

## A CONSTRUÇÃO DO *OUTRO* NA TRADUÇÃO, NA FOTOGRAFIA E NOS QUADRINHOS

### *THE CONSTRUCTION OF THE OTHER IN TRANSLATION, PHOTOGRAPHY AND COMICS*



Sabrina Moura ARAGÃO  
Professora adjunta  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras  
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
<http://lattes.cnpq.br/4303264432083037>  
<https://orcid.org/0000-0002-9114-4899>  
[sabrina.aragao@ufsc.br](mailto:sabrina.aragao@ufsc.br)

**Resumo:** O presente artigo faz uma reflexão sobre a construção de representações culturais a partir da *graphic novel* francesa *Le photographe* (*O fotógrafo*, no Brasil). Essa obra de jornalismo em quadrinhos relata a ocupação soviética no Afeganistão na década de 1980 e utiliza a fotografia como recurso narrativo juntamente com os desenhos. Partindo disso, refletimos sobre a construção da realidade do *outro*, ou seja, do estrangeiro, por meio do processo de tradução, a partir da análise de excertos da obra em que se configura a alteridade. Por sua natureza formal, *Le photographe* permite pensar a construção do *outro* a partir da perspectiva da tradução, da fotografia e da estrutura narrativa dos quadrinhos. Nesse sentido, verifica-se que a perspectiva cultural dos Estudos da Tradução pode ser ampliada a linguagens multimodais, isto é, que se configuram a partir da conjunção de diferentes sistemas de signos, o que pode contribuir para novos debates e reflexões sobre a tradução de formas de mídia amplamente traduzidas, como as histórias em quadrinhos.

**Palavras-chave:** Representação Cultural. Tradução de Histórias em Quadrinho. Fotografia. Jornalismo em Quadrinhos.

**Abstract:** *This article reflects on the construction of cultural representations based on the French graphic novel Le photographe (O fotógrafo, in Brazil). This work of comics journalism reports on the Soviet occupation of Afghanistan in the 1980s and uses photography as a narrative resource alongside drawings. Based on this, we reflect on the construction of the reality of the other, that is, from abroad, through the translation process, based on the analysis of excerpts from the work in which alterity is configured. Due to its formal nature, Le photographe allows one to think about the construction of the other from the perspective of translation, photography, and the narrative structure of comics. In this sense, it appears that the cultural perspective of Translation Studies can be extended to multimodal languages, that is, that are configured from the conjunction of different sign systems, which can contribute to new debates and reflections on the translation of widely translated forms of media, such as comics.*

**Keywords:** Cultural Representation. Comics Translation. Photography. Comics Journalism.



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

*This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.*

---

**A**o se pensar na representação do *outro*, do estrangeiro, nas diferentes formas de arte, seja na literatura, na pintura, na música ou no teatro, estamos sempre diante de um processo de construção. A construção do *outro* se configura a partir daquilo que o “eu” julga ser o *outro*, exigindo do autor um deslocamento de suas percepções e de seu olhar. Esse olhar para fora, dotado de uma legitimidade autoral perante o público, o “nós”, é capaz de criar verdades, destruir preconceitos ou reforçá-los. O olhar para o *outro*, o encantamento pelo diferente, é algo presente nas artes desde tempos imemoriais. Contudo, a forma de captar esse olhar se transformou, não apenas pelas diferentes formas de se pensar sobre o *outro*, pelas mudanças sócio-históricas, mas também pelas diferentes tecnologias, pela forma com que temos acesso a realidades distantes.

2 No que se refere à questão da representação do *outro*, confrontamo-nos com o conceito de cultura, uma vez que a interpretação e a conseqüente formação de identidades acerca de outros povos passa pelas experiências de cada indivíduo. Frequentemente, falar sobre cultura se mostra como algo complexo, uma vez que a própria definição do que vem a ser *cultura* tem sido discutida por diversos antropólogos ao longo da história. Roque Laraia (1986) elabora um apanhado geral a respeito das teorias modernas sobre cultura e, citando Keesing (1974), chega à conclusão de que, apesar das divergências, tais teorias concordam que

culturas são sistemas (de padrões de comportamentos socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante. (Keesing, 1974 como citado em Laraia, 1986, p. 59)

Partindo da definição de cultura exposta acima, buscamos analisar como os “diferentes modos de vida das comunidades” são representados na *graphic novel* francesa *Le photographe*, traduzida no Brasil como *O fotógrafo*<sup>1</sup>. A obra narra, de forma documental e por meio da linguagem jornalística, o trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão durante a ocupação soviética na década de 1980. Diante do fato de a narrativa colocar em contato duas culturas distintas, a francesa e a afegã, e seus “diferentes modos de vida”, é possível refletir ainda sobre a relação estabelecida entre essas representações culturais e o

---

contexto cultural brasileiro a partir do processo de tradução. Nesse cenário, é possível perceber a interdisciplinaridade característica dos estudos tradutológicos, que se manifesta no momento em que, segundo Michaela Wolf (1997, p. 131), uma tradução exige um estudo da sociedade produtora da obra original, em outras palavras, de sua cultura. O olhar sobre o *outro*, que deve ser empreendido pela tradução, também se torna necessário no contato entre culturas, que se dá de modo cada vez mais dinâmico nos dias atuais.

A óptica do francês Didier Lefèvre, o fotógrafo que dá título à obra, nos faz refletir sobre a representação do *outro* em diferentes instâncias, seja pela fotografia, inserida na narrativa dos quadrinhos, seja pelo material textual presente nos balões e legendas que, por sua vez, é trazido para o contexto brasileiro através da tradução. Os desdobramentos da construção do *outro* no processo de tradução são múltiplos se considerarmos a tradução para além da questão linguística. A imagem do *outro*, sua fotografia, tem a capacidade de tornar visível, literalmente, a realidade do *outro*. Por meio da linguagem dos quadrinhos, *Le photographe* torna possível refletir sobre as questões culturais na tradução a partir de uma nova perspectiva. Nesse contexto, o presente trabalho propõe uma revisitação à construção do *outro* sob os diferentes prismas mostrados pela obra: a tradução, a fotografia e a linguagem dos quadrinhos.

