UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

SABRINA MOURA ARAGÃO

O conhecimento do outro por meio da imagem e da tradução

Versão corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

O conhecimento do outro por meio da imagem e da tradução

Versão corrigida

Sabrina Moura Aragão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Zavaglia, que está de acordo com as modificações feitas para a versão corrigida.

18 / 06 / 2018

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A659c Aragão, Sabrina Moura O conhecimento do outro
por meio da imagem e da tradução / Sabrina Moura
Aragão; orientadora Adriana Zavaglia. - São Paulo,
2018.

248 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Marcador cultural. 3. História em
quadrinhos.

I. Zavaglia, Adriana, orient. II. Título.

Nome: ARAGÃO, Sabrina Moura

Título: O conhecimento do outro por meio da imagem e da tradução

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em
Letras

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro concedido no primeiro ano da pesquisa;

Aos membros da banca, Prof. Dr. Paulo Ramos e Profa. Dra. Heloísa Cintrão, pelas profícuas contribuições desde o exame de qualificação;

Aos colegas do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Londrina, principalmente a Profa. Dra. Laura Brandini, pelos conselhos e apoio durante a redação da tese;

À minha orientadora, Profa. Dra. Adriana Zavaglia que, desde 2008, acompanha minha formação como pesquisadora. Agradeço por nunca exigir menos e mostrar que posso sempre mais;

Aos amigos, Sasan, Sohrab e Gerardo, por todo o trabalho de consulta a dicionários e traduções das palavras em persa;

Aos meus pais, por me mostrarem o valor dos estudos. Isso é um ato de amor.

Ao Félix, por me mostrar que *no hay camino, se hace camino al andar*. Agradeço por andar comigo.

“Whoever learns the language of another people safeguards against their evil scheming”

[Aquele que aprende a língua de outro povo se protege contra suas tramas perversas]

Hádice atribuído ao profeta Muhammad (KILITO, 2008, p. xx)

Resumo

ARAGÃO, S. M. **O conhecimento do outro por meio da imagem e da tradução**. 2018. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho analisa a formação de identidades culturais a partir da tradução das histórias em quadrinhos. Investigamos como se dá o processo de conhecimento do outro, ou seja, do estrangeiro, no original e na tradução, a partir da relação entre a imagem e o texto presentes na série de quadrinhos francesa *Le photographe*. A obra, que mescla texto, desenhos e fotografias, foi composta por três autores, a saber: Emmanuel Guibert, quadrinista responsável pelos desenhos, Didier Lefèvre, fotojornalista autor das fotografias, e Frédéric Lemerrier, editor encarregado da diagramação das páginas. Dividida em três volumes, a série resulta do trabalho desenvolvido por Lefèvre junto à organização Médicos Sem Fronteiras, que o contratara para cobrir uma missão da instituição no Afeganistão em 1987, durante a guerra desse país contra a U.R.S.S. Publicados na França entre 2003 e 2006 e no Brasil de 2006 a 2010, respectivamente, *Le photographe* e *O fotógrafo* constituem um rico material para análise graças à simultaneidade de discursos: o documental e o quadrinístico, tendo em vista a representação da cultura do outro, isto é, do povo afegão, em dois contextos socioculturais distintos: o francês, no original, e o brasileiro, na tradução. Apresentamos algumas características acerca da composição da obra, em que o uso das fotografias em conjunção com os desenhos revela o desenvolvimento de um estilo inovador no contexto da linguagem dos quadrinhos. Isso fica evidente quando analisamos os trabalhos de teóricos que já investigaram a constituição da narrativa quadrinística, como os de Eco ([1965]2008) e McCloud (2005), trabalhos nos quais se destaca a questão da relação de continuidade entre os quadros e as páginas. Nosso trabalho, contudo, expande essas reflexões e propõe uma nova perspectiva de análise da enunciação das histórias em quadrinhos, pois observamos a constituição de uma unidade entre os signos no nível da leitura, que chamamos de unidade plurissemiótica, elemento que influencia o processo de tradução dessa forma de linguagem. Como a representação da cultura do outro se configura a partir da relação de complementaridade entre fotografia, desenho e texto, a análise da tradução dessa obra põe em relevo questões como a alteridade, a identidade, o contraste e a semelhança entre as três culturas envolvidas na criação e leitura da obra: a francesa, a afegã e a brasileira. Nesse sentido, exploramos as contribuições de diversos estudiosos que se dedicaram à investigação da

representação cultural na tradução, dentre eles Venuti (1998) e Aubert (2006), para chegarmos à concepção das noções de marcador cultural verbal, icônico e verbo-icônico, tendo em vista a especificidade do processo de tradução dos quadrinhos. As análises realizadas partem da relação de complementaridade entre os códigos verbal e imagético e de como essa relação entre os signos constrói um conhecimento sobre o outro no original, que se transforma na tradução; dessa forma, o desenvolvimento de conceitos específicos relacionados a esse tipo específico de tradução, como a unidade pluri-semiótica e os marcadores culturais verbais, icônicos e verbo-icônicos, coloca em relevo a sua singularidade.

Palavras-chave: Tradução. Marcador cultural. História em quadrinhos.

Abstract

ARAGÃO, S. M. **The knowledge of the other through image and translation**. 2018. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work analyzes the formation of cultural identities in the translation of comic books. We investigate how the process of knowledge of the other, that is, the foreigner, in the original and in the translation, is created from the relationship between image and text present in the French comic book *Le photographe*. This graphic novel, which combines text, drawings and photographs, was composed by three authors: Emmanuel Guibert, cartoonist, Didier Lefèvre, photojournalist, and Frédéric Lemercier, editor in charge of the pages layout. Divided into three volumes, the series is a result of the work developed by Lefèvre with the organization Médecins Sans Frontières, that had hired him to cover a mission of the institution in Afghanistan in 1987, during that country's war against U.R.S.S. First published in France between 2003 and 2006 and in Brazil from 2006 to 2010 respectively, *Le photographe* and *O fotógrafo* constitute a rich material for analysis thanks to the simultaneity of discourses: the documentary and the comics, in view of the representation of the culture of the other, that is, of the Afghan people, in two distinct sociocultural contexts: the French, in the original, and the Brazilian, in the translation. We present some characteristics about the composition of the work, in which the use of photographs in conjunction with drawings reveals the development of an innovative style in the context of comics language. This is evident when we analyze the contributions of theorists who have already investigated the constitution of the comic book narrative, such as those of Eco ([1965] 2008) and McCloud (2005), in which the question of continuity between panels and pages is emphasized. Our work, however, expands these reflections and proposes a new perspective of analysis of comic books enunciation, since we observe the constitution of a unity between the signs at the reading level, which we call plurissemiotic unity, element that influences the translation process this media. Since the representation of the culture of the other is based on the complementary relationship between photography, drawing and text, the analysis of *Le photographe* translation highlights issues such as alterity, identity, contrast and similarity between the three cultures involved in creation and reading of the graphic novel: the French, the Afghan and the Brazilian. In this sense, we explore the contributions of several scholars dedicated to the research of cultural representation in translation, among them Venuti

(1998) and Aubert (2006), to develop the notions of verbal, iconic and verbal-iconic cultural markers, in view of the specificity of comic books translation process. The cases analysed are based on the relationship between the verbal and imagetic codes and on how this relationship between these signs constructs a knowledge about the other in the original, which is transformed in the translation; in this way, the development of specific concepts related to this specific type of translation, such as the plurisemiotic unity and the verbal, iconic and verbal-iconic cultural markers, highlights its uniqueness.

Keywords: Translation. Cultural marker. Comic book.

Résumé

ARAGÃO, S. M. **La connaissance de l'autre à travers l'image et la traduction**. 2018. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Ce travail analyse la formation d'identités culturelles à partir de la traduction de bandes dessinées. Nous étudions comment se configure le processus de connaissance de l'autre, c'est-à-dire de l'étranger, dans l'original et dans la traduction, à partir de la relation entre l'image et le texte présents dans la bande dessinée française *Le photographe*. L'œuvre, qui combine texte, dessins et photographies, a été composée par trois auteurs: Emmanuel Guibert, dessinateur, Didier Lefèvre, photojournaliste, et Frédéric Lemercier, éditeur responsable de la mise en page. Divisée en trois volumes, la série est le résultat du travail développé par Lefèvre auprès de l'organisation Médecins Sans Frontières, qui l'avait engagé pour rapporter une mission de l'institution en Afghanistan en 1987, lors de la guerre de ce pays contre l'Union Soviétique. Étant publiés en France entre 2003 et 2006, et au Brésil de 2006 à 2010, *Le photographe* et *O fotógrafo* constituent un riche matériau d'analyse grâce à la simultanéité de discours: le documentaire et la bande dessinée, en vue de la représentation de la culture de l'autre, c'est-à-dire, du peuple afghan, dans deux contextes socioculturels distincts: le français, dans l'original, et le brésilien, dans la traduction. Nous présentons quelques caractéristiques de la composition de l'œuvre, où l'utilisation des photographies en conjonction avec les dessins révèle le développement d'un style novateur dans le contexte du langage de la bande dessinée. Cela est évident lorsque l'on analyse les travaux de théoriciens qui ont déjà étudié la constitution du récit de la bande dessinée, comme ceux d'Eco ([1965]2008) et de McCloud (2005), des ouvrages où l'on aperçoit la question de la relation de continuité entre les cadres et les pages. Cependant, notre travail élargit ces réflexions et propose une nouvelle perspective d'analyse de l'énonciation des bandes dessinées, puisque nous observons la constitution d'une unité entre les signes au niveau de la lecture, ce que nous appelons unité plurisémiotique, un élément qui influence le processus de traduction de cette forme de langage. Une fois que la représentation de la culture de l'autre s'établit à partir de la relation complémentaire entre la photographie, le dessin et le texte, l'analyse de la traduction de cet ouvrage met en relief des questions telles que l'altérité, l'identité, le contraste et la similarité entre les trois cultures concernées dans la création et la lecture de l'œuvre: la française, l'afghane et la brésilienne. Dans ce sens, nous explorons les

contributions de plusieurs chercheurs qui se sont consacrés à la recherche de la représentation culturelle en traduction, parmi lesquels Venuti (1998) et Aubert (2006), pour arriver à la conception des notions de marqueur culturel verbal, iconique et verbo-iconique, en vue de la spécificité du processus de traduction de la bande dessinée. Les analyses effectuées se basent sur la relation de complémentarité entre les codes verbaux et imagétiques et sur la façon dont cette relation entre les signes construit une connaissance de l'autre dans l'original, qui se transforme dans la traduction; de cette manière, les concepts spécifiques liés à ce type spécifique de traduction, telles que l'unité plurissémiotique et les marqueurs culturels verbaux, iconiques et verbaux-iconiques, soulignent son caractère unique.

Mots-clés: Traduction. Marqueur culturel. Bande Dessinée.

Sumário

Introdução	13
 Capítulo 1. <i>Le photographe</i> e <i>O fotógrafo</i>: revelando a história	20
1.1 <i>Le photographe</i> e <i>O fotógrafo</i> em foco: as publicações franco-belga e brasileira	20
1.2 O Afeganistão como cenário de disputas ideológicas na Guerra Fria	31
1.3 Médecins Sans Frontières (Médicos Sem Fronteiras): um retrato do trabalho médico visto como missão	37
1.4 Construindo verdades: o discurso da guerra e a formação de representações em <i>Le Photographe</i>	40
 Capítulo 2. A imagem e o texto em <i>Le photographe</i>: uma reflexão sobre fotojornalismo, quadrinhos e tradução	44
2.1 <i>Le photographe</i> : entre quadrinhos e jornalismo	44
2.2 Palavras e imagens em relação	63
2.3 Palavras e imagens em tradução	75
 Capítulo 3. Imagem e texto como marcadores culturais: considerações sobre a tradução de <i>Le photographe</i>	79
3.1 A construção do outro na tradução, nos quadrinhos e na fotografia	79
3.2 Tradução e imagem: construindo representações a partir de visões e palavras do outro ...	97
3.3 Marcadores culturais nas histórias em quadrinhos	111
 Capítulo 4. A cultura do outro em imagem, texto e tradução.....	127
4.1 Uma proposta de análise para a tradução de quadrinhos: marcadores culturais verbo-icônicos	127
4.2 Síntese dos resultados	235
 Considerações finais	238
 Referências bibliográficas	243

Introdução

Os estudos tradutológicos são um campo vasto de investigação e, como tal, estabelecem, com frequência, diálogos com outras áreas do conhecimento. Embora esse caráter interdisciplinar dos estudos da tradução possibilite constantes discussões, até mesmo sobre a autonomia da tradutologia como uma ciência, a questão sobre a presença de diferentes códigos existentes em uma obra traduzida, como ocorre no cinema, na ópera ou em livros ilustrados, começou a ser estudada pela óptica da tradução no final do século XX. Interessa-nos, assim, contribuir para a reflexão sobre a tradução de tais tipos de obras, cuja enunciação se baseia na inter-relação entre códigos verbais e imagéticos. Nesse contexto, consideramos as histórias em quadrinhos, tendo em vista as especificidades que a tradução dessa forma de linguagem suscita, além do seu amplo alcance de público e poder de difusão. Esse alcance se deve, em grande parte, à vasta quantidade de gêneros de quadrinhos existentes, que contemplam os mais diversos perfis de leitores, e da quantidade substancial de quadrinhos traduzidos e publicados em todo o mundo, oriundos principalmente dos Estados Unidos e países europeus, sem contar os quadrinhos japoneses.

