ishū Retsuzō and Its Back Story. Tradução: não informado. **Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies**, v. 36, [s/ n.], p. 89-109, 2021 [2019].

SHONENJUMPPLUS. ゴールデンカムイ. 2024. Disponível em: <<https://shonenjumpplus.com/episode/13932016480029371587>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

SIDDLE, R. M. **Race, Resistance and the Ainu of Japan**. New York: Routledge, 1996.

SILVA, B. C. O. **Notas de Tradução em Fan Scanlations: Uma Análise dos Quadrinhos Saint Onii-San, I Shall Live as a Prince e Mo Dao Zu Shi**. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras-Tradução. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2022.

SILVA, W. S. **Scans: O Papel da Pirataria no Acesso à Cultura e Informação no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso em Biblioteconomia. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023.

SPIKER, C. M. The Indigenous Shōjo: Transmedia Representations of Ainu Femininity in Japan's Samurai Spirits, 1993–2019. **Journal of Anime and Manga Studies**, v. 1, [s/ n.], p. 138-168, 2020.

_____. Food as Contact Zone: Navigating the Ainu–Wajin Encounter in Golden Kamuy (2014–). **Verge: Studies in Global Asias**, v. 9, n. 2, p. 245-271, 2023.

STRONG, S. M. **Ainu spirits singing: the living world of Chiri Yukie's Ainu shin'yōshū**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

SUGIURA, K.; BEFU, H. Kinship organization of the Saru Ainu. **Ethnology**, v. 1, n. 3, p. 287-298, 1962.

SUNG, Y. K.; SAKOI, J. Stories of the Ainu: The Oldest Indigenous People in Japanese Children's Literature. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**, v. 55, n. 1, p. 4-13, 2017.

TAMURA, S. **The Ainu Language**. Japão: Sanseido, 2000.

TENDE, G. de. Extract from his Règles de la traduction ("Rules of Translation"). In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1665]. p. 120-124.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 6 ed. Tradução: Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais (PUCRS). Petrópolis: Vozes, 2002 [1990].

TYLOR, E. B. **Primitive Culture: Volume 1**. New York: Dover Publications, 2016 [1873].

TYTLER, A. F. Extracts from his Essay on the Principles of Translation. In: LEFEVERE, A. (ed.). **Translation/History/Culture: A Sourcebook**. London/New York: Routledge, 1992 [1790]. p. 128-135.

UNESCO. Hokkaido Ainu. World Atlas of Languages. 2021. Disponível em: <<https://en.wal.unesco.org/languages/hokkaido-Ainu>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. 2 ed. New York: Routledge, 2008 [1995].

_____. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019 [1998].

WALKER, B. L. **The Conquest of Ainu Lands: Ecology and Culture in Japanese Expansion, 1590–1800**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2001.

X. Resposta de @akshimartins a @kierubim. mar. 2021. Disponível em: <<https://twitter.com/akshimartins/status/1373446811923415045>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

_____. Resposta de @RodrizioHB_06 a @Ninttacon. abr. 2022a. Disponível em: <https://x.com/RodrizioHB_06/status/1518312238804881408>. Acesso em: 28 mai. 2024.

_____. Resposta de @quasecami a @Ninttacon. abr. 2022b. Disponível em: <<https://x.com/quasecami/status/1518322272825745412>>. Acesso em: 28 mai. 2024.

YAMADA, T. Anthropological studies of the Ainu in Japan: Past and present. **Japanese Review of Cultural Anthropology**, v. 4, [s/ n.], p. 75-106, 2003.

YAMAKEI-ONLINE. 「ゴールデンカムイ」アイヌ語監修者が語る、アイヌの謡（うた）の圧倒的な魅力. 27 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.yamakei-online.com/yama-ya/detail.php?id=1267>>. Acesso em: 19 jul. 2024.

YAMASHITA, L. S. **A profissionalização de scanlations: investigação de um fenômeno tradutório**. Trabalho de Conclusão de Curso em Tradução. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2023.

YIN, R. K. **Qualitative Research from Start to Finish**. New York/London: The Guilford Press, 2010.

YONEKURA, K.; KAJITA, T. *Parasenecio robustus* (Tolm.) Kadota ヨブスマソウ（標準）. **BG Plants 和名-学名インデックス (YList)**. 05 abr. 2020. Disponível em: <http://ylist.info/ylist_detail_display.php?pass=15600>. Acesso em: 11 dez. 2024.