3

### **O *Outro* na Tradução**

Muito se discute acerca das questões culturais na tradução e não é de hoje que inúmeros teóricos abordam a questão. Podemos citar como exemplo o trabalho de Friedrich Schleiermacher (2010) que, no século XIX, refletiu sobre os diferentes procedimentos adotados pelo tradutor, ora preservando características “exóticas” do original no texto traduzido, ora trazendo-as para o contexto do leitor, tornando-as mais facilmente identificáveis. As ideias de Schleiermacher (2010) foram retomadas no século XX, nos trabalhos de Antoine Berman (1984) e Lawrence Venuti (1998), que ampliaram as reflexões do filósofo alemão tendo em vista a postura a ser tomada pelo tradutor no processo de tradução, refletindo sobre a ética do traduzir e o poder de construir identidades culturais da tradução. Apesar de não ser recente, pode-se dizer que o debate sobre aspectos culturais na tradução se intensificou nas décadas de 1980 e 1990, com a chamada “virada cultural”. Esses são alguns trabalhos que discutem o papel da cultura na tradução e que continuam a fomentar novas reflexões e questionamentos. Por outro lado, há pouco destaque para o estudo de obras não literárias sob tal perspectiva, como as histórias em quadrinhos, que constituem uma parcela significativa das obras traduzidas ao redor do mundo. Apesar da escassez de pesquisas sobre questões culturais na tradução de

---

linguagens multimodais, nos últimos anos importantes publicações vieram contribuir para o debate, dentre elas, destacamos os trabalhos de Riitta Oittinen, Anne Ketola e Melissa Garavini (2018) a respeito da tradução de livros ilustrados, e de Monica Boria et al. (org.) (2020), com importantes reflexões acerca da tradução e da multimodalidade em diferentes mídias, dentre elas o cinema, a dança e os quadrinhos. No Brasil, podemos citar o livro de Carol Pimentel (2018) acerca da tradução de histórias em quadrinhos e a obra organizada por Kátia Hanna e Dennys Silva-Reis (2020), que compila diversos trabalhos a respeito da tradução da nona arte, dentre eles um capítulo de minha autoria.

Partindo da ideia de que tradução e cultura estão profundamente ligadas, não apenas no que diz respeito à comunicação entre culturas diferentes por meio da transposição da barreira linguística, mas no próprio fazer tradutório como um ato derivado da cultura, discutimos de que maneira as relações e visões de diferentes sociedades se desenvolvem e contribuem para a interpretação, o reconhecimento e a construção de representações do mundo do *outro* no processo de tradução dos quadrinhos.

4

Em *Le photographe*, a relação entre o “eu” e o *outro* pode ser pensada a partir da perspectiva da tradução cultural, desenvolvida por Homi Bhabha (2013), na qual a cultura do *outro* é traduzida em imagens (ora desenhos, ora fotografias) dentro da estrutura narrativa dos quadrinhos. Bhabha (2013, p. 352) fala da tradução como uma forma de “negociação fronteiriça” que se dá no “local da diferença cultural”. Entendemos que essa negociação, enquanto tradução cultural, visa a entender a diferença; nesse processo, a tradução transforma o *outro*, pois ele passa a ser visto — ou traduzido — a partir da perspectiva do “eu”. Em *Le photographe* haveria, assim, um primeiro ato tradutório, no original, entre franceses e afegãos, e um segundo, entre o francês e o português do Brasil. É preciso ressaltar que, ao usar o termo tradução cultural, Bhabha (2013) pensa no processo de tradução como um fenômeno amplo, não se limitando a relação de textos em diferentes línguas. Segundo Anthony Pym (2010, p. 153), o conceito de tradução cultural surgiu na Antropologia Social, que vê a descrição de culturas estrangeiras como formas de tradução. Apesar de as reflexões de Bhabha (2013) considerarem a tradução em um sentido metafórico, Pym (2010, p. 159) reconhece sua relevância porque elas trazem uma dimensão humana para o processo tradutório, enxergam a tradução mais como um processo cultural do que como um produto textual, evidenciam a questão do hibridismo cultural, desfazem muitas das oposições binárias de teorias da tradução precedentes e relacionam a tradução a movimentos demográficos que estão transformando as culturas. A tradução constrói, reconstrói e desconstrói fronteiras culturais; o tradutor está em

---

um “entre-lugar”, nos limites das culturas, em suma, em uma posição híbrida, ocupando o local entre duas línguas e culturas.

Se considerarmos que o ato de traduzir é etnocêntrico, como afirma Lawrence Venuti (1998, p. 11) no âmbito de uma cultura dominante, como a norte-americana; e que, ao formar identidades culturais, a tradução produz “escândalos”, poderíamos afirmar que *Le photographe* é uma obra escandalosa, uma vez que ela cria uma representação acerca do afegão a partir da visão francesa, que também pode ser vista como uma cultura dominante em relação à afegã. O ato de fotografar a cultura do *outro*, explicá-la e contextualizá-la por meio do texto na narrativa constituiria uma primeira tradução que domestica o estrangeiro, pois aquele que se vê diante do *outro* parte de seus próprios referentes para tentar compreender o que está diante de si. Esse potencial escândalo se amplia na medida em que essa primeira tradução cultural chega a outros países por meio de um segundo ato de tradução, como é o caso da versão em português analisada neste artigo. Para Bhabha (2013, p. 356), antes de configurar um escândalo, essa tentativa de traduzir o *outro* constituiria um ato de blasfêmia, não no sentido religioso, mas como um ato transgressor e subversivo, trata-se de “um momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado, ou alienado, no ato da tradução” (Bhabha 2013, p. 356). A nosso ver, Bhabha (2013) não tece um juízo de valor acerca do fato de a tradução cultural resultar em uma “subversão da autenticidade”, pois, como dissemos acima, esse processo resulta da posição do sujeito em um “entre-lugar” onde a totalidade não pode ser abarcada e as realidades históricas são descontínuas (Bhabha, 2013, p. 342). Em outras palavras, o descentramento do “eu” permite apenas a construção de uma representação situacional, uma vez que o conjunto das estruturas da sociedade como um todo é irrepresentável.