Partindo desse panorama, escolhemos analisar a obra francesa *Le photographe* (*O fotógrafo*, no Brasil), publicada em três volumes na França entre 2003 e 2006, e no Brasil de 2006 a 2010. A obra narra o trabalho da organização de ajuda humanitária Médecins Sans Frontières (Médicos Sem Fronteiras (MSF)) a partir das imagens registradas pelo fotojornalista francês Didier Lefèvre durante os conflitos bélicos no Afeganistão gerados pela ocupação soviética no país em meados da década de 1980. A série conta com três autores: Didier Lefèvre, autor das fotografias presentes na obra, Emmanuel Guibert, quadrinista criador dos desenhos e diálogos, e Frédéric Lemercier, responsável pela edição. A obra foi composta a partir dos diários e fotografias de Lefèvre, que contaram com a edição e diagramação de Lemercier. Em resumo, trata-se de uma obra multifacetada, que mistura códigos visuais (fotografias e desenhos) e formas discursivas (quadrinhos e jornalismo).

Le photographe obteve grande sucesso em seu país de origem e no Brasil não foi diferente: o primeiro volume da tradução está em sua segunda edição, e a obra já foi tema de diversos trabalhos acadêmicos e artigos de especialistas em quadrinhos. Grande parte desses trabalhos aborda os aspectos formais da obra, destacando o uso das fotografias junto aos quadrinhos; porém, nenhuma delas analisou a sua tradução e o papel que a obra desempenha na formação de representações culturais a partir da relação entre a imagem e o texto. Por

considerarmos que a tradução de quadrinhos possui especificidades graças às suas características plurissemióticas, isto é, que lidam com diferentes sistemas semióticos, pretendemos contribuir com uma nova perspectiva de análise da obra, bem como para os Estudos da Tradução no Brasil, que vêm se destacando na pesquisa de traduções dessa forma de linguagem.

Ao se considerar que a tradução influencia na criação de representações sobre culturas estrangeiras, nosso trabalho parte da hipótese de que esse percurso de criação se modifica na medida em que se alteram os públicos e as funções de cada obra, o que nos leva a pensar que, além do tradutor e das instituições que regem o mercado editorial, o leitor também possui o poder de criar e recriar representações a partir de suas experiências e saberes. Pode-se dizer que toda obra ficcional é uma representação construída a partir de uma visão de mundo em um contexto específico para um determinado público. Com a tradução, há a criação de novas representações culturais, na medida em que surge um novo leitor, diferente daquele previsto em um primeiro momento pelo autor da obra. Essa nova representação é criada pelo leitor por meio da tradução; porém, conforme já mencionado, esse leitor detém suas próprias vivências e experiências, fatores que influenciarão seu modo de enxergar o outro.

No caso de nosso *corpus* de pesquisa, interessa-nos observar de que forma o mundo afegão (e também o mundo francês) aparecem na tradução por meio das linguagens imagética e verbal, elementos constitutivos do modo expressivo dos quadrinhos. Supomos que determinadas escolhas lexicais, em cada um dos idiomas em análise, podem incorrer na construção de representações culturais, sobretudo se considerarmos que tais itens lexicais formam uma unidade com a imagem. Interessa-nos, então, investigar essa unidade entre imagem e texto capaz de transmitir representações culturais tanto sobre os afegãos quanto sobre os próprios franceses. Para tanto, partimos das noções de marcadores culturais, já desenvolvidas no contexto da tradução de obras verbais por autores como Aubert (2006), Azenha (2006), Aixelá (2013) e Reichmann e Zavaglia (2014), aplicando tais noções à especificidade da linguagem quadrinística e, por conseguinte, ao processo de sua tradução.

Tendo em vista as diferentes abordagens sobre os marcadores culturais arroladas acima, defendemos a hipótese de que, além do texto, a imagem também representa marcadores culturais, podendo esses dois tipos de marcadores estar, ou não, em relação, constituindo um terceiro tipo de marcador cultural. Esses dois sistemas de signos, nos quadrinhos, transmitem uma mensagem com potencial de criar representações sobre o outro, que são evidenciadas pela relação de contraste entre as culturas, contraste esse que surge como condição necessária, segundo Aubert (2006, p. 33), para a percepção da existência do marcador cultural. Em suma,

ao nos depararmos com a tradução de uma obra que mescla tais sistemas, estamos diante não apenas de idiomas diferentes, representados no texto dos balões e legendas, mas de representações de realidades distintas manifestadas nas imagens, formando uma unidade plurissemiótica. No contexto específico da tradução da série francesa *Le photographe*, investigamos as formas com que tais marcadores se apresentam no original e na tradução, considerando que a obra narra fatos vividos em um país estrangeiro, tanto para franceses como para brasileiros. Vale notar que não apenas costumes afegãos são retratados, pois os franceses também são personagens da história, reagindo e incutindo suas impressões sobre aquilo que os circunda. Dessa forma, há também a criação de representações culturais sobre os franceses, que são evidenciadas pela relação contrastiva propiciada pela tradução, já que a obra francesa é inserida em um novo contexto: o brasileiro. Para tanto, propomos uma análise de trechos da série (originais e traduções), nos quais se observam a representação de elementos culturais, a fim de desenvolver uma análise baseada nas noções de marcadores culturais no contexto específico da linguagem dos quadrinhos, tendo em vista a unidade plurissemiótica constituída por fotografia, texto e desenho.

Conforme postulado por Venuti (1998, p. 17), o tradutor é um leitor que interpreta a obra e, por esse motivo, coloca suas impressões sobre ela na tradução. Ao considerarmos o processo de tradução de *Le photographe*, observa-se, além do poder do tradutor na construção de representações, o poder dos autores, que se evidencia na seleção das imagens que compõem a obra, sobretudo as fotográficas, que estabelecem uma relação de complementaridade com o elemento verbal e que, de forma análoga ao do discurso jornalístico, buscam retratar as condições de vida no Afeganistão durante a guerra. O caráter jornalístico da obra também contribui para a formação de representações acerca dos fatos retratados em *Le photographe*, pois, conforme veremos no decorrer deste trabalho, a linguagem jornalística possui, comumente, o *status* de retrato do real, principalmente quando essa linguagem conjuga a narração dos acontecimentos com a fotografia que, em termos gerais, registra o momento, servindo de evidência e testemunho.

A reflexão acerca da representação da alteridade na tradução vem se desenvolvendo ao longo dos anos e muitos autores contribuíram para uma abordagem mais sociocultural da tradução (Mona Baker, Lawrence Venuti, Mary Snell-Honby, Antoine Berman, dentre outros); porém, a nosso ver, é necessário um aprofundamento dessas reflexões no que concerne a mídias

que se valem de elementos verbais e icônicos¹ na sua composição e que possuem um grande volume de publicações e um amplo alcance de público, com traduções em diversas línguas. Podemos citar como exemplos de sucessos internacionais, logo, traduzidos, algumas obras de quadrinhos com teor biográfico e histórico, como o vencedor do prêmio Pulitzer, Art Spiegelman, autor de *Maus*; Marjane Satrapi, autora de *Persépolis* e que teve sua obra transformada em longa de animação; Will Eisner e seu *Ao coração da tempestade* e, Joe Sacco, com *Palestina*, este último mais próximo da linguagem jornalística no relato de fatos históricos do que os anteriores.

No Capítulo 1 desta tese, apresentamos aspectos gerais da obra *Le photographe* e sua tradução brasileira, como dados sobre a publicação no contexto de origem e no de tradução. Mostramos como a fotografia é inserida na obra, comparando-a com outros quadrinhos que usaram fotos anteriormente. Também incluímos informações sobre os autores e algumas declarações que eles próprios fizeram acerca do processo de criação de *Le photographe*.

Além disso, elaboramos um breve panorama histórico sobre a guerra entre União Soviética e Afeganistão, a fim de mostrar o contexto cultural e social que serve de cenário para a narrativa, uma vez que, a nosso ver, o conhecimento de tais fatos influencia na forma com que a obra é lida, logo, na formação de representações sobre o outro. Vemos, por exemplo, que à época em que as fotografias foram tiradas, o mundo vivia os momentos finais da Guerra Fria, que dividiu, durante décadas, os países entre os polos capitalista, representado pelos E.U.A., e o comunista, com a U.R.S.S. Nesse contexto, apresentamos algumas reflexões sobre a formação de discursos com base em Foucault (1964) e também em Baker (2006), sendo que essa última discute a criação de realidades no processo de tradução a partir de ideologias e visões de mundo.

Como a obra retrata o trabalho de Médicos Sem Fronteiras, também expomos algumas informações de como a instituição atua e de como essa atuação constrói representações não só para a própria organização, mas também para o público. Por se tratar de uma entidade de origem francesa, cujo trabalho é representado em uma série de quadrinhos também francesa, vimos a necessidade de contextualizar algumas informações que poderiam influenciar na leitura da tradução e, conseqüentemente, na formação de identidades culturais. Não é à toa que a versão traduzida apresenta um prólogo que introduz o leitor brasileiro a essa instituição de ajuda humanitária, talvez mais conhecida em contexto de origem. Todos esses aspectos sócio-

¹ Sobre a distinção entre plástico e icônico, que não abordamos nesta tese, ver o artigo de Georges Roque a respeito dos trabalhos desenvolvidos pelo *Groupe µ*. ROQUE, G. Sobre o *Tratado do signo visual*: uma observação e duas questões. In: **Estudos Semióticos**, v. 11, n. 3, 2015, p. 91-101.

históricos contribuem para a formação de identidades e representações tanto no original como na tradução e refletem discursos que correspondem a uma determinada época.

No segundo capítulo, refletimos sobre as características formais da fotografia jornalística e dos quadrinhos, pelo fato de *Le photographe* mesclar elementos dessas duas formas de linguagem. Discutimos como a imagem contribuiu, historicamente, para o registro do real, notadamente a imagem fotográfica. Nesse contexto, discutimos a função da imagem fotográfica no jornalismo e seu *status* de retrato do real, para, em seguida, problematizarmos a questão das fotografias de Lefèvre, fotojornalista, inseridas em uma narrativa gráfica. Partimos de reflexões de autores como McCloud (2005) sobre o realismo e a abstração nos quadrinhos para analisar o efeito de contraste entre o desenho e a fotografia em *Le photographe*.

Além da função da imagem na representação do real, seja pelo desenho, seja pela fotografia, abordamos a constituição da linguagem dos quadrinhos no nível enunciativo, isto é, como a mensagem é construída e percebida pelo leitor. Para tanto, embasamos nosso trabalho no já citado McCloud (2005), Eco ([1965] 2008) e Baetens (2001) acerca da noção de *continuum* entre os quadros e as páginas de uma história em quadrinhos e seus aspectos enunciativos no que se refere à relação entre imagem e texto. Nesse sentido, desenvolvemos a noção de unidade plurissemiótica, que se constitui a partir da relação entre os signos verbal e imagético que, em *Le photographe*, se manifesta a partir da relação entre as fotografias, os desenhos e o texto presente nas legendas narrativas e nos balões de diálogo. O desenvolvimento da noção de unidade plurissemiótica coloca em relevo a relação de interdependência e complementaridade entre os signos que formam a narrativa quadrinística, isto é, sua forma de enunciação, o que é importante para a análise e a prática da tradução de histórias em quadrinhos. Dessa forma, todos os sistemas de signo, imagem e texto, devem ser considerados no processo de tradução.

Com base na função narrativa das fotografias presentes na série, colocadas em relação com os desenhos e o texto dos balões e das legendas, identificamos quatro tipos de fotos presentes em *Le photographe*: paisagísticas, antropológicas, composicionais e documentais. Não se trata de uma classificação exaustiva nem definitiva, mas observamos diferentes categorias de fotos colocadas nas sequências ao longo da leitura dos três álbuns que compõem a série. Essas categorias foram elaboradas a partir da observação daquilo que a imagem retratava e de seu aporte para o desenvolvimento da narrativa.

No Capítulo 3, discutimos a questão da formação de identidades e representações culturais na tradução e no contexto específico da tradução de histórias em quadrinhos que, como sabemos, constitui-se a partir da inter-relação entre texto e imagem, salvo algumas poucas

exceções, pois há histórias em quadrinhos sem texto. Para tanto, partimos de autores como Berman (1984) e Venuti (1998), a fim de refletir sobre a formação de identidades culturais no processo de tradução e de como a cultura do outro aparece em obras traduzidas, debatendo questões como ética e etnocentrismo. Por se tratar de um trabalho que investiga a representação da cultura estrangeira, tomamos como base o trabalho de Laraia (2005) para apresentarmos a definição de cultura adotada nesta tese.

Abordamos, ainda, como a representação da cultura do outro aparece nas histórias em quadrinhos a partir do trabalho de Delesse e Richet (2009). Vimos que a referência a elementos culturais nos quadrinhos, ora aponta para a diferença, com a representação de um sotaque de uma personagem, por exemplo, ora aponta para a identificação, em que são inseridos, na obra, elementos extratextuais conhecidos do público leitor, como a citação a uma canção popular ou personalidade famosa. Em ambos os casos, a presença de tais elementos culturais interfere diretamente no processo de tradução, uma vez que nem sempre os referentes são (re)conhecidos. Nesse sentido, apresentamos e ampliamos a noção de marcador cultural, desenvolvendo uma nova tipologia a partir da análise da tradução de *Le photographe*, que pode ser aplicada a outras histórias em quadrinhos; assim, temos os conceitos de marcador cultural verbal, marcador cultural icônico e marcador cultural verbo-icônico.