Concluimos que Bhabha (2013) coloca o ato transgressor e transformador da tradução cultural como uma consequência da relação entre culturas, cada vez mais híbridas, pois, ao mesmo tempo em que temos, atualmente, maior conhecimento sobre diferentes culturas, nós as absorvemos e as reordenamos de acordo com nossos próprios contextos, valores e situações. Nas palavras de Venuti (1998, p. 11), isso seria um ato etnocêntrico, mas acreditamos que é impossível não o ser. Para se entender o *outro* é preciso trazê-lo para perto daquilo que nos é familiar, compará-lo com aquilo que conhecemos. O ponto de partida para compreender o *outro* sempre é o “eu”, até mesmo para afirmar que aquela cultura é diferente, é preciso pensar que ela é diferente em relação a algo que “eu” considero semelhante. O que julgamos problemático na visão de Venuti (1998) é a aparente subestimação do leitor da tradução. É evidente que

---

devemos ter uma visão crítica acerca das representações culturais produzidas nas traduções, e sermos conscientes de que essas representações são parciais, que correspondem a determinados discursos preestabelecidos; contudo, não enxergamos na reflexão de Venuti (1998) a capacidade de discernimento e crítica por parte do leitor. É como se o leitor fosse um agente passivo, incapaz de detectar incoerências e problemas referenciais em traduções domesticadoras. A ética da diferença, defendida por Venuti (1998), colocaria em relevo diferenças culturais e linguísticas na tradução. Contudo, mesmo que se tente, na tradução, não reproduzir representações redutoras e estereotipadas, é preciso reconhecer que nenhuma representação é capaz de abarcar o todo. Em suma, parte-se de um ponto de vista, o que nos leva a concluir que o tradutor — e o leitor — não podem ser imparciais. Ao se adotar a ética da diferença, a tradução continua tendo o poder de criar representações culturais, portanto, de criar escândalo. O que deve ser destacado e exercitado nesse processo é a capacidade de (auto) crítica das traduções, dos tradutores e dos leitores.

### **O *Outro* na Fotografia**

6

Ao se pensar na representação do *outro* na fotografia, pensamos quase instantaneamente em trabalhos de fotojornalismo de fotógrafos de renome internacional, em exposições e livros com acabamentos luxuosos. Porém, além de possibilitar a reflexão sobre a realidade de outros povos — seu cotidiano, seus rituais, seu flagelo — a fotografia também foi, e é, amplamente utilizada como instrumento científico na antropologia visual que, além de empregar imagens fotográficas na pesquisa etnográfica, também utiliza vídeos e outras formas de registro pela imagem. Andréa Barbosa e Edgar T. da Cunha (2006, p. 14) refletem acerca das contribuições da imagem para os estudos antropológicos: “Tanto a antropologia como a fotografia e o cinema, em seus diferentes processos de construção do conhecimento, elaboram métodos e formas de representar, de dar corpo a uma imaginação existente sobre a alteridade”.

Como vimos no item anterior, o *outro* também se apresenta nas artes: na literatura, que, ao ser traduzida, insere-se em um movimento entre culturas, por meio do trânsito das palavras nas diferentes línguas. O *outro* se configura ainda nas imagens, não só nas artes plásticas, mas na publicidade, nos filmes, na imprensa e nos quadrinhos. Nesta seção abordaremos a questão do *outro* na fotografia, especificamente no contexto do fotojornalismo, tão presente e intrínseco ao processo de criação, narração e recepção de *Le photographie*.

Boris Kossoy (2009) analisa fotografias de cunho documental, que registram guerras, crises humanitárias e servem de material para reportagens. Segundo o autor, esse tipo de foto

---

é, historicamente, “aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’” (Kossoy, 2009, p. 22). Para o autor, a fotografia possui uma *realidade própria*, isto é, uma *segunda realidade* constituída na sua diegese. Ora, essa *segunda realidade* pressupõe a existência de uma primeira. Kossoy (2009) afirma que essa primeira realidade, que se relaciona com a *realidade interior* da imagem, é inacessível fotograficamente; trata-se da história abrangente e complexa daquilo que é retratado. Paralelamente, Roger Chartier (1991) chama atenção para o fato de a fotografia estabelecer uma relação entre um objeto ausente a partir de uma imagem presente. Ambos os autores, Kossoy (2009), ao falar sobre o inacessível da fotografia, e Chartier (1991), ao mencionar a ausência do objeto, afirmam que a representação pela imagem, apesar de não ser o próprio objeto, é capaz de trazer esse objeto para o receptor por meio de uma analogia. Ao se pensar no contexto do fotojornalismo e da narrativa de *Le photographe*, é possível concluir que a linguagem fotográfica torna presente o mundo do outro, isto é, materializa, por meio da analogia, do código fotográfico, o outro.

Susan Sontag (2003, p. 97) afirma que as fotografias documentais nos convidam a “prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos”. O fotojornalista realiza o seu trabalho com um fim: registrar a vida de um povo, uma guerra e suas consequências; contudo, segundo a autora, tais imagens possuem dois atributos contraditórios, pois gozam da credencial de objetividade, mas partem, forçosamente, de um ponto de vista. Assim como Sontag (2003), Kossoy (2009) discute acerca da ambivalência da fotografia que, ao mesmo tempo em que funciona como documento do real, como fonte histórica, não deve ser entendida “independentemente do *processo de construção da representação* [ênfase adicionada pelo autor] em que se originou. A materialização da imagem ocorre enquanto etapa final e produto de um complexo *processo de criação* [ênfase adicionada pelo autor]” (Kossoy, 2009, p. 31). Por mais que o preceito fundamental do fotojornalismo seja a reprodução de fatos reais, as fotos partem de um ponto de vista; logo, refletem tendências e posições ideológicas, valores e preconceitos. A fotografia pode ser objetiva, sem retoques, mas o ato de fotografar, apesar de ser mecânico e resultar em um material derivado de processos eletrônicos e/ou químicos, requer um sujeito para realizá-lo. Nesse contexto, Kossoy (2009, p. 19) admite que, apesar da credibilidade que a fotografia possui, desde a sua origem, como registro do real, sempre há manipulação e interesses envolvidos. Há, portanto, uma relação de poder engendrada pela fotografia, uma vez que, em uma esfera ideal, o fotógrafo figura como um agente neutro, que não interfere, mas que busca comunicar, por meio de sua lente, um fato, uma realidade. Sontag (2003, p. 14) resume essa

---

tendência da fotografia em “apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder”.

Ao se pensar na composição da imagem fotográfica no contexto da tradução, a questão da formação de representações culturais se revela a partir de uma perspectiva análoga à conceituada por Venuti (1998) acerca do poder dos agentes envolvidos no processo tradutório (tradutores, editores, instituições, etc.). Em seu livro, Venuti (1998) se refere diversas vezes ao poder das instituições políticas e culturais, representantes de uma autoridade social, em ditar quais textos serão traduzidos, textos estes que corresponderiam aos interesses dessas instituições. Tais reflexões alinham-se ao pensamento de Michel Foucault (1969) acerca da circulação de discursos construídos e veiculados pelas instituições detentoras do poder, apesar de Venuti (1998) não citar, em nenhum momento, o filósofo francês. Afirma Venuti (1998, p. 68):

8

Como a tradução constrói uma representação doméstica para um texto e cultura estrangeiros, ela constrói, simultaneamente, um assunto doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de determinados grupos sociais. Ao circular na igreja, no Estado e na escola, uma tradução pode ter o poder de manter ou revisar a hierarquia de valores na língua em que se traduz.<sup>2</sup>

Paralelamente, Foucault (1969, p. 71) afirma que o discurso se constitui como um conjunto de práticas que formam os objetos de que falam. A noção de discurso para Foucault (1969) constitui as verdades aceitas em uma sociedade em um determinado contexto. Nessa construção de verdades, inserem-se as instituições que gozam de *status* para tal, como a igreja, o Estado e a escola, mencionados por Venuti (1998). Tanto Venuti (1998) quanto Foucault (1969) apontam para a formação de objetos, para aquele, a tradução, para este, o enunciado do discurso, que refletem os interesses das instituições. Entendemos que os objetos de que fala Foucault (1969, p. 71) são a materialização de um determinado discurso, isto é, livros, reportagens, filmes, pinturas, documentários, etc. Em nosso contexto de análise, podemos pensar que tanto o original quanto a tradução constituem diferentes objetos, pois correspondem a diferentes situações, línguas e tempo.

Aqui, vale retomar as reflexões de Foucault (1969) acerca do sujeito do discurso, inserido em um contexto histórico e social. O filósofo francês amplia a figura do emissor do



---

discurso — ou, se preferirmos, do enunciador de um enunciado — para a noção de sujeito, o que implica, necessariamente, o emissor-sujeito em um determinado discurso. Em outras palavras, esse emissor-sujeito não surge de forma descontextualizada, neutra, desnaturalizada, mas (cor)responde à voz de um discurso, de valores, de ideologias. Isso é importante para entendermos a tradução — e o original — como objetos elaborados por sujeitos inseridos em um determinado contexto histórico-social. Foucault (1969, p. 140, tradução nossa) aponta, ainda, que as mudanças de sujeito e contexto mudam também o enunciado: “a enunciação é um acontecimento que não se repete; ela tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir”<sup>3</sup>, em outras palavras, ainda que um determinado enunciado seja repetido, ele não permanece o mesmo pois ele é “sensível a diferenças de matéria, substância, tempo e lugar”<sup>4</sup> (Foucault, 1969, p. 140, tradução nossa). O autor chega a mencionar o processo de tradução, ao considerá-la como a reprodução de um mesmo enunciado em formas linguísticas diferentes: “se o conteúdo informativo e as possibilidades de utilização são as mesmas, pode-se dizer que se trata, tanto aqui como lá [texto original e texto traduzido], do mesmo enunciado”<sup>5</sup> (Foucault, 1969, p. 143, tradução nossa). Ora, tal afirmação é contraditória na medida em que o próprio autor destaca a impossibilidade de reprodução de um enunciado — em um mesmo idioma — diante das diferenças de matéria, substância, tempo e lugar. É evidente que na tradução ocorre não somente uma mudança linguística, mas também uma mudança de tempo e lugar, logo, de matéria e substância. Além disso, é preciso reforçar que o autor e o tradutor são sujeitos distintos, inseridos em contextos distintos. A afirmação de Foucault (1969) acerca da tradução nos leva a crer que esse autor não considera o tradutor como um sujeito que age sobre o enunciado, o que consideramos bastante problemático.

9

Voltando à *Le photographe*, constata-se que há a produção de representações acerca de uma sociedade geradas por novos agentes; não só aqueles envolvidos no processo de tradução para o português do Brasil, mas na gênese da composição da obra, que parte da visão de franceses sobre o estrangeiro e se mostra através da narrativa quadrinística. Esses agentes seriam o narrador/fotógrafo e o desenhista que, assim como editores, tradutores e instituições implicados na tradução, têm o poder de selecionar os elementos que compõem a narração sobre o outro.

Conforme apontado anteriormente, Kossoy (2009) e Sontag (2003) chamam atenção para um exercício do poder na fotografia, que se manifesta de forma semelhante àquela discutida por Venuti (1998) e Foucault (1969) no texto traduzido para aquele, no discurso para este. Em todos esses casos, há a escolha feita por um agente, que influencia na concepção da

---

obra final, conseqüentemente, em sua interpretação. Tanto o tradutor quanto o fotógrafo interferem na produção da obra graças às suas percepções e experiências. Fica evidente, então, que uma composição que conjuga fotografia, desenho e texto é o resultado de escolhas que buscam transmitir os modos de vida, a guerra, o Afeganistão. Em suma, as escolhas discursivas do tradutor (Venuti, 1998) e o filtro cultural do fotógrafo (Kossoy, 2009) criam representações que, muitas vezes, têm conseqüências nem sempre previstas por seus idealizadores.

### **O *Outro* nos Quadrinhos**

O uso de palavras em língua estrangeira ou a representação de sotaques, seja para caracterizar uma personagem forasteira, seja para reforçar a alteridade, não é uma novidade no mundo dos quadrinhos e também é utilizado em *Le photographe*. De acordo com Catherine Delesse e Bertrand Richet (2009, p. 235), há pelo menos quatro formas de se representar a fala do outro nas histórias em quadrinhos: (a) grafismos, (b) palavras-chave em língua estrangeira indicando a nacionalidade da personagem, (c) pronúncia incorreta ou sotaque representados por meio de erros de sintaxe, ortografia ou concordância e, por fim, (d) recriação da língua, este último ocorrendo sobretudo em idiomas que não usam o alfabeto romano, sem corresponder a uma língua real, com vistas a dar a cor local ou provocar humor. Se considerarmos os quatro recursos apontados por Delesse e Richet (2009), podemos afirmar que a voz do outro em *Le photographe* aparece ora por meio da representação do sotaque ou da pronúncia incorreta, ora pelo uso de inscrições em persa que, ao contrário do que ocorre nas obras analisadas por Delesse e Richet (2009), são transcrições de uma língua real feitas por uma falante nativa, a quadrinista franco-iraniana Marjane Satrapi, autora do premiado *Persépolis*<sup>6</sup>. *Le photographe* é um quadrinho de gênero jornalístico, logo, a presença de um alfabeto desconhecido pelo leitor francês (e brasileiro, na tradução) revela uma preocupação pela veracidade dos fatos e das fontes, pelo efeito de real, além de colocar em destaque a voz do *outro* por meio não só das imagens de suas vestimentas e costumes, mas também do letreiramento nos balões de fala. Isso pode ser observado na figura abaixo, em que o uso das falas em persa evidencia não só a alteridade, mas sobretudo a incompreensão entre os dois personagens:

Figura 1



Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2006, p. 52).