A experiência de se compreender o outro, da construção de uma identidade cultural e transformação dos sujeitos nesse processo são questões discutidas por autores como Hall (2000) e Bhabha (2013). Ambos os autores problematizam o lugar de que parte aquele que busca entender a cultura do outro, lugar esse frequentemente ocupado pelo tradutor em sua prática.

Por fim, o Capítulo 4 contém as análises de 58 figuras, em cujas sequências foi identificada a representação da cultura do outro por meio da relação entre imagem e texto. Partimos das noções de marcadores culturais verbais, icônicos e verbo-icônicos para analisar de que forma a cultura estrangeira é representada nos quadrinhos. Identificamos os marcadores culturais a partir do original em francês, para, em seguida, discutir as estratégias de tradução e de analisar de que maneira a representação da cultura do outro é (re)construída em português. Nesse capítulo final, além de analisarmos a obra, propomos uma nova perspectiva de estudo de tradução de histórias em quadrinhos tendo em vista os fatores enunciativos que constituem essa forma de linguagem, como a unidade plurissemiótica, e aspectos sobre a criação de identidades culturais a partir da complementaridade entre imagem e texto na construção da representação do outro. É a partir dessas análises que podemos perceber como o estrangeiro é (re)construído na obra, seja ele afegão ou francês, e como essa relação entre diferentes culturas aparece no

original e na tradução brasileira. Na sequência, apresentamos as considerações finais e as referências bibliográficas do trabalho.

Diante do fato de a pesquisa sobre a tradução de histórias em quadrinhos se desenvolver cada vez mais no contexto dos Estudos Tradutológicos, nosso trabalho visa contribuir para futuros trabalhos nessa área. Afinal, as histórias em quadrinhos são um fenômeno mundial, e o papel da tradução é inegável nesse processo. Trata-se de um campo vastíssimo de investigação, haja vista as diversas línguas em que os quadrinhos são compostos e a grande variedade de gêneros e públicos a que elas se destinam. Com a sofisticação e desenvolvimento dessa forma de expressão ao longo dos anos, novos leitores são atraídos por essa linguagem, o que também se reflete no aprimoramento e profissionalização das traduções publicadas no país.

1. *Le photographe* e *O fotógrafo*: revelando a história

1.1 *Le photographe* e *O fotógrafo* em foco: as publicações franco-belga e brasileira

A série em quadrinhos *Le photographe* foi composta a partir do trabalho desenvolvido pelo fotojornalista francês Didier Lefèvre no Afeganistão entre julho e novembro de 1986, período em que fotografou e documentou a missão da organização Médicos Sem Fronteiras naquele país, que à época estava em guerra com a União Soviética. Os diários escritos pelo jornalista e as fotos são as principais fontes dos eventos narrados nos três volumes da série, o que transforma Lefèvre em narrador-personagem da história, representado no desenho da capa do primeiro volume:

Figura 1 – Capa da versão franco-belga² do 1º volume da série

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2003)

² Apesar de todos os autores serem franceses, a obra foi publicada pela editora belga Dupuis, especializada em histórias em quadrinhos. Vale notar que o lançamento da série foi simultâneo na França e na Bélgica e não há diferenças entre as edições publicadas em cada um desses países.

Todos os álbuns da série são dedicados aos membros de Médicos Sem Fronteiras que viveram a história narrada na obra: Juliette, Robert, Régis, John, Mahmad, Sylvie, Évelyne, Odile, Michel e Ronald, além de Jacques Fournot, morto em 2004, que não aparece nos álbuns e é pai da médica líder da equipe, Juliette. A família Fournot viveu no Afeganistão nos anos 1960, época de paz, o que possibilitou a Juliette aprender o idioma e ter grande conhecimento da região, além de ganhar a confiança dos afegãos graças ao trabalho que o pai realizara no país como engenheiro. Outra curiosidade em relação à obra se dá na participação de Marjane Satrapi, autora da premiada história em quadrinhos *Persépolis*, como letreiradora dos balões que contêm falas em persa³.

Publicado na França em 2003 pela editora belga Dupuis, com 80 páginas, o primeiro volume de *Le photographe* surge após 14 anos do fim da guerra entre Afeganistão e U.R.S.S e mostra a chegada de Lefèvre ao Paquistão, país vizinho ao Afeganistão, que se transformara em local de passagem para voluntários, jornalistas, refugiados do conflito e também de apoiadores da causa afegã, como veremos adiante. Nesse volume da série, a equipe de médicos se prepara para deixar o Paquistão e atravessar clandestinamente a fronteira através de montanhas e vales isolados, de difícil acesso, evitando, assim, as tropas soviéticas. O segundo volume foi publicado em 2004, também contendo 80 páginas, que mostram o serviço prestado pelos médicos nas aldeias, bem como as condições em que eles trabalhavam. Esse volume também exhibe cenas do cotidiano dos afegãos e trata do modo pelo qual a guerra os afeta. A terceira e última parte da série aparece em 2006, com 104 páginas, acompanhada de um documentário em DVD feito por uma das médicas da equipe, Juliette Fournot⁴. Nesse volume, Lefèvre narra o seu conturbado retorno ao Paquistão quando decide voltar sozinho, sem a equipe de médicos, por já ter concluído o seu trabalho jornalístico. Abandonado pelos guias, que temiam ser descobertos pelos soviéticos, e passando muito frio no gelo das montanhas, Lefèvre correu risco de morte durante a jornada. Devido às duras condições da viagem, esse último tomo contém menos fotografias se comparado com os demais. Em 2010, a editora

³ Ball (2008, p. 28) declara que a língua persa (*farsi* em persa) é chamada *dari* no Afeganistão, que significa “língua da corte”, em alusão ao renascimento da língua persa pela corte da dinastia Samanid após a ocupação árabe no século X. De acordo com o autor, o persa é a língua de ensino e funciona como língua franca do país, pois é falada pelos vários grupos étnicos que habitam a região, inclusive pelos pashtuns, grupo que possui idioma próprio e que representa 50% da população.

⁴ O documentário intitulado *À ciel ouvert* [*A céu aberto*], com duração de 40 minutos, registra o trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras no atendimento às populações isoladas nas montanhas do norte do Afeganistão. O filme mostra pacientes feridos de guerra, mas também civis que não tinham acesso a serviços de saúde na região. Diferentemente da edição francesa, o filme, produzido pela editora franco-belga Dupuis em 2006, não foi incluído no terceiro volume da versão brasileira, publicado pela editora Conrad.

Dupuis, responsável pela publicação, lançou um volume integral contendo os três álbuns, sem o DVD incluído no terceiro número, formando um único livro com 272 páginas. Todas as edições seguem o padrão franco-belga de histórias em quadrinhos, que se caracteriza pelo formato álbum, com capa dura, páginas internas em papel de alta qualidade em cores e tamanho A4 (aproximadamente 22cm de largura por 30cm de altura).

Le photographe obteve sucesso imediato ao ser lançado e foi traduzido para várias línguas logo em seguida, conforme aponta, no livro que contém uma entrevista com o fotógrafo Didier Lefèvre, um dos autores e responsável pelos desenhos, Emanuel Guibert:

A história em quadrinhos foi um boom. Não esperávamos isso. Nós a concebemos para ser lida por todos, mas tendo em vista o seu tema documental e a mistura inusitada de desenhos e fotos, pensávamos que ela interessaria somente a um punhado de leitores. Dezenas de milhares de exemplares foram vendidos rapidamente. Seis anos e dois outros volumes depois, a edição em francês ultrapassa os 260.000 exemplares e há, pelo menos, uma dúzia de traduções⁵. (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2009, p. 17)

Ambos os autores comentam sobre a gênese do projeto de *Le photographe*. Lefèvre salienta que, ao contrário do que muitos acreditam, uma imagem não resume tudo; para ele, é preciso mostrar várias imagens para se construir uma história. O fotojornalista justifica, assim, a criação dos quadrinhos, que “mostra várias centenas de imagens de uma reportagem ao longo da qual quatro mil fotos foram tiradas e que, na volta, apenas seis foram publicadas” (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2009, p. 79)⁶. Lefèvre destaca o fato de a publicação de muitas fotos em um jornal custar muito caro; assim, se um fotojornalista quisesse publicar seu trabalho de forma mais completa, deve recorrer a outros meios de publicação⁷.

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, *Le photographe* é uma obra que se caracteriza pela mistura de formas de expressão: a fotografia jornalística e a linguagem dos quadrinhos; justamente por esse motivo, a série foi idealizada por três autores diferentes, cada

⁵ La bande dessinée a fait boum. On ne s’y attendait pas. On l’avait conçue pour être lisible par tout le monde mais, étant donné son sujet documentaire et son curieux mélange dessins-photos, on pensait n’intéresser qu’une poignée de lecteurs. Des dizaines de milliers d’exemplaires se sont rapidement vendus. Six ans et deux autres tomes après, l’édition française est au-delà des 260.000 exemplaires et il existe une douzaine de traductions. [Todas as citações em português cujas referências aparecem em língua estrangeira foram por nós traduzidas, salvo menção contrária].

⁶ [...] montre plusieurs centaines de photos d’un reportage au cours duquel quatre mille photos avaient été prises et, au retour, seulement six publiées.

⁷ Em 2002, um ano antes da publicação de *Le photographe*, Didier Lefèvre lança o livro de fotografias *Voyages en Afghanistan: le pays aux citrons doux et des oranges amères* [não publicado no Brasil], que contém algumas fotografias de 1986, presentes na série de quadrinhos, além de outras fotos feitas durante viagens subsequentes empreendidas pelo fotógrafo na década de 1990 e nos anos 2000.

um exercendo uma função pertinente a sua área de atuação profissional de origem: Didier Lefèvre, fotojornalista; Emmanuel Guibert, quadrinista e Frédéric Lemercier, diagramador e colorista. Lefèvre (1957-2007) já tinha atuado como fotojornalista a convite dos Médicos Sem Fronteiras em missões anteriores e no fim de julho de 1986 vai para o Afeganistão. Atuou como colaborador independente com diversos jornais franceses, dentre os quais o *Libération*, que publicou, ainda em 1986, seis fotos tiradas durante sua estadia no Afeganistão com a equipe de médicos. Vale ressaltar que é a partir de seus diários que a narrativa de *Le photographe* foi construída; assim, conforme apontado anteriormente, ele é, simultaneamente, narrador e personagem da história. De acordo com as informações constantes no fim do volume três da série, onde são mostrados dados biográficos de cada uma das pessoas presentes nos três álbuns, Didier Lefèvre e Emmanuel Guibert eram amigos, e foi este quem sugeriu fazer um livro a partir dos diários e fotografias daquele, uma vez que havia uma enorme quantidade de fotos que ainda não haviam sido publicadas. Guibert (nascido em 1964) é autor de diversas histórias em quadrinhos e, antes de *Le photographe*, já tinha trabalhado com temas históricos em *Brune* (1992), sobre a ascensão do nazismo, e *La guerre d'Alan* (2000-2008), uma biografia de Alan Ingram Cope, soldado americano que lutou durante a Segunda Guerra Mundial e que passou a viver na França, com quem Guibert tinha o hábito de conversar. Publicou ainda, com a colaboração de Lemercier, os livros de desenhos *La campagne à la mer* (2002) e *Pavé de Paris* (2007). Frédéric Lemercier (nascido em 1962), responsável pela edição e composição das páginas com os desenhos de Guibert e as fotografias de Lefèvre, atuou como diagramador para várias instituições culturais na França, dentre elas o Musée d'Orsay. Formado em artes visuais, frequentou a École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, onde conheceu o amigo Emmanuel Guibert. Atualmente trabalha como professor na escola de artes na Hourdé École Supérieure⁸.

Por se tratar de uma obra que explora, na construção da narrativa, formas de expressão já consagradas em outras mídias, o caráter diferenciado da série no mundo dos quadrinhos é evidente, pois, conforme aponta Ramos (2009, p. 19), “a tendência nos quadrinhos é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor as histórias”, como se observa em *Maus*, de Art Spiegelman, *Corto Maltese*, de Hugo Pratt, e *Valsa com Bashir*, de Ari Folman e David Polonski. Comparemos o uso desse recurso em *Maus* e em *Le photographe*:

⁸ Além do volume 3 da série, as informações biográficas dos autores foram retiradas dos sites culturebd.com (França) e tebeosfera.com (Espanha).

Figura 2

Figura 3

A primeira diferença entre as duas figuras é percebida em relação à quantidade de fotos em cada uma das sequências: enquanto a Figura 2 apresenta uma única fotografia inserida na página, a Figura 3 mostra 15. A segunda diferença se dá no tipo de imagem fotográfica: enquanto *Maus* se vale de um retrato para compor a narrativa, *Le photographe* se vale de fotos externas, de paisagens e de pessoas em movimento, que não posaram para a câmera, o que confere às imagens um efeito de espontaneidade. Outro fator que diferencia o uso das fotografias entre as duas obras se dá no plano narrativo desenvolvido no processo de leitura da sequência dos quadrinhos: enquanto *Maus* faz uso da fotografia de forma esporádica (ao todo, são usadas três fotos nas 262 páginas que compõem a obra em seus dois tomos), *Le photographe* o faz de forma sistemática.