Will Eisner (1999) aponta para a importância da participação do leitor na interpretação das histórias em quadrinhos, bem como para as experiências comuns entre este e o autor. Nessa direção, o quadrinista afirma que “a compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor” (Eisner, 1999, p. 13). Paralelamente, Mary Snell-Hornby (1988, p. 51) apresenta a noção de perspectiva, ao falar sobre os conhecimentos pressupostos pelo autor junto a seus leitores no contexto da tradução:

A perspectiva ... apresenta dificuldades reais quando se recorre ao leitor do texto de partida como membro de um determinado grupo cultural ou social, e o conhecimento ou até mesmo a relação com esta cultura é pressuposta — aqui a questão da perspectiva certamente afetará a recepção da obra traduzida.<sup>7</sup>

Para a autora, perspectivas diferentes afetam a recepção da obra traduzida. Eisner (1999) e Snell-Hornby (1988) apontam, em áreas distintas, a questão dos pressupostos na interpretação da mensagem. Nos quadrinhos, o autor conta com certo repertório de conhecimentos partilhados entre falantes de um mesmo idioma e inseridos em uma mesma cultura; no momento em que ocorre a tradução, a questão dos referentes linguísticos e culturais partilhados por determinada comunidade de falantes se torna mais complexa, principalmente quando não há, na tradução, a identificação ou o reconhecimento de saberes compartilhados presentes no contexto original.

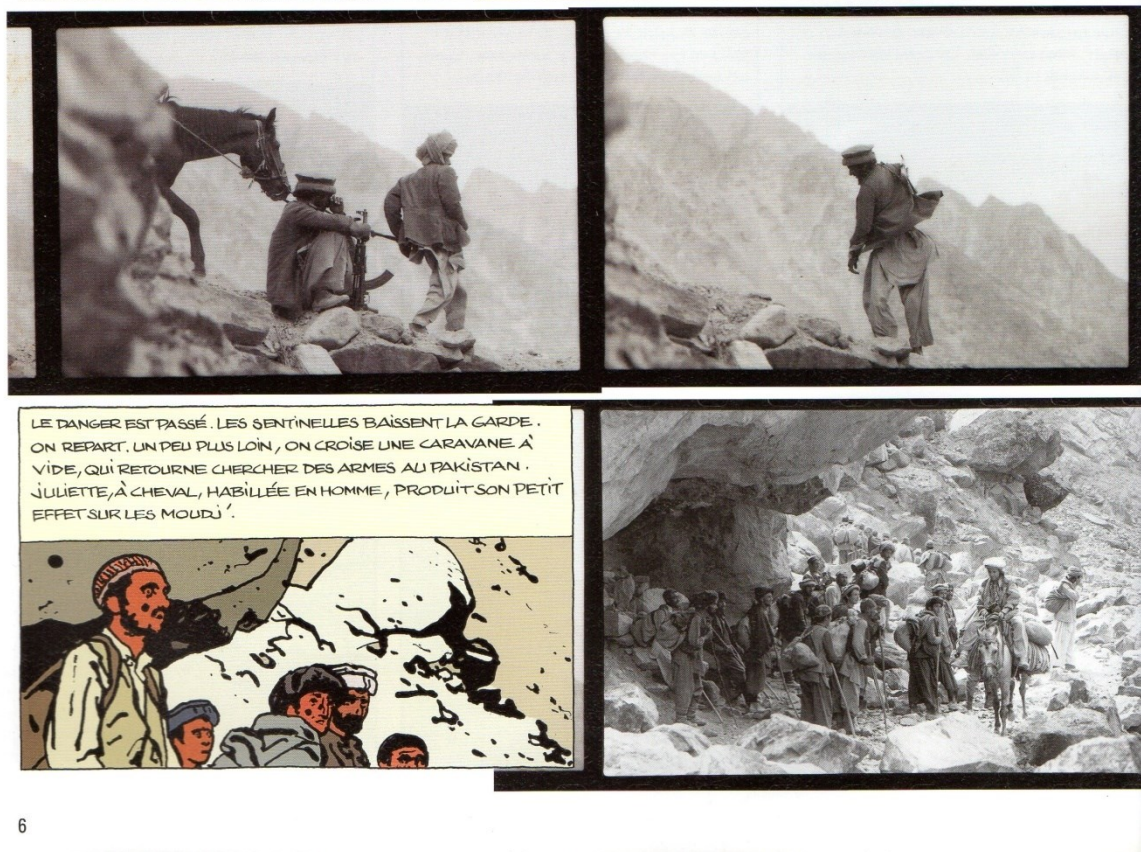
Percebe-se que a “compreensão da experiência de vida do leitor” evocada por Eisner (1999, p. 13) resulta no estabelecimento de uma relação de identidade entre o autor e seus

---

leitores no contexto de partida, o que contribui para a criação de novas representações culturais sobre o outro no processo de tradução. Tal relação de identidade se manifesta a partir da inserção de referentes próprios da cultura de origem. Nessa direção, Ingedore G. V. Koch (2004, p. 146) define o conceito de “interdisciplinaridade implícita”, em que a fonte da informação não é citada e o produtor do texto conta com a memória do interlocutor. Na medida em que o referente faz parte do discurso e é construído no discurso pelos sujeitos (Koch, 2004, p. xv), a tradução de textos onde se observam referentes implícitos da cultura de partida exige determinadas estratégias, também discursivas, a fim de que a mensagem seja transmitida. Por outro lado, nos quadrinhos esses referentes também podem aparecer na imagem. Nesse caso, a tradução também exige estratégias discursivas, pois a imagem faz parte da mensagem, constitui uma unidade de leitura própria da linguagem quadrinística e não pode ser ignorada no processo de tradução.

Relacionamos as noções de referenciação no discurso e identidade porque elas apontam para um processo de construção da mensagem apoiada nos sujeitos da enunciação. Stuart Hall (2000, p. 112) define a noção de identidade como ponto de encontro, de sutura, no qual os discursos que convocam o sujeito para assumir um lugar na sociedade se unem aos processos que produzem subjetividades e que tornam esse sujeito reconhecível. Vale notar que a noção de reconhecimento e, por conseguinte, de identificação/identidade também foi objeto de reflexão de Eisner (1999). Segundo ele, “o sucesso ou fracasso desse método de comunicação [os quadrinhos] depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem” (Eisner 1999, p. 14). Tanto para Eisner (1999) quanto para Hall (2000), o reconhecimento é fundamental para a identificação do sujeito por meio da subjetividade, o que se manifesta tanto na representação do outro nos quadrinhos, como na tradução dessas obras. A fim de refletirmos sobre essas questões, consideremos as figuras a seguir:

Figura 2



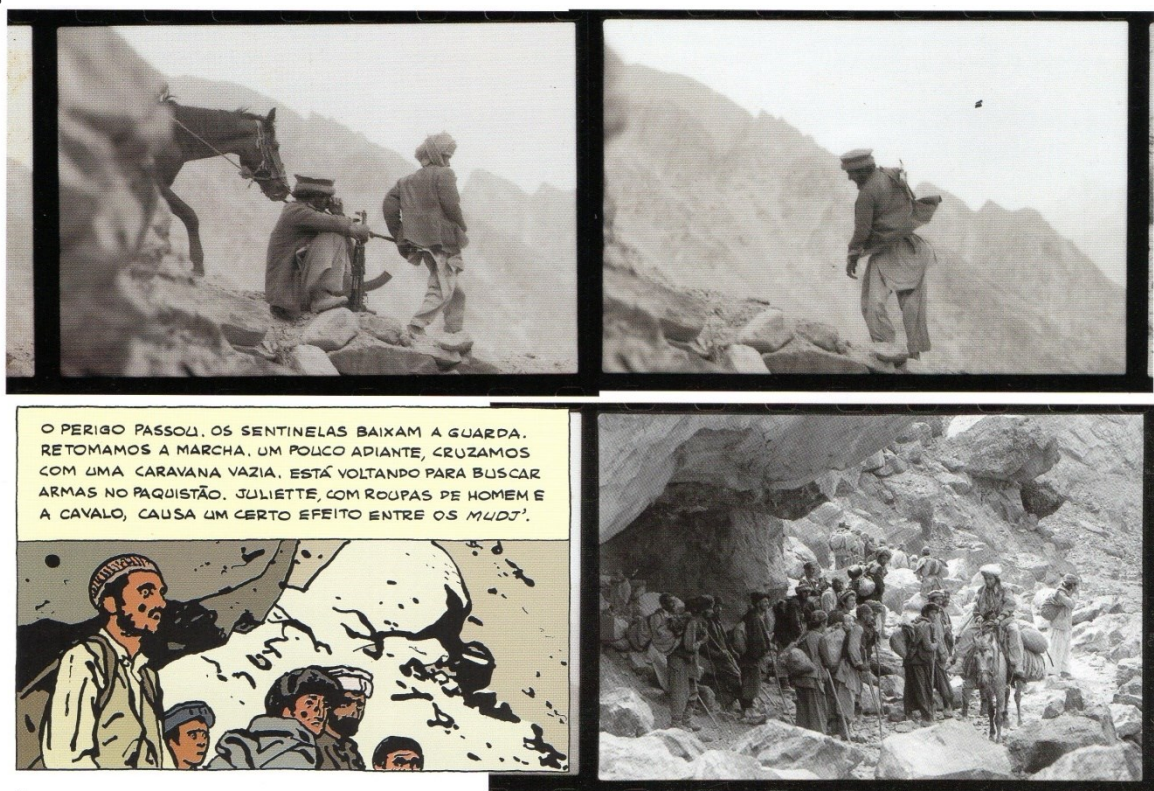
Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2004, p. 6).

Figura 3



Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2004, p. 18).

Figura 4



14

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2008, p. 6).

Figura 5



Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2008, p. 7).

As Figuras 2 a 5 mostram fotos de homens usando roupas típicas afegãs e armados com fuzis AK47. Esses homens faziam parte das forças rebeldes e escoltavam a equipe de Médicos Sem Fronteiras durante a viagem pelas montanhas afegãs. Na Figura 2, esses homens são referenciados como *moudj'* — abreviação de *moudjahidine*<sup>8</sup> —, e como *mudj'* na tradução, na Figura 4.

---

Conforme apontado anteriormente, *Le photographe* tem como pano de fundo a guerra no Afeganistão contra a União Soviética, que durou de 1979 a 1989. O país surgia como um ringue da luta política entre URSS e EUA, de tal forma que a imprensa ocidental da época veiculou intensamente os combates, tornando popular o termo de origem árabe *mujahidin*<sup>9</sup> (مجاهدين), em referência aos homens que combatiam contra os soviéticos, e que aqui aparecem retratados nas Figuras 2 a 5. Considerando a Figura 2, é interessante notar que a abreviação da palavra de origem árabe se apresenta como um fenômeno comum na linguagem coloquial francesa, assim, o estrangeirismo, o outro, aparece na forma de um traço linguístico da língua do narrador. Podemos fazer duas reflexões a partir disso: há a apropriação da língua do outro por meio da transformação, tornando-a mais próxima da língua do narrador e dos seus leitores; ou, ainda, estabelece-se uma relação mais informal com a palavra e aquilo que ela representa, uma vez que a abreviação em francês se dá no contexto da linguagem popular. Pode-se dizer que o uso dessa abreviação também constrói uma relação de camaradagem, pois a palavra abreviada se assemelha a um apelido, que o narrador usa em vários trechos da obra.