A função que a fotografia desempenha em cada uma das sequências também é distinta, uma vez que em *Le photographe* a própria foto constitui um quadrinho em si, que se relaciona com os outros quadrinhos da página. Isso pode ser observado na sequência da Figura 3, que mostra um quadrinho desenhado representando o narrador fotógrafo Lefèvre atrás dos dois médicos da equipe, Robert e Régis, que o levavam a um alfaiate; no quadrinho seguinte, que é uma foto, há a perspectiva da imagem que Lefèvre tinha no quadrinho anterior, isto é, as costas de Robert e Régis. A narrativa avança e temos duas imagens fotográficas do interior do ateliê cuja sequência é desenvolvida pelos desenhos dos quadrinhos subsequentes, que mostram o alfaiate tirando as medidas de Lefèvre. Já em *Maus*, o retrato de Vladek Spiegelman jovem, pai do autor da obra, é o tema da discussão entre as personagens, ou seja, a foto surge como uma colagem que ilustra a narração que estava sendo desenvolvida, pois o narrador menciona uma foto que tirou quando jovem que ficara de posse de sua esposa. Em seguida, há um salto narrativo e Vladek, já idoso, conversa com o filho sobre a tal imagem. Aqui, diferentemente de *Le photographe*, a fotografia não constitui um quadrinho em si: trata-se de um retrato cuja relação com a sequência se dá por meio da colagem cujo efeito é a ilustração e a dramaticidade, pois a foto “aumenta o grau de perturbação”⁹ (CIOFFI, 2001, p. 117), uma vez que ela mostra Vladek usando um uniforme de campo de concentração. Em outras palavras, a fotografia de *Maus* poderia ser retirada da sequência sem grandes prejuízos à compreensão da cena e ao desenvolvimento narrativo da sequência de quadrinhos, ao contrário das fotografias presentes em *Le photographe*, que mostram uma progressão de acontecimentos e constituem cenas com pano de fundo, perspectiva e personagens diversos que se relacionam nas imagens. Contudo, vale ressaltar que ambas as histórias em quadrinhos narram, a partir de estilos diferentes,

⁹ [...] increase the level of disturbance.

eventos reais, logo, a fotografia cumpre a função que lhe é comumente atribuída: a de registro do real, o que confere às obras legitimidade na narração dos fatos e também constitui um recurso retórico, como afirma Sontag (2003, p. 11; Cf. Capítulo 2).

Devido à originalidade em sua composição e por constituir um exemplar bem elaborado do gênero jornalismo em quadrinhos, ou seja, “reportagens feitas na forma de quadrinhos” (RAMOS, 2009, p. 30), a obra recebeu diversos prêmios, dentre eles o Prêmio Libraires de Bande Dessinée (oferecido pelo Canal BD, presente na Bélgica, França, Itália, Quebec e Suíça, pelo Volume 1, em 2004), o Prêmio France Info de História em quadrinhos de atualidade e reportagem (oferecido pela rádio pública francesa France Info, pelo Volume 2, em 2005), o Globo de Cristal de melhor história em quadrinhos (oferecido pela imprensa francesa, em 2007), um dos cinco vencedores de Les Essentiels d'Angoulême (um dos prêmios mais prestigiados no mundo dos quadrinhos, é oferecido durante o Festival de Angoulême, na França, pelo volume 3, em 2007) e o Prêmio Eisner de melhor edição americana de obra internacional (maior premiação de quadrinhos nos Estados Unidos, em 2010).

A tradução brasileira, *O fotógrafo*, chega ao país pela primeira vez em 2006 com a publicação da 1ª edição do Volume 1 pela Editora Conrad do Brasil (a 2ª edição é de 2010, que é a utilizada em nosso *corpus*). O segundo volume foi publicado em 2008 e o terceiro e último, em 2010, todos traduzidos pela mesma tradutora, Dorothee de Bruchard. Somente o primeiro volume teve uma segunda edição, em 2010, mas todos continuam disponíveis para compra, o que demonstra o êxito da série no país mesmo após 12 anos da publicação da primeira edição:

Figura 4 – Capa da versão brasileira do 1º volume da série

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2010)

Ao se compararem as duas capas dos primeiros álbuns, a do original na Figura 1 e a da tradução exposta acima, nota-se a diferença entre as edições franco-belga e brasileira: enquanto aquela mostra um desenho representando o fotógrafo Didier Lefèvre, esta mostra uma das fotografias que fazem parte do volume, característica que se mantém nas capas dos demais álbuns. Duas reflexões surgem a partir daí: a primeira delas é a respeito do próprio ato de traduzir, que dá origem a um produto derivado de uma ação primeira, que é a escrita do original; analogamente, a fotografia presente na capa da obra traduzida é um produto de uma ação primeira que é a de fotografar, assim, tanto a tradução quanto a fotografia em questão constituem produtos derivados de uma ação primeira: a composição da obra naquela e o ato de fotografar nesta. Aqui, podemos retomar as ideias de Dubois (2012), que vê na fotografia um ato que não se limita ao gesto de captar uma cena com a câmera, mas que inclui a recepção e a contemplação do espectador para existir plenamente, da mesma maneira que a tradução se realiza na língua do outro, ou seja, o ato de traduzir também está além da escrita, antes, concretiza-se quando passa a existir na língua do outro, no mundo do outro. A capa original apresenta o fotógrafo, sujeito que produz as imagens e que dá título à série, ao passo que a capa

da tradução apresenta uma fotografia, o que encerra uma incongruência com o título da obra: afinal, onde está o fotógrafo? Seria possível imaginar que a foto que Lefèvre está tirando na imagem da capa do original é a que consta na capa da tradução? O olhar do fotógrafo, com a câmera nas mãos, está em destaque na capa da versão original, ao passo que a capa da versão traduzida decorre desse olhar, desse ato. O olhar de quem o vê fotografando é representado no desenho, mas o olhar de quem vê a foto, de nós espectadores, dos sujeitos em processo, nos termos de Dubois (2012), está presente na capa da tradução. A evocação – ou ainda, a convocação – do sujeito em processo, implicado na experiência fotográfica suscitada na capa da versão brasileira, permite-nos estabelecer uma ligação com a experiência tradutória, pois esta também requer um sujeito leitor, mesmo que esse leitor seja o próprio tradutor; em outras palavras, fotografia e tradução pressupõem o olhar de um sujeito que se torna parte da enunciação, isto é, do ato de comunicar, ora por imagens, ora por palavras.

A segunda reflexão que se pode elaborar a partir das capas se dá nos diferentes status que a linguagem dos quadrinhos tem em cada um dos países, ou seja, é como se a edição franco-belga (e outras edições europeias, como a espanhola, que mantém a capa original) atestasse que se trata de uma obra quadrinística e a brasileira quisesse se mostrar como uma obra mais próxima a um livro de fotografia. Apesar de a edição brasileira ser tão bem acabada graficamente quanto a francesa, com as mesmas dimensões, capa dura e papel couché, a cultura de leitura de histórias em quadrinhos no país ainda está em desenvolvimento se comparada à Bélgica ou à França, países que têm uma forte tradição não só de leitura dessa forma de linguagem, mas também como produtores e berço de grandes nomes reconhecidos e premiados mundialmente, como Hergé, com *Tintin*, Albert Uderzo e René Goscinny, com *Astérix*, Moebius, com *L'Incal*, Morris, com *Lucky Luke* e, mais recentemente, Marjane Satrapi, com *Persepolis* e Julie Maroh, com *Le bleu est une couleur chaude*. Em suma, é possível supor que a editora brasileira tenha escolhido a capa a partir da expectativa que ela tem acerca da recepção do leitor, o que não ocorre somente em obras de quadrinhos, pois a capa deve ser atraente para o público e pode mudar nas versões traduzidas; assim, por se tratar de uma obra dirigida ao público adulto, de caráter documental e jornalístico, a fotografia na capa acaba sendo o melhor artifício para chamar a atenção de um leitor adulto talvez ainda pouco ou menos familiarizado com essa linguagem. Nessa direção, Rota (2014, p. 84) afirma que as mudanças empreendidas pelas editoras das traduções de histórias em quadrinhos levam em consideração o perfil do público leitor, mudanças essas chamadas pelo autor de *adaptações*. De maneira homóloga, Celotti (2014, p. 36) classifica as mudanças de formato, nomes de personagens, alterações de desenhos e demais transformações feitas nas traduções de quadrinhos de *adaptações culturais*.

Venuti (1998, p. 68) também reflete acerca das mudanças das capas de livros no contexto da tradução. Para ele, a arte da capa da tradução, dentre outros fatores, contribui com práticas domésticas que obedecem a determinadas práticas de leitura, logo, a valores culturais específicos do país que consome a obra traduzida.

De acordo com Rota (2014), as diferenças de formato e *layout* dos quadrinhos nos diferentes países encerram diferenças culturais (ROTA, 2014, p. 81). Isso fica evidente se compararmos os quadrinhos japoneses com os quadrinhos franceses, além dos quadrinhos italianos, que possuem formatos cristalizados e consideravelmente distintos entre si, o que demonstra que essa forma de mídia já se consagrou nesses países como uma linguagem autônoma e bem conceituada. Por outro lado, se pensarmos no contexto brasileiro, há um formato fixo de quadrinhos que seja reconhecível como autenticamente nacional? Levantamos essa questão pelo fato de Rota (2014, p. 96) limitar a alteridade (e o reconhecimento dela) no processo de tradução de histórias em quadrinhos ao formato dos álbuns; assim, de acordo com o autor, o leitor constata que se trata de um quadrinho traduzido por meio do formato da publicação, que foge aos padrões daqueles usados em seu país. No Brasil, onde uma nova safra de quadrinhos nacionais começa a receber reconhecimento, com autores premiados internacionalmente, como os irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, entre os primeiros brasileiros a receberem o prêmio Eisner de quadrinhos, é difícil determinar um formato padrão; logo, a alteridade, evidenciada pelo processo de tradução, manifestar-se-ia por outros meios além daquela apontada por Rota (2014). Voltaremos a esse debate no terceiro capítulo desta tese.

Outro fator referente à versão brasileira que a diferencia da versão original é a adição do subtítulo *Uma história no Afeganistão*, inexistente na publicação franco-belga, além de um prólogo que contextualiza a narrativa, escrito pela jornalista Simone Rocha, ex-diretora da MSF-Brasil e membro do conselho administrativo da organização¹⁰. O texto da jornalista contextualiza o conflito narrado na obra e salienta a função da organização humanitária para o leitor brasileiro:

Até hoje as caravanas da MSF no Afeganistão são lembradas por nós como um exemplo da vocação de nossa organização: fazer o possível e o impossível para levar assistência médica onde ela é mais necessária, a despeito das fronteiras, com profissionais engajados que, para salvar vidas, muitas vezes arriscam a própria. (ROCHA, 2010, p. 5).

¹⁰ Informações obtidas no site de Médicos Sem Fronteiras Brasil (www.msf.org.br). Acesso em julho de 2017)

Vale ressaltar que a obra original em francês não conta com nenhum texto de apresentação acerca do papel de Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão, nem em outros territórios; assim, conclui-se que a editora brasileira julgou necessária uma apresentação da organização que, por ser de origem francesa, provavelmente é mais conhecida no país de origem da publicação. Ambos os recursos textuais mencionados, o subtítulo e o prólogo, cumprem uma função elucidativa, ou seja, esclarecem para o leitor o quando, o onde e o porquê da trama. A inserção dessas informações textuais na tradução também configura uma estratégia editorial, pois se pressupõe que o leitor brasileiro desconheça os fatos históricos que são relevantes para a compreensão da narrativa, ou mesmo a organização Médicos Sem Fronteiras, uma das protagonistas da trama. O prólogo escrito pela jornalista Simone Rocha, membro da instituição, confere, ademais, legitimidade e prestígio à publicação por se tratar de um discurso de autoridade, isto é, trata-se de uma jornalista que conhece a organização e que foi, inclusive, ao Afeganistão, como é citado no referido texto de apresentação. Todos esses elementos contribuem para a criação de uma representação acerca da obra no contexto de leitura da tradução (Cf. Capítulo 3). Esse fator é relevante na medida em que, na obra traduzida, o leitor brasileiro passa a ter uma aproximação maior com os fatos narrados e com os sujeitos retratados na série, no caso, os médicos e os jornalistas que atuam nas missões. Tais fatos, no contexto de origem, não são explicitados textualmente por serem de conhecimento do público, sobretudo o trabalho da organização humanitária; em outras palavras, as posturas editoriais de cada país onde a obra foi publicada demonstram que se pressupõe que o leitor francês está mais familiarizado com o trabalho de Médicos Sem Fronteiras, pelo fato de esta instituição ser daquele país, do que o leitor brasileiro.

1.2 O Afeganistão como cenário de disputas ideológicas na Guerra Fria

A princípio um registro jornalístico da guerra entre Afeganistão e União Soviética na década de 1980, as fotografias que compõem a narrativa desenvolvida em *Le photographe* testemunham um momento histórico crucial durante a Guerra Fria perpetrada por norteamericanos e soviéticos. É nesse cenário que os três volumes da série se desenrolam e, na medida em que falamos de formação de identidades culturais e representações sobre o outro, cabe traçar um panorama de tais acontecimentos, uma vez que o mundo, bipolarizado, vivia um embate ideológico entre o comunismo e o capitalismo, com princípios e formas de pensar atrelados a cada um desses dois sistemas de governo.

Na década de 1980, momento em que se passa a história de *Le photographe*, o Afeganistão era um país com 15 milhões e meio de habitantes de diversas etnias, dos quais 10% eram alfabetizados, cuja expectativa de vida era de 40 anos e renda per capita de 168 dólares (HAMMOND, 1987, p. 4-6). Segundo Alexiev (1988, p. 5), as tropas soviéticas aumentam sua presença no território afegão em 1978, a fim de assegurar o regime comunista que fora imposto pouco tempo antes após um golpe de militares afegãos. Estes propuseram uma série de reformas inspiradas no modelo socialista, o que deu início a conflitos civis liderados por religiosos contrários ao regime por todo o país e, em 1979, desencadeou a guerra de 10 anos relatada na série. É nesse contexto social e político que se dá o trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras, mencionada indiretamente no livro de Thomas T. Hammond, professor de História na Universidade de Virgínia, escrito ainda durante o conflito: “um punhado de médicos franceses vem fazendo o melhor que pode para cuidar dos guerrilheiros e civis feridos no Afeganistão” (HAMMOND, 1987, p. 234).

A conjuntura política da época, marcada pelas disputas de poder militar e econômico entre E.U.A. e U.R.S.S, fomentou o discurso de que o mundo estava dividido em duas correntes opostas, logo, com valores opostos; assim, o Afeganistão surgia como um ringue da luta entre essas duas visões de mundo, de tal forma que a imprensa ocidental da época veiculou intensamente os combates, tornando popular o termo de origem árabe *mujahidin*¹¹ (مجاهدين; também transliterado como mujāhidīn, mujahedin, mujaidim, etc.), com referência aos homens que formavam os grupos rebeldes contra os soviéticos. A figura do *mujahid* aparece de forma recorrente em *Le photographe* e muitos dos guias que auxiliaram os membros dos Médicos Sem Fronteiras rumo aos vilarejos, bem como pacientes tratados por eles, eram assim referenciados. De acordo com Arístegui (2004, p. 80), grande parte dos *mujahidin* não era exclusivamente afegã, visto que muitos jovens muçulmanos oriundos de outros países vieram lutar no Afeganistão 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 U.R.S.S naquele país 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 muçulmanos foi motivada, também, por questões de identidade religiosa, e não só pela defesa do território.

¹¹ *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”.

Vale notar que a palavra *mujahidin* está ligada à palavra *jiḥad*¹², ambas comumente vinculadas ao islamismo nos meios de comunicação ocidentais. Segundo os ensinamentos do profeta Muhammad, o *Jihad* é uma busca interior que faz com que cada muçulmano se empenhe em se tornar um ser humano melhor: “o *Jihad* é uma luta interior de disciplina moral e dedicação ao Islã e à ação política” (METCALF apud RASHID, 2003, p. 32)¹³. De acordo com Rashid (2003, p. 31-32), o *Jihad* se divide em duas frentes: o pequeno *Jihad*, que se manifesta por meio da militância e da luta política e social, e o grande *Jihad*, representado pela busca de crescimento pessoal e moral de cada fiel, em outras palavras, “uma prova de obediência a Deus e da disposição de cada muçulmano para realizar Seus mandamentos na terra” (idem). Ainda de acordo com o autor, o profeta Muhammad é reverenciado pelos seguidores da fé islâmica por exemplificar tanto o grande quanto o pequeno *Jihad*, já que se dedicou a Deus, tornando-se um muçulmano melhor, dando bons exemplos àqueles que estavam ao seu redor e também tendo lutado contra uma sociedade corrupta por meio da militância. Como se pode observar, o conceito de *Jihad* que hoje prevalece nos meios de comunicação refere-se ao pequeno *Jihad*, o que se deve, principalmente, aos ataques terroristas promovidos por grupos radicais – uma forma de militância violenta – o que demonstra o reducionismo de um conceito muito mais amplo dentro do contexto do Islã.

Ao longo da história, a fé islâmica influenciou não só a vida religiosa, mas também social e política de seus adeptos. Por meio de migrações pacíficas de povos nômades muçulmanos e pela conquista territorial, o Islã se disseminou pelo mundo: “as mudanças operadas pelos conquistadores – religiosas, políticas, sociais – eram frequentemente inspiradas no conceito de *Jihad*”. (RASHID, 2003, p. 31). Tendo em vista o contexto histórico da década de 1980, esse embate entre política e religião demonstra os valores ideológicos veiculados principalmente pela imprensa ocidental, que engrandecia a figura desses rebeldes que lutavam contra o comunismo:

A rebelião foi estimulada, em parte, pelos líderes muçulmanos que proclamaram um *jiḥad* – uma guerra santa – contra os comunistas ateus [...] Em algumas áreas, tropas do governo mantinham o controle durante o dia, enquanto os *mujaheddin* (guerreiros santos) dominavam a cena à noite. (HAMMOND, 1987, p. 76-77)

¹² Segundo o dicionário árabe – português – árabe de Sabbath (1988, p. 73), o substantivo masculino *jiḥad* exprime “luta, combate”.

¹³ METCALF, B. D. **Islamic revival in British India, 1860-1900**. Islamabad: Royal Book Company, 1982.

O uso de tais termos pela imprensa e, como veremos adiante, por *Le photographe*, indica a construção de um discurso acerca do outro, isto é, constrói-se a a imagem de um sujeito que se transforma, no e pelo discurso, em uma efígie do que vem a ser o guerreiro santo que luta contra a o invasor soviético. Trata-se, em realidade, de um reflexo do momento histórico e social que o mundo vivia, pois grande foi a repercussão da invasão da U.R.S.S no Afeganistão, apesar de esse país não ser economicamente relevante para o Ocidente, já que não possui riquezas naturais como petróleo, abundante nos países vizinhos. Essa construção de discursos, veiculados pelos meios de comunicação ocidentais anticomunistas, fica evidente em uma das notas da obra de Hammond (1987, p. 79):

Muitos termos diferentes têm sido empregados para designar os que lutam contra o comunismo no Afeganistão. Meu favorito é: “combatentes da liberdade”, porque descreve exatamente o que eles são – combatentes lutando pela liberdade. [...] Outros termos comuns aceitáveis são *mujaheddin* (guerreiros santos), insurgentes, guerrilheiros e combatentes da resistência. No que tange ao movimento levado a cabo pelos rebeldes, prefiro o termo “luta de libertação nacional” que é, não apenas precisa, mas que também causa problemas aos soviéticos que reivindicam serem no mundo os maiores patrocinadores de lutas de libertação nacional. Outras denominações populares são “movimento de resistência”, “insurreição” e “movimento guerrilheiro”.

Entretanto, a imagem mítica construída do *mujahidin*, o guerreiro santo que luta contra os soviéticos, é passível de ser alterada de acordo com os acontecimentos e ideologias vigentes de um determinado período. Dessa forma, configura-se o que Foucault (1969) 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” (FOUCAULT, 1969, p. 39)¹⁴. Desse modo, é possível haver um deslocamento de valor no contexto ocidental sobre o conceito de *Jihad* e as palavras culturalmente marcadas associadas a ele: *mujahidin* e o termo usado atualmente, *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”.

À época da produção de *Le photographe*, esses guerreiros combatiam em uma guerra santa, como mostra a citação de Hammond (1987) acima. Naquele momento, o combate armado dos muçulmanos se legitimava no mundo ocidental devido ao fato de o inimigo ser comum tanto para os rebeldes afegãos como para os países ocidentais do bloco capitalista: os soviéticos.

¹⁴ [...] 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.

No início do século XXI, porém, os guerreiros islâmicos são considerados fundamentalistas religiosos e têm um novo inimigo: o Ocidente. Com a mudança de contexto, os meios de comunicação passam a se valer de novos enunciados e a atribuir novos significados às palavras de origem árabe, formando novos discursos. Trata-se, assim, da construção de novas representações culturais, que se modificam ao longo do tempo e das mudanças no curso da história.

A história também mostra que a legitimação da figura dos *mujahidin* e da luta dos afegãos contra os soviéticos por meio do discurso converteu-se em ações efetivas empreendidas pelo governo norte-americano. De acordo com Kissinger (2007, p. 675-676), o governo Reagan, entre 1985 e 1989, “alargou fortemente o apoio à guerrilha anti-soviética no Afeganistão”, o que, segundo o autor, contribuiu para a retirada das tropas da U.R.S.S daquele país em 1989, após 10 anos de conflito. Kissinger (2007, p. 676-7) chega a classificar tais medidas como “realismo quase maquiavélico” ao afirmar que:

A administração Reagan prestava auxílio não só a democratas genuínos (como na Polónia), mas também a fundamentalistas islâmicos (em conluio com os Iranianos) no Afeganistão [...]. Os Estados Unidos tinham tanto em comum com os *mujahideen* como Richelieu tivera com o sultão do império otomano. No entanto, partilhavam um inimigo comum e num mundo de interesses nacionais, isso tornava-os aliados (idem).

O apoio norte-americano aos rebeldes afegãos veio por meio do fornecimento de armas; logo, a participação dos E.U.A. na guerra se deu de forma indireta, ao contrário do que houve no Vietnã entre os anos de 1955 a 1975. De acordo com Alexiev (1988, p. 14), o fornecimento de armas modernas, capazes de abater os temidos helicópteros soviéticos, foi crucial para que a U.R.S.S começasse a ter prejuízos consideráveis e percebesse que não venceria a guerra pelas vias militares. Outro fator que contribuiu para o crescente fracasso da ocupação soviética no Afeganistão se deu, segundo Makhmalbaf (2001, p. 66), pelo relevo acidentado do território afegão e pela ausência de estradas, o que explica o uso intensivo de helicópteros:

Não fosse a topografia montanhosa do Afeganistão, os soviéticos poderiam ter facilmente conquistado o país [...]. O fato de o país ser montanhoso aumenta tanto os custos da guerra como a reconstrução pós-guerra. (idem)

A guerra teve fim em 1989 graças a uma soma de fatores, tais como o colapso da União Soviética, os elevados custos do conflito e a intervenção americana. Kissinger (2007, p. 687) também aponta para tal fato ao afirmar que as ações militares perpetradas pela U.R.S.S no

Afeganistão tornavam-se cada vez mais “dispendiosas e inconclusivas”. Após a retirada das tropas soviéticas, o país mergulha em uma guerra civil. Surgiram organizações e partidos e, pelo fato de o Afeganistão ser dividido em grupos étnicos tribais¹⁵, segundo Makhmalbaf (2001, p. 83), aqueles afegãos que se tornaram guerreiros contra o invasor soviético passaram a lutar entre si, defendendo cada um a sua tribo. Esse cenário propiciou a ascensão do movimento fundamentalista islâmico Talibã (também transliterado como Taleban) no país, uma vez que seus membros, baseados em princípios religiosos, promoviam o desarmamento da população. Sobre esse aspecto, afirma Makhmalbaf (2001, p. 87):

As pessoas me disseram que antes deles [os homens do Taleban] as lojas eram assaltadas diariamente por homens famintos e armados. Mesmo os que se opunham ao Taleban ficaram satisfeitos com a segurança que eles trouxeram. Essa segurança foi estabelecida por duas razões. Primeiro por desarmamento e depois devido à punição severa, tal como cortar as mãos dos ladrões.

A dominação do país pelo regime imposto pelo Talibã, mundialmente conhecido pelo extremismo religioso e pela violência, culminou com a retirada da organização Médicos Sem Fronteiras do país em 2004, após o assassinato de cinco membros da instituição por insurgentes do movimento que ainda hoje combatem contra os norte-americanos. Por uma triste ironia da história, a origem do Talibã está ligada ao apoio dado pelos americanos na guerra contra os soviéticos, uma vez que o movimento era formado, originalmente, por jovens “treinados nas escolas para mujahedins, no Paquistão, [...] de onde saíam formados para ingressar numa carreira político-militar no Afeganistão” (MAKHMALBAF, 2001, p. 92). A palavra Talibã deriva do substantivo masculino *talib* (طالب), que em árabe, significa “estudante” (SABBAGH, 1988, p. 139). Mesmo após a retirada do Talibã do governo, que esteve no controle do país de 1996 a 2001, pelos militares americanos, os conflitos persistem na forma de guerrilha e ataques terroristas. As dores de um país marcado por conflitos violentos voltam a ser assunto das publicações ocidentais, seja em jornais, livros, documentários, artigos, ou em quadrinhos, como atesta *Le photographe*.