Com relação à Figura 4, a tradução reproduz a abreviação (*mudj*), trazendo para o português uma característica do registro coloquial em língua francesa. A influência da estrutura do francês pode ser percebida na tradução pela troca das vogais “ou” por “u”, e pela grafia *mudj* ou invés de *muj*, que seria a forma mais coerente de abreviar a palavra *mujahidin*, já que em português, há pouquíssimas ocorrências da grafia *mudjahidin* em artigos da imprensa. Ainda sobre a abreviação na tradução, ela também resgata o sentido de coloquialidade da língua francesa, uma vez que, segundo Adriana Zavaglia, Claudia Xatara e Maria C. P. Silva (2010, p. 117) esse fenômeno da linguagem cotidiana e relacionado à gíria é igualmente observado em português. O sentido de camaradagem também pode ser recuperado pelo fato de a abreviação soar como um apelido.

De acordo com Gustavo de Aristegui (2004, p. 80), os *mujahidin* não eram exclusivamente afegãos, visto que muitos jovens muçulmanos de outros países foram ao Afeganistão lutar contra aquilo que representava a invasão de uma terra do Islã pela “grande potência atea” soviética. Ainda segundo o autor, o que a princípio fora a manifestação de um impulso popular espontâneo de revolta contra a ocupação da URSS, convertera-se em um movimento coordenado por organizações islâmicas que operavam no Paquistão dando treinamento aos *mujahidin*. Assim, pode-se dizer que a luta empreendida pelos rebeldes foi motivada, também, por questões de identidade religiosa, e não só pela defesa do território. Conforme apontado anteriormente, para Hall (2000, p. 200), a identidade convoca o sujeito a

---

ocupar um lugar na sociedade, dessa forma, o ponto de sutura, de encontro de ideais, desencadeia um processo de reconhecimento e pertencimento entre os *mujahidin* e o contexto afegão. Contudo, essa identidade se transforma no contexto ocidental da época, que enxerga esses rebeldes como uma força de combate aos soviéticos, assim, o *outro*, os *mujahidin*, adquirem uma nova identidade. Para a imprensa ocidental, a questão religiosa, que legitima a guerra entre os rebeldes, não possui a mesma relevância nem o mesmo valor identitário.

Vale notar que a palavra *mujahidin* está ligada à palavra *Jihad*<sup>10</sup>. De acordo com Barbara D. Metcalf citada em Ahmed Rashid (2003, p. 32), “o *Jihad* é uma luta interior de disciplina moral e dedicação ao Islã e à ação política”. Contudo, o conceito de *Jihad* que hoje prevalece nos meios de comunicação remete à violência e ataques terroristas promovidos por grupos radicais, o que demonstra a redução de um conceito muito mais complexo dentro do Islã. Esses grupos recrutam combatentes, nomeados atualmente pela imprensa como jihadistas. Segundo Rashid (2003, pp. 32–33), os jihadistas são extremistas convocados em todo o mundo para a luta contra os considerados infiéis ao Islã. A definição de Rashid serve para contextualizar os diferentes sentidos que a palavra *Jihad* e seus guerreiros, antes *mujahidin*, agora jihadistas, adquiriram ao longo da história. Hoje, a imprensa internacional destaca o caráter extremista e fundamentalista do *Jihad*; contudo, os mesmos preceitos dessa conduta religiosa valiam na época em que se passa a narrativa de *Le photographe*. Obviamente que as observações de Rashid (2003) refletem uma visão atual sobre os guerreiros santos islâmicos, mas é interessante pensar que, na década de 1980, a mídia ocidental enfatizava que os *mujahidin* eram exemplos de luta pela liberdade, que queriam, nas palavras de Rashid (2003, p. 32), “transformar uma sociedade corrupta em uma sociedade justa”, pois lutavam contra um inimigo comum: a União Soviética. A motivação desses guerreiros era inquestionável, exatamente o oposto do que se vê hoje, apenas 30 anos depois.

A construção de um discurso sobre a guerra dos afegãos contra a URSS e seus combatentes pode ser vista desde em filmes como Rambo III à política externa do governo de Ronald Reagan. Entretanto, a imagem construída do *mujahidin*, o guerreiro santo que luta contra os soviéticos, é passível de ser alterada de acordo com os acontecimentos e ideologias de um determinado período, o que se nota por meio do abandono do termo *mujahidin* e o uso de jihadista pela imprensa ocidental atual. Dessa forma, configura-se o que Foucault (1969, p. 39) chama de “momento do discurso”, que pode ser “repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado . . . Não é preciso remeter o discurso à distante presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância”<sup>11</sup> (Foucault, 1969, p. 39, tradução nossa). Destarte, há um



---

deslocamento de valor no contexto ocidental sobre *Jihad, mujahidin* e jihadista. O cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf (2001, p. 81) também percebe tal deslocamento: “com a ruína soviética, os guerreiros afegãos perderam seu *status* de heróis para a mídia ocidental”. Em suma, com a mudança de contexto, os meios de comunicação passam a se valer de novos enunciados e a atribuir novos significados às palavras, formando novos discursos sobre o outro. Trata-se, assim, da construção de novas representações culturais, que se modificam ao longo do tempo, das mudanças no curso da história e das traduções.

### Considerações Finais

Conforme pudemos observar ao longo deste trabalho, *Le photographe* é uma obra capaz de suscitar a reflexão sobre a construção do outro sob diferentes ópticas e perspectivas. Como dissemos no início deste texto, a análise de aspectos culturais já está consolidada dentro dos Estudos da Tradução, sobretudo na literatura. Apesar de haver um recente e crescente interesse pela pesquisa sobre a tradução de histórias em quadrinhos, o debate sobre questões culturais no processo de tradução de linguagens que conjugam diferentes sistemas de signos ainda se encontra em desenvolvimento, o que pode ser observado pelo fato de as obras sobre o assunto citadas neste artigo terem menos de cinco anos de publicação. O uso da imagem em relação de interdependência e complementaridade com o texto é uma das características fundamentais da linguagem quadrinística e, por essa razão, torna seu processo de tradução tão desafiador e instigante para o debate.