¹⁵ Os principais grupos étnicos do Afeganistão são os pashtuns, os hazaras, os uzbeques e os tadjiques. Historicamente, os pashtuns, grupo majoritário, sempre tiveram maior poder político, logo, os outros grupos raramente ocuparam cargos no governo. (MAKHMALBAF, 2001, p. 55)

1.3 Médecins Sans Frontières (Médicos Sem Fronteiras): um retrato do trabalho médico visto como missão

A organização de ajuda humanitária Médecins Sans Frontières (no Brasil, Médicos Sem Fronteiras) foi fundada em 1971 por um grupo de médicos e jornalistas franceses que atuaram junto à Cruz Vermelha na guerra civil da Nigéria. Segundo o site oficial da instituição (www.msf.fr), a criação da entidade surge a partir da necessidade de haver uma “organização de urgência médica mais livre”, ou seja, fundada sob o princípio de neutralidade, que não serve a interesses políticos nem de propaganda, apesar de as missões empreendidas pela organização ocorrerem, na sua maioria, em zonas de conflito. Rambaud (2009, p. 723) declara que a MSF criou, ao longo dos anos, uma estrutura formada por diferentes “satélites”, dentre eles uma plataforma logística, uma estrutura de pesquisa epidemiológica (Epicentre), um Centro de reflexão sobre a ação dos saberes humanitários (CRASH) e uma célula de produção audiovisual (État d’Urgence Production), todos contribuindo para a visibilidade da instituição e de seus êxitos operacionais. Trata-se, conforme afirma a autora, de uma instituição que se destaca pela promoção de uma autocrítica e pela autogestão¹⁶, haja vista que a organização possui seu próprio centro de pesquisa e um conselho administrativo que zela pela ética de seus membros.

A organização atua com o recrutamento de profissionais da saúde voluntários dispostos a atuar em territórios em conflito ou com graves crises humanitárias, tais como epidemias e desnutrição severa. De acordo com o presidente da organização Médicos Sem Fronteiras em 2004, Jean-Hervé Bradol, os critérios de seleção para a intervenção de organizações humanitárias são as altas taxas de mortalidade e as populações carentes de assistência (BRADOL, 2004, p. 4-6). No início, os recrutamentos se dirigiam a médicos e enfermeiros franceses, mas hoje a organização atua na esfera internacional, com sedes em países como o Brasil, Estados Unidos, Holanda, Emirados Árabes Unidos, Austrália, dentre outros. No que se refere aos países onde presta atendimento, a maioria se situa na África; porém, a organização está presente em todos os continentes.

Em relação ao preceito de neutralidade política preconizado pela instituição e mencionado anteriormente, Bradol (2004) afirma que tal princípio se relativiza quando as vítimas são civis: “apesar de a ação humanitária permanecer neutra em relação aos motivos que levam os atores a matarem uns aos outros, isso não fica assim quando eles decidem atacar não-

¹⁶ Rambaud (2009, p. 723) afirma que, em 2007, a MSF contava com um orçamento anual de 152,2 milhões, dos quais 99% provinham de fundos privados.

combatentes” (BRADOL, 2004, p. 14)¹⁷. O presidente de Médicos Sem Fronteiras não explicita de que forma essa neutralidade deixa de existir, isto é, se há ações efetivas que demonstram a tomada de posição da organização, tais como denúncias a organizações internacionais ou a proteção de indivíduos perseguidos. Assim, a tomada de posições, seja de empatia ou antipatia com os agentes envolvidos no conflito, mostra-se por meio das construções discursivas em *Le photographe*, não só no texto, mas na sua conjunção com as imagens fotográficas e desenhos, como veremos no decorrer desta tese. Dessa forma, vê-se que o princípio de imparcialidade das organizações humanitárias apregoado pelo presidente da instituição francesa é, também, uma estratégia política que lhes permite entrar nos países e realizar os atendimentos médicos, pois as equipes médicas dependem, na maioria das vezes, dos combatentes para ter acesso aos campos de batalha e ter um mínimo de condições de trabalho. A fala de Bradol (2004) expõe a ambivalência da condição do voluntário, pois o autor menciona que as organizações são pacíficas, mas não pacifistas, uma vez que elas não militam pelo fim da guerra, caso contrário, não seriam autorizadas a entrar nos países onde atuam (BRADOL, 2004, p. 13-14). Por outro lado, o autor também assume que os voluntários são forçados, frequentemente, a infringir leis, e cita como exemplo o ato de cruzar fronteiras ilegalmente, fato retratado em nosso corpus de análise, como veremos adiante. Em resumo, o autor afirma que “a ação humanitária é necessariamente subversiva, uma vez que os partidários da ordem estabelecida raramente têm empatia com aqueles cuja eliminação eles toleram ou decretam” (BRADOL, 2004, p. 9)¹⁸.

De acordo com o documentário já citado, filmado por uma das médicas da equipe, Juliette Fournot, os Médicos Sem Fronteiras chegaram ao Afeganistão, clandestinamente, pela primeira vez em 1982. Em 1986, ano em que o fotojornalista contratado pela instituição, Didier Lefèvre, se junta à equipe a fim de registrar o trabalho dos médicos, a missão da organização era construir dois hospitais nas montanhas ao norte do país, região essa dominada pelas tropas soviéticas. O grupo consegue atravessar a fronteira do Paquistão e entrar no Afeganistão disfarçado com *burkas* (ou *chadris*, em persa, língua falada no país) e chega ao destino após 1000 km percorridos em mulas, transportando remédios e equipamentos, durante 36 dias. A equipe contava com a ajuda de guias locais e era escoltada pelos rebeldes *mujahidin*. Segundo informação constante no prólogo do primeiro volume de *O fotógrafo*, em 1996, quando o Talibã tomou o poder no país, a organização humanitária prestava assistência em 36 hospitais e dez

¹⁷ Although humanitarian action remains neutral with regard to the motives that compel protagonists to kill each other, it does not remain so when they decide to attack non-combatants.

¹⁸ Humanitarian action is necessarily subversive, since partisans of the established order rarely empathise with those whose elimination they tolerate or decree.

clínicas; porém, deixaram o país em 2004, quando cinco membros da equipe foram assassinados, conforme mencionado anteriormente.

Em seu artigo, Rambaud (2009, p. 728) expõe como a organização Médicos Sem Fronteiras transformou o exercício da autocrítica em um hábito institucionalizado, uma vez que a instituição possui dois periódicos – *Messages*, de acesso público, e *Dazibao*, de circulação interna – onde expõe críticas a seus membros e a iniciativas que fogem da ética da instituição. Além disso, a ONG investe na formação de seus membros por meio de cursos e oficinas nos quais são discutidos dilemas já vividos pela instituição frente a governos e milícias (RAMBAUD, 2009, p. 731). Há, segundo a autora, “um processo de construção e inculcação de um sistema de valores e práticas” (idem) por meio da adoção de uma *gramática* – ou convenção – acerca do que é ético ou não. Rambaud (2009, 752) afirma ainda que a prática da autocrítica desenvolvida pela MSF acaba se transformando em uma forma de autojustificação e de autossatisfação, justamente aquilo a que a organização se opõe. Paradoxalmente, esses são fatores que contribuem para a adesão às causas defendidas pela instituição. Em suma, é possível afirmar que há uma construção de uma imagem de si, ou, ainda, o desenvolvimento de um conjunto de práticas que constituem uma regularidade de ações deliberadas e observáveis, o que Foucault (1969, p. 56) chama de formação discursiva:

No caso em que seja possível descrever, em meio a uma certa quantidade de enunciados, um sistema de dispersão semelhante, no caso em que, entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, seja possível definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), dir-se-á, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*. (grifos do autor)¹⁹

Além de promover treinamentos para voluntários e de possuir seus próprios jornais, a MSF também contrata jornalistas para acompanhar as missões a fim de documentar e divulgar as ações desenvolvidas pelas equipes médicas. O pesquisador de fotojornalismo Baeza Gallur (2003) comenta tal prática ao dizer que o fotógrafo brasileiro internacionalmente conhecido, Sebastião Salgado, já trabalhara para a organização em 1996 ao retratar uma missão em Moçambique. O autor reconhece que o hábito de contratar fotógrafos renomados faz “parte da estratégia comunicativa da ONG, que busca a repercussão e, logo, o apoio para suas ações em diferentes lugares do mundo por meio da extensão do testemunho do que ocorre nos territórios

¹⁹ Dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une *formation discursive*.

onde atua”²⁰ (BAEZA GALLUR, 2003, p. 182). O trabalho de fotógrafos é exibido mundialmente, seja na imprensa, seja em galerias, o que contribui para a divulgação das ações dos Médicos Sem Fronteiras. Essa iniciativa, que constrói uma representação acerca da instituição, é percebida em *Le photographe* por meio das fotografias que registram o cotidiano desses médicos no Afeganistão, além dos relatos do próprio jornalista, narrador da série, que contextualizam as imagens. Consta-se, assim, que há uma dupla articulação na construção da representação da instituição Médicos Sem Fronteiras: por um lado, ela mesma busca veicular uma representação sobre si ao incluir jornalistas que divulgam os trabalhos – ou *missões*, como preferem chamar seus membros –, por outro, tem-se o resultado desse trabalho jornalístico transformado em história em quadrinhos, o que amplia o potencial de divulgação da organização em novas formas de mídia, que não o jornal, o documentário ou os próprios periódicos da ONG; logo, novos públicos – não só os leitores de jornais na França ou os membros da MSF pelo mundo, mas também os leitores de quadrinhos – têm acesso às imagens que, originalmente, serviriam de registro fotojornalístico e que foram divulgadas na imprensa local (França) na época em que ocorrem os fatos. Ou melhor, com a divulgação das fotos de Lefèvre do trabalho de Médicos Sem Fronteiras nos quadrinhos, um novo público vê as imagens e passa a conhecer a instituição, público esse que se expande à medida que a obra é traduzida em outros países, como o Brasil.

1.4 Construindo verdades: o discurso da guerra e a formação de representações

Em *L’archeologie du savoir*, Foucault (1969) se vale de diversos conceitos para se referir ao campo do discurso, a saber, *formação discursiva* (Cf. item 1.3), *unidade de discurso*, *enunciado* e *discurso manifesto*. Dessa forma, cabe ao leitor interpretar o que o autor entende por discurso e se tais noções são sinônimas, pois ele não apresenta definições conclusivas a respeito de cada um desses conceitos. Apesar dessa aparente flutuação conceitual, o autor aponta que o discurso repousa sobre um *já-dito*, que não se limitaria apenas a uma frase ou texto já citados anteriormente, mas a algo que, apesar de ser um *nunca-dito*, constituiria uma verdade aceita por uma comunidade. Assim, tudo aquilo que o discurso formula, ou seja, materializa, é a manifestação desse *meio-silêncio* que o precede (FOUCAULT, 1969, p. 39). É essa noção que consideramos em nosso trabalho, isto é, a de que o discurso é uma verdade

²⁰ [...] parte de la estrategia comunicativa de esta ONG que busca la repercusión, y por tanto la ayuda a sus acciones en diferentes lugares del mundo a través de la extensión del testimonio de lo que ocurre en esos territorios en los que actúa.

aceita – ou, ainda, uma visão – sobre um determinado objeto, sendo ele um povo, uma religião, uma pessoa. Assim, na esfera conceitual mais ampla, ou no plano inconsciente coletivo, teríamos a noção de *discurso* e, numa esfera mais material, de realização na e pela linguagem, teríamos a noção de *enunciado* que, para Foucault (1969), não pode ser definido em uma unidade, mas antes, deve ser visto como uma função dos signos. O que nos interessa na reflexão de Foucault (1969), que parte de noções da semiótica, como enunciado e emissor, é que este autor vê o emissor – ou o enunciator – como sujeito de um discurso, o que fica evidente no processo de tradução, em que há um primeiro sujeito, o autor, e um segundo sujeito, o tradutor, imbuídos, cada um deles, de discursos distintos. Essa relação entre língua, discurso e enunciado será tema de discussão no terceiro capítulo deste trabalho.

Ainda segundo o autor, um determinado discurso surge a partir de um contexto (histórico, social, econômico, institucional, etc.) que o viabiliza. Tais contextos não são os mesmos “nas diferentes sociedades, em diferentes épocas e nas diferentes formas de discurso” (FOUCAULT, 1969, p. 60)²¹; em outras palavras, o discurso de um momento histórico específico surge em lugares institucionais, como a mídia impressa ou televisiva, por exemplo, e reflete posições ideológicas e/ou políticas em voga naquela circunstância. Voltaremos a essa discussão no Capítulo 3 a fim de observar como o conceito de discurso desenvolvido por Foucault (1969) se manifesta no processo tradutório e em que medida constroem representações sobre o outro, com vistas a desenvolver as noções que chamaremos de marcador cultural icônico, marcador cultural verbal e marcador cultural verbo-icônico no contexto específico da tradução de histórias em quadrinhos.

Além disso, a questão do *status* daquele que profere o discurso confere a este legitimidade, uma vez que esses indivíduos, jornalistas, políticos, historiadores, gozam do “direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir tal discurso” (FOUCAULT, 1969, p. 72)²². Nessa direção, a posição das personagens em *Le photographe*, que são, ao mesmo tempo, sujeitos do discurso, uma vez que eles vivenciaram os fatos narrados, torna-se complexa, pois, por um lado, observa-se que o *status* do trabalho jornalístico – do fotógrafo – e humanitário – dos médicos – legitima e atribui um valor de verdade àquilo que é narrado por meio da construção de um discurso sobre a guerra. Por outro lado, a posição dos sujeitos presentes na obra (o narrador Didier Lefèvre, os médicos Robert, Régis e Juliette, os civis afegãos dos vilarejos e os combatentes) muda de acordo com

²¹ [...] pour les différentes sociétés, aux différentes époques, et dans les différentes formes de discours.

²² [...] le droit réglementaire ou traditionnel, juridiquement défini ou spontanément accepté, de proférer un pareil discours.

a situação, isto é, eles ocupam diferentes posições de acordo com o discurso: ora eles são vítimas, ora guerreiros, ora testemunhas.