Por meio da análise da tradução de uma obra de jornalismo em quadrinhos, vimos que o outro aparece não somente em marcadores textuais, no uso de estrangeirismos como *mujahidin*, mas também na relação que a palavra estabelece com a fotografia na linguagem dos quadrinhos. Aqui, o outro aparece por meio de códigos próprios dos quadrinhos, mas é reinterpretado e reconstruído por meio da narrativa na língua de partida que, por sua vez, volta a se reconstruir no contexto de chegada. A tradução do outro revela a posição de hibridismo do autor (e também do tradutor na relação interlínguas), na medida em que evidencia as contradições que a figura do outro — o guerreiro santo — adquire de acordo com o momento do discurso. O discurso da obra e sua forma de enunciar faz com que autores, leitores e tradutores reflitam sobre seus lugares no processo de leitura e tradução do outro.

---

## REFERÊNCIAS

- Aragão, S. M. (2020). Scanlation: de fã a tradutor. In K. Hanna & D. Silva-Reis (Orgs.), *A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas* (pp. 183–203). Lexikos.
- Aristegui, G. de. (2004). *El islamismo contra el islam: las claves para entender el terrorismo yihadista*. Ediciones B.
- Barbosa, A., & Cunha, E. T. (2006). *Antropologia e imagem*. Jorge Zahar.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard.
- Bhabha, H. K. (2013). *O local da cultura* (M. Ávila, E. L. de L. Reis, & G. R. Gonçalves, Trans.). Editora UFMG.
- Boria, M., Carreres, Á., Noriega-Sánchez, M., & Tomalin, M. (Eds.). (2020). *Translation and multimodality: beyond words*. Routledge.
- Chartier, R. (1991). O mundo como representação (A. Daher & Z. C. Reis, Trans.). *Estudos avançados*, 5(11), 173–191. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>
- 18 Delesse, C., & Richet, B. (2009). *Le coq gaulois à l'heure anglaise: analyse de la traduction anglaise d'Astérix*. Artois Presses Université.
- Eisner, W. (1999). *Quadrinhos e arte sequencial* (L. C. Borges, Trad.). Martins Fontes.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Guibert, E., Lefèvre, D., & Lemercier, F. (2004). *Le Photographe*, 2. Dupuis.
- Guibert, E., Lefèvre, D., & Lemercier, F. (2006). *Le Photographe*, 3. Dupuis.
- Guibert, E., Lefèvre, D., & Lemercier, F. (2008). *O fotógrafo*, 2 (D. de Bruchard, Trad.). Conrad Editora do Brasil.
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? (T. T. da Silva, Trad.). In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 103–133). Vozes.
- Hanna, K., & Silva-Reis, D. (2020). *A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas*. Lexikos.
- Keesing, R. (1974). Theories of culture. *Annual review of anthropology*, (3), 73–97.
- Koch, I. G. V. (2004). *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. Martins Fontes.
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.

- 
- Laraia, R. de B. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Zahar.
- Makhmalbaf, M. (2001). *O Afeganistão* (C. E. Charity, Trad.). Publifolha.
- Metcalf, B. D. (1982). *Islamic revival in British India, 1860-1900*. Royal Book Company.
- Oittinen, R., Ketola, A., & Garavini, M. (2018). *Translating Picturebooks: revoicing the verbal, the visual and the aural for a child audience*. Routledge.
- Pimentel, C. (2018). *Tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática*. Transitiva.
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. Routledge.
- Rashid, A. (2003). *Jihad: a ascensão do islamismo militante na Ásia Central* (A. Candelária, Trad.). Cosac & Naify.
- Sabbagh, A. N. (1988). *Dicionário árabe – português – árabe*. Ed. UFRJ.
- Schleiermacher, F. D. E. (2010). Sobre os diferentes métodos de tradução (C. R. Braida, Trad.). In W. Heiderman (Org.), *Clássicos da teoria da tradução* (pp. 39–99). UFSC, Núcleo de Tradução. (*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Obra original publicada em 1838)
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies: an integrated approach*. John Benjamins.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.
- Venuti, L. (1998). *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. Routledge.
- Wolf, M. (1997). Translation as a process of power: aspects of cultural anthropology in translation. In M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, & K. Kaindl (Eds.), *Translation as intercultural communication* (pp. 123–133). John Benjamins.
- Zavaglia, A., Xatara, C., & Silva, M. C. P. da. (2010). *Xeretando a linguagem em francês*. Disal.

---

<sup>1</sup> A obra possui três autores: Emmanuel Guibert, desenhista, Didier Lefèvre, fotógrafo, e Frédéric Lemercier, diagramador. Dividida em três volumes, a série foi publicada na França, entre 2003 e 2006, pela editora Dupuis e no Brasil, de 2006 a 2010, pela editora Conrad.

<sup>2</sup> No original: “As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position, informed by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups. Circulating in the church, the state, and the school, a translation can be powerful in maintaining or revising the hierarchy of values in the translating language.” (tradução nossa)

<sup>3</sup> No original: L’*énonciation* est un événement qui ne se répète pas; elle a une singularité située et datée qu’on ne peut pas réduire.

<sup>4</sup> No original: “. . . il est sensible à des différences de matière, de substance, de temps et de lieu.”

<sup>5</sup> No original: “. . . si le contenu informatif et les possibilités d’utilisation sont les mêmes, on pourra dire que c’est bien ici et là le même énoncé.”

---

<sup>6</sup> Publicada em quatro volumes na França pela editora L'Association de 2000 a 2003, a obra autobiográfica de Satrapi foi traduzida para diversos idiomas. Teve o primeiro volume publicado no Brasil em 2004 pela editora Companhia das Letras. Em 2007 a editora republicou a obra em um único volume.

<sup>7</sup> No original: Perspective . . . presents real difficulties where the reader of the source-language text is appealed to as a member of a particular cultural or social group, and where knowledge of or even a relationship to this culture is presupposed — here the question of perspective will clearly affect the reception of the translated work. (tradução nossa)

<sup>8</sup> *Dictionnaire de Français Larousse*: moudjahid, moudjahidin ou moudjahidine (Réf. ortho. moudjahidine). <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moudjahid/52869?q=moudjahid#52726>

<sup>9</sup> *Mujahidin* é a forma plural do substantivo masculino *mujahid* que, de acordo com o dicionário árabe – português – árabe de Sabbagh (1988, p. 193), significa “combatente, guerreiro”.

<sup>10</sup> Segundo o dicionário árabe – português – árabe de Sabbath (1988, p. 73), o substantivo masculino *jiḥād* exprime “luta, combate”.

<sup>11</sup> No original: “. . . répété, su, oublié, transformé, effacé... Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine; il faut le traiter dans le jeu de son instance.”