Baker (2006) avança na discussão acerca da transmissão de visões de mundo e ideologias nos meios de comunicação, notadamente no processo de tradução, incluindo em sua análise não só o elemento verbal, mas também as imagens fotográficas que compõem uma notícia, por exemplo. A autora, que se vale do termo narrativa, em vez de discurso, como vimos em Foucault (1969), define o conceito como:

‘Histórias’ públicas e pessoais às quais nos afiliamos e que guiam nosso comportamento. Trata-se de histórias sobre o(s) mundo(s) em que vivemos que contamos a nós mesmos, não apenas histórias que contamos explicitamente a outras pessoas. (BAKER, 2006, p. 19)²³

Para Baker (2006, p. 5), a narrativa constrói uma realidade, não uma mera representação; assim, a palavra *mujahidin* utilizada junto às fotografias dos rebeldes afegãos, constituiriam, segundo a autora, uma realidade, pois a narrativa elaborada (constituída por imagem fotográfica e texto) apresenta ao leitor o que vem a ser um *mujahid*. Vale notar que a pesquisadora considera principalmente as narrativas de situações de conflito no contexto intercultural da tradução, ou seja, a cobertura de guerras e o papel das agências de notícias na construção de verdades sobre um determinado confronto; dessa forma, por construir uma realidade, a narrativa goza de *status* de verdade. Assim como Foucault (1969), Baker (2006) aponta para o poder das instituições (políticas, religiosas, educacionais) e dos meios de comunicação na criação de realidades. De acordo com a estudiosa, tais realidades podem ser ambíguas; desse modo, há diferentes realidades, dependendo dos agentes que proferem a narrativa, uma vez que:

O mesmo conjunto de eventos pode ser enquadrado de formas distintas de modo a promover narrativas opostas entre si, com implicações significativas para as diferentes partes do conflito, o que resulta, com frequência, numa *ambiguidade de enquadramentos*. (BAKER, 2006, p. 107, grifos da autora)²⁴

As ponderações de Foucault (1969) e Baker (2006) contribuem para uma reflexão acerca da imagem do outro nos meios de comunicação. Ambos os autores apontam para o poder das

²³ Public and personal ‘stories’ that we subscribe to and that guide our behavior. They are stories we tell ourselves, not just those we explicitly tell other people, about the world(s) in which we live.

²⁴ The same set of events can be framed in different ways to promote competing narratives, with important implications for different parties of the conflict; this often results in *frame ambiguity*.

instituições que, por meio das diferentes formas de mídia, veiculam valores e visões de mundo, contribuindo para a criação de uma imagem sobre um fato ou sobre um sujeito. Na medida em que investigamos a formação de representações sobre o estrangeiro na tradução, valendo-se de uma obra que narra um momento histórico relevante do século XX que, devido à cobertura intensa da mídia, atraiu o interesse do público e causou comoção no mundo ocidental, pois os afegãos “despertaram o ânimo dos homens livres do mundo ao mostrar que uma força de guerrilha em farrapos pode conter o poderoso Exército Vermelho” (HAMMOND, 1987, p. 234).

Esse breve panorama sobre a história recente do Afeganistão contribui para a compreensão da relevância que o conflito narrado em *Le photographe* tinha na época em que ocorre o trabalho dos Médicos Sem Fronteiras, ao mesmo tempo em que marca a importância da obra enquanto discurso de uma época. Vale ressaltar, ainda, que é possível perceber a recontextualização desses fatos passados na construção de uma narrativa presente (BAKER, 2006, p. 112) ou uma atualização daquilo que Foucault (1969, p. 39) chama de “momento do discurso”, isto é, a série de quadrinhos franco-belga é lançada 14 anos após o fim da guerra retratada, em 2003, quando o Afeganistão volta aos meios de comunicação ocidentais devido à entrada dos E.U.A. no país após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2000.

2. A imagem e o texto em *Le photographe*: uma reflexão sobre fotojornalismo, quadrinhos e tradução

2.1 *Le photographe*: entre quadrinhos e jornalismo

Os estudos sobre as histórias em quadrinhos já revelaram o potencial representacional que essa forma de arte possui graças à conjunção entre imagem e texto. Além disso, por ser constituída por dois sistemas de signos distintos, dialoga, frequentemente, com outras linguagens, como o cinema e a literatura. No caso de *Le photographe*, chama atenção a relação estabelecida entre quadrinhos e jornalismo, o que se observa não apenas no tema, que narra a ocupação soviética no Afeganistão na década de 1980, mas também por questões formais evidenciadas principalmente por meio das fotografias de Didier Lefèvre. Segundo Baeza Gallur (2003, p. 35-36), a fotografia de imprensa, ou seja, “imagens que a imprensa planifica e produz ou compra e publica como conteúdo próprio”²⁵, divide-se em dois tipos: *fotojornalismo* e *fotoilustração*. O primeiro é influenciado pelo documentarismo, que, de acordo com o autor, consiste em outro grande campo da “fotografia de realidade”, atendendo mais a fenômenos estruturais do que à conjuntura de notícias; além disso, possui um propósito definido por uma encomenda ou pelo desejo de difusão midiática. No segundo tipo, a fotografia cumpre a função de ilustração, isto é, tem como finalidade tornar mais compreensível um fato ou ideia por meio da representação mimética e depende de um texto prévio que marca e contextualiza a imagem, que, por sua vez, deve explicar o texto, torná-lo mais claro ou despertar, no destinatário, o interesse pelos conteúdos do texto (BAEZA GALLUR, 2003, p. 39).

Em outro trecho do livro, Baeza Gallur (2003) elabora uma nova tipologia ao comentar as fotos que não são exatamente imagens de imprensa, isto é, que não são dirigidas especificamente à publicação em jornais diários, mas antes em galerias, ou publicadas em forma de livro. O autor as denomina *fotografias documentais*, que tratam de temas estruturais e são fruto de um trabalho que conta com maior tempo e reflexão se comparado às imagens publicadas em periódicos, que dependem das diretrizes de um meio da imprensa sobre temas mais conjunturais e vinculados a valores de informação e notícia (BAEZA GALLUR, 2003, p. 45). Assim, de acordo com as classificações de Baeza Gallur (2003), as imagens presentes em *Le photographe* seriam *fotografias documentais*, haja vista que são o resultado de um trabalho de vários meses e contaram com um projeto de edição e diagramação, além de não estarem

²⁵ “imágenes que planifica y produce o compra y publica la prensa como contenido propio”

vinculadas a um conjunto de notícias encargadas por um jornal específico. Vale notar ainda que as imagens de Lefèvre são bastante diversas, cobrindo não só o trabalho dos médicos, principal motivo pelo qual foi contratado, mas também o cotidiano das pessoas e as paisagens locais, como veremos no fim desta seção. Baeza Gallur (2003, p. 48) estabelece uma relação entre a fotografia documental e a arte, uma vez que nesse tipo de imagem a questão da autoria está fortemente presente, seja por meio da relevância do fotógrafo no cenário da fotografia, seja no que se refere ao desenvolvimento de uma linguagem que se abre para a subjetividade. O fato de tais fotos serem expostas em galerias também as aproxima mais do mundo da arte do que do mundo dos jornais. Sontag (2003, p. 100-101) também reflete a esse respeito quando afirma que “a visita a um museu ou uma galeria é uma situação social, crivada de distrações, no curso da qual a arte é vista e comentada. Em certa medida, o peso e a seriedade de tais fotos sobrevivem melhor em um livro”. A nosso ver, o comentário de Sontag (2003) põe em relevo a perenidade do livro em relação à intermitência das exposições; assim, a foto sobrevive melhor em um álbum como *Le photographe*, que contém fotos tiradas há mais de 30 anos, do que se fosse depender de uma exposição, sobretudo no Brasil, onde o trabalho de Didier Lefèvre não é tão conhecido como o de alguns fotógrafos nacionais, como o já citado Sebastião Salgado ou Araquém Alcântara.

Will Eisner (2005, p. 25) prevê o potencial de diálogo entre diferentes mídias e os quadrinhos e afirma ainda, em outra obra, que os quadrinhos são “uma forma de arte voltada para a emulação da experiência real” (EISNER, 1999, p. 91), o que denota uma aproximação ainda maior com a função dada pelo senso comum ao jornalismo: a de relatar o real. Sobre esse aspecto, comenta o sociólogo Érik Neveu: “A interrogação acerca do poder – presumivelmente excessivo – dos jornalistas é tão antiga quanto a própria imprensa”. (NEVEU, 2005, p. 85)

Le photographe possui um cunho jornalístico, ao mesmo tempo que é, também, uma narrativa baseada nos registros pessoais do fotojornalista Didier Lefèvre. Segundo Ramos (2016, p. 208), o jornalismo em quadrinhos, popularizado por Joe Sacco²⁶, caracteriza-se por ser um estilo que se vale de elementos do fazer jornalístico que são apropriados pela linguagem dos quadrinhos; assim, tais obras utilizam recursos estéticos e formais dos quadrinhos para relatar fatos a partir de testemunhos, depoimentos, entrevistas e viagens a países em guerra para compor uma reportagem narrada em quadrinhos. Ainda segundo o autor, obras de jornalismo em quadrinhos “têm se popularizado tanto pelo diferencial no modo como as reportagens são

²⁶ Quadrinista e jornalista maltês radicado nos Estados Unidos, Sacco é autor das premiadas obras *Palestina*, publicada originalmente entre 1993 e 1995, e *Notas sobre Gaza*, de 2009. Ambas as obras foram publicadas no Brasil pelas editoras Conrad e Quadrinhos na Cia., respectivamente.

narradas quanto pela temática delas, voltada à intenção de dar voz às pessoas que vivem em regiões em conflito” (RAMOS, 2016, p. 198). Conforme já mencionado neste trabalho, *Le photographe* se caracteriza pela mescla de fotografias e desenhos, nos quais são inseridos os balões de diálogos, as legendas contextuais ou explicativas e a própria figura do narrador (Lefèvre), fato que coloca em evidência o testemunho como estratégia jornalística para conduzir e compor a narrativa, estilo este também adotado por Joe Sacco, como aponta Ramos (2016, p. 198). Ao comentar sobre os trabalhos do quadrinista e jornalista maltês, Ramos (2016) faz alguns apontamentos que poderiam ser estendidos à obra franco-belga por nós estudada:

A apropriação do formato [quadrinhos] também aproximou seus trabalhos do que se tem rotulado no meio jornalístico como livro-reportagem, grande reportagem ou jornalismo literário, geralmente impressos como livros. A apropriação do formato livro, vinculado culturalmente como sendo portador de um bem intelectualmente relevante, e a associação do conteúdo com a instituição jornalística ajudaram a dar autoridade maior às produções de Sacco, mesmo estas tendo sido produzidas com o uso de uma linguagem costumeiramente associada à ficção e ao público infantil. (RAMOS, 2016, p. 198-199)

McCloud (2005, p. 28-29) pondera sobre os diferentes graus de abstração nas imagens dos quadrinhos. Segundo o autor, a simplificação no estilo do desenho afasta o observador do “real”, enquanto a fotografia o aproxima dela. Paradoxalmente, para o autor, uma imagem abstrata e simplificada, isto é, distante mimeticamente do “real”, pode representar mais figuras humanas, haja vista que uma imagem assim não traz, em si, traços distintivos de sexo, raça ou idade. Em direção oposta à de McCloud (2005), Català Domènech (2011, p. 246) explica que “ao aumentar o realismo, incrementa-se a capacidade de sedução, mas também a possibilidade de autorrepresentação”. O autor não chega a desenvolver essa afirmação, porém, é possível depreender que ele fala da construção de uma identidade sobre si a partir da imagem que, quanto mais real, mais se aproxima do mundo do espectador. Em *Le photographe*, pode-se afirmar que tanto as fotografias quanto os desenhos contribuem para a construção de representações da realidade na narrativa de forma equilibrada; porém, com valores distintos. Valendo-se das palavras de McCloud (2005), pode-se dizer que os desenhos presentes na série possuem um estilo abstrato, pois não há muitos detalhes nas figuras humanas e grande parte dos quadrinhos não contém cenários ou planos de fundo, o que contrasta visualmente com as imagens fotográficas, que “se aproximam de seus equivalentes reais” (McCLOUD, 2005, p. 28), graças a sua capacidade tecnológica de reproduzir uma cena. Contudo, isso não quer dizer que os

desenhos não possam reproduzir, também, o real. Observemos a sequência abaixo a fim de mostrar, por ora, de que forma os desenhos e as fotografias compõem a narrativa na série:

Figura 5

A reprodução da página da série presente na Figura 5 demonstra como fotos e desenhos são intercalados ao longo dos álbuns. Vê-se que as fotografias retratam um trecho do caminho de montanhas pedregosas e bastante difícil de ser percorrido. Os desenhos mostram Lefèvre e o médico Robert discutindo sobre o costume dos rebeldes de deixar cavalos e mulas agonizando ao longo da rota quando os animais não eram mais capazes de prosseguir devido à exaustão. Nota-se que os desenhos não possuem plano de fundo e as representações dos personagens é abstrata²⁷, ou seja, não é realista do ponto de vista mimético. Apesar de os desenhos não possuírem montanhas ao fundo, o fluxo da narrativa permite que o leitor compreenda que os dois personagens estão presentes no cenário mostrado nas fotos, sobretudo nos três últimos quadrinhos – formados por um desenho, uma foto e outro desenho –, que mostram o momento em que Lefèvre fotografa o cavalo presente na imagem seguinte, para, depois, virar de costas e seguir viagem, como demonstra o último quadro da sequência. Destaca-se aqui, nesse caso, o uso de uma relação de contraste existente entre os dois códigos na obra, de forma que um complementa o outro, isto é, a imagem fotográfica surge com detalhes ao fundo, ao passo que o desenho é desprovido deles. Em entrevista a Mathias Wivel publicada originalmente na revista *The Comics Journal* n. 297 em 2009²⁸, o quadrinista Emmanuel Guibert comenta sobre o desafio da composição das páginas a partir das fotos e desenhos, bem como a técnica utilizada em *Le photographe*, cujos croquis originais, expostos no Festival de Angoulême, eram bastante detalhados, ao contrário do que se vê no trabalho final:

Os desenhos e as fotografias não tendem a coabitar. Um sempre tende a matar o outro. Tive a intuição de que um verdadeiro continuum, com muitos desenhos e muitas fotografias, reduziria esse antagonismo. No começo foi difícil. Busquei um estilo para encaixar na história, falando constantemente com Frédéric Lemercier, designer gráfico e colorista de *O fotógrafo*. Foram meses e muitos cestos de lixo cheios antes de encontrar uma solução satisfatória. Depois disso, o trabalho foi constantemente interessante, graças à pesquisa contínua que combinar desenhos e fotos suscitava. [...] não conseguia encontrar o estilo correto de desenho para acompanhar as fotografias. Sempre era demasiado, de certo modo. Somente despojando cada vez mais meu estilo consegui encontrar algo adequado. [...] A história tratava das duras condições de vida em um país duro... o desenho tinha de estar em consonância com isso²⁹.

²⁷ Os médicos franceses Régis e Robert são representados por meio de desenhos bastante parecidos ao longo da série, já que o estilo adotado por Guibert não reproduz detalhes da fisionomia de cada um. Por meio das fotografias de ambos é possível perceber que Régis tem olhos claros e é mais alto do que Robert, porém, nos desenhos, tais características não são perceptíveis.

²⁸ Os trechos da entrevista aqui traduzidos para o português foram publicados em espanhol no blog de quadrinhos *Es muy de cómics* em 2009. Disponível em: <http://pepoperez.blogspot.com.br/2009/07/el-acabado-de-guibert.html> (acesso em setembro de 2017).

²⁹ Los dibujos y las fotografías no tienden a cohabitar. Uno tiende siempre a matar a la otra. Tuve la intuición de que un verdadero continuum, con un montón de dibujos y un montón de fotografías, reduciría este antagonismo. Al principio fue duro. Busqué un estilo para encajar la historia, hablando constantemente con Frédéric Lemercier,

Como se pode observar, a questão estilística que se apresenta na organização das imagens põe em relevo não somente a relação de contraste entre foto e desenho, mas também contribui para o desenvolvimento do fluxo narrativo. Acrescente-se a isso o material verbal presente nos balões e legendas que, em conjunto com os outros dois tipos de imagens, permite que a história avance. É possível dizer, assim, que a foto, o desenho e o texto formam uma unidade cuja coesão se dá no processo de enunciação, que é ressignificada ou reconstruída pelo enunciatário. Nesse contexto, partimos das reflexões de Pietroforte (2009, p. 16) que, ao analisar as histórias em quadrinhos a partir da perspectiva da semiótica greimasiana, se vale das noções de enunciação, enunciado e enunciatário: “a enunciação, em semiótica, é definida como a instância de produção do enunciado, construída na relação entre enunciador e enunciatário, que são os sujeitos da enunciação”. Para esse autor, os quadrinhos constituem sistemas sincréticos, isto é, quando há articulação de dois ou mais sistemas semióticos (PIETROFORTE, 2009, p. 11).

No que se refere à noção de enunciação nos quadrinhos, Baetens (2001, p. 146-147) explica que ela é tanto narrativa quanto visual, uma vez que nesse tipo de mídia, o enunciado é formado a partir de desenhos e palavras. O autor amplia a reflexão acerca da enunciação nos quadrinhos ao retomar o trabalho de Philippe Marion³⁰, para quem a enunciação, nessa forma de mídia, é chamada de *grafiação*. Um dos fatores mais relevantes no trabalho de Marion, citado por Baetens, deve-se à função pragmática que o pesquisador atribui ao leitor, pois este possui a habilidade de refazer o trabalho enunciativo produzido pelo autor da obra, graças ao desenvolvimento de uma proficiência de leitura própria da linguagem dos quadrinhos (MARION, 1993 *apud* BAETENS, 2001, p. 149-150). Em outro trabalho, Marion (1990, p. 361) compara a construção da narrativa na fotonovela e na história em quadrinhos. Segundo o autor, na fotonovela, as imagens representam mais do que a história exige, graças à “aderência natural do referente” presente na foto, pois a fotografia mostra mais detalhes se comparada ao desenho nos quadrinhos. O autor afirma que este é o resultado de uma “enunciação gráfica” feita pelo desenhista, que, por sua vez, passa a figurar como enunciador; contudo, Marion (1990) não define o que vem a ser a enunciação gráfica nem em que real medida ela difere do

el diseñador gráfico y colorista de El fotógrafo. Me llevó meses y un montón de papeleras llenas antes de encontrar una solución satisfactoria. Después, el trabajo fue constantemente interesante, gracias a la investigación continua que acarrecaba combinar dibujos y fotos. [...] no podía encontrar el estilo correcto de dibujo para acompañar a las fotografías. Siempre era demasiado, en cierto sentido. Solamente a base de desnudar cada vez más mi estilo conseguí encontrar algo adecuado. [...] La historia trataba de las duras condiciones de vida en un país duro... el dibujo tenía que estar en consonancia con eso.

³⁰ MARION, P. **Traces en cases. Essai sur la bande dessinée**. Louvain-la-Neuve: Académia, 1993.

processo de enunciação da fotonovela, focando apenas na questão do valor referencial da fotografia, tradicionalmente visto como um retrato do real sem espaço para abstrações, em contrapartida ao desenho, espaço das abstrações. Consideramos a visão do autor um tanto reducionista, uma vez que a fotografia pode, tanto quanto o desenho, produzir efeitos abstratos, deixando espaço para o observador/leitor produzir interpretações. Ademais, há casos de desenhos hiper-realistas que, ao contrário do que diz o autor, também trariam à narrativa elementos desnecessários para a progressão da história. Como vimos ao longo deste trabalho, o uso do desenho e da fotografia em *Le photographe* mostra um equilíbrio entre as duas formas de expressão na transmissão da mensagem, logo, formando um enunciado. Em resumo, ao contrário do que diz Marion (1990), não há, em nosso *corpus*, duas enunciações, aquela da foto e aquela do desenho, mas uma enunciação que se forma a partir da relação entre ambos os sistemas de signos elaborada pelo enunciador e reinterpretada pelo leitor.

Paralelamente, Eco (2008, p. 146) fala de uma *gramática do enquadramento* composta pelos elementos semânticos presentes nos quadrinhos sem, contudo, aprofundar a discussão sobre esse conceito, o que tentaremos fazer no próximo item a partir de aportes provindos de abordagens da multimodalidade (Cf. item 2.2). O autor se vale de um termo da linguagem cinematográfica para se referir à delimitação das imagens nos quadros que compõem a página de uma narrativa gráfica, mas não expõe o que viria a ser o conceito de enquadramento no contexto específico da linguagem dos quadrinhos. Eco (2008) aponta ainda que certos desenhistas dão maior ênfase ao enquadramento, o que, segundo o autor, resulta em “virtuosismos inúteis às finalidades da mensagem” (ECO, 2008, p. 156). Diante de tais aspectos, podemos depreender, então, que a *gramática do enquadramento* seria a utilização, de forma equilibrada e eficiente pelos autores, dos elementos semânticos que compõem e contribuem para a construção de uma sequência narrativa em uma página de história em quadrinhos. Considerando o nosso *corpus*, o uso de desenhos abstratos em contraste com fotografias documentais seria um exemplo do funcionamento dessa *gramática do enquadramento*, como pudemos observar anteriormente na Figura 5.

Conforme já apontado, *Le photographe* é uma série de quadrinhos que se apropria da linguagem jornalística. Tanto no jornal quanto nos quadrinhos há a construção de uma narrativa, no entanto, cada uma dessas linguagens a elabora de uma forma específica. Na entrevista citada anteriormente, Guibert se vale do termo *continuum* para se referir à progressão narrativa dos quadrinhos. Nessa direção, Eco (2008, p. 147) afirma que as histórias em quadrinhos:

realiza[m] uma espécie de continuidade ideal através de uma fatual descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*.

Ou seja, cabe ao leitor inferir a informação que está entre os quadrinhos da página. Para Eco (2008, p. 147), tal informação é redundante e banal do ponto de vista comunicativo, devido à “relação entre a estrutura da mensagem e conhecimentos já de posse do receptor”. Paralelamente, McCloud (2005, p. 63) chama essa capacidade do leitor de observar as partes e estabelecer uma relação de totalidade de *conclusão*; desse modo, para o autor, os quadrinhos são uma forma de linguagem na qual o “público é um **colaborador** consciente e voluntário, e a conclusão é um agente de **mudança, tempo e movimento**” (McCloud 2005, p.65, grifos do autor). O espaço entre os quadros em uma página de história em quadrinhos é denominado sarjeta e é nesse espaço que a imaginação do leitor transforma aquilo que é fragmentado pelas bordas do quadrinho em unidade, permitindo o desenvolvimento da narrativa. McCloud (2005, p. 70-72) elenca seis maneiras pelas quais a transição entre os quadros pode se configurar: momento-a-momento, ação-a-ação, tema-a-tema, cena-a-cena, aspecto-a-aspecto e *non-sequitur*. O autor destaca os diferentes graus de envolvimento do leitor para preencher os espaços entre os quadros, fazendo uma gradação das *conclusões* mais simples, no caso das transições momento-a-momento, às mais complexas, nos casos de transições *non-sequitur*. Contudo, essa classificação em seis níveis não é clara, pois o autor não se aprofunda em cada uma delas, nem utiliza exemplos de quadrinhos reais para ilustrar sua divisão. Por outro lado, a reflexão do autor acerca da capacidade de o leitor concluir a progressão da narrativa entre os quadros é significativa, uma vez que é graças a esse aspecto que *Le photographe* funciona como narrativa gráfica e não como um livro de fotografias, e essa forma de usar as fotos é o que a diferencia de outros quadrinhos que se valem desse tipo de imagem (Cf. Capítulo 1); uma vez que, conforme aponta McCloud (2005, p. 92), o uso do espaço entre os quadros como um recurso de transmissão de uma mensagem é exclusivo da linguagem das histórias em quadrinhos, na qual “são as **propriedades de unificação do desenho** que deixam a gente consciente da página como um **todo**, e não seus componentes individuais, os **quadros**” (McCloud 2005, p. 91, grifos do autor). Em outras palavras, a organização das fotos e dos desenhos em *Le photographe* parte do pressuposto da experiência de um público habituado à forma de leitura dos quadrinhos para dar certo, uma vez que apresenta a “existência de um código compartilhado pelos leitores ao qual o autor se reporta para articular [...] uma mensagem que se dirija, conjuntamente, à inteligência, à imaginação e ao gosto desses leitores” (ECO,

2008, p. 149-150). Isso fica evidente na entrevista concedida por Guibert citada anteriormente, quando ele comenta acerca do uso da grande quantidade de desenhos e de fotografias no decorrer das páginas com o intuito de colaborar para o estabelecimento de um *continuum* que possa ser percebido pelo público.

Partindo da reflexão de McCloud (2005) acerca da relação entre os quadros para fazer o todo da narrativa, destacamos a noção de unidade, não somente entre os quadros e as páginas postos em sequência nos quadrinhos, mas a unidade entre os diferentes signos presentes em *Le photographe*: fotografia, desenho e texto. Essa unidade se constitui no nível enunciativo, isto é, na forma com que a mensagem é construída no plano da expressão. O leitor reconstrói a mensagem no nível da leitura, na qual cada uma das formas de signo são interligadas, caso contrário, o fluxo narrativo não se desenvolveria, já que o texto se inter-relaciona com o desenho, que, por sua vez, se inter-relaciona com as fotos; em resumo, não há como a narrativa avançar sem a articulação constante entre esses três recursos semióticos, e é isso que chamamos de unidade plurissemiótica, que, a nosso ver, ultrapassa as noções de *grafiação* de Marion (1993 *apud* Baetens, 2001), de *continuum* de Eco (2008) e das propriedades de unificação de McCloud (2005) expostas anteriormente. Em nossa perspectiva de análise, consideramos a noção de unidade não somente no que se refere à relação entre os quadros em uma página ou entre as páginas; antes, consideramos a unidade do ponto de vista da relação entre os sistemas de signos, isto é, uma unidade plurissemiótica entre desenho, fotografia e texto. A noção de unidade plurissemiótica aqui exposta levanta questões importantes para a tradução dessa forma de linguagem, afinal; se todos esses signos formam uma unidade, eles não podem ser considerados separadamente, muito menos um deles ser ignorado ou colocado em segundo plano no processo tradutório³¹. Voltaremos a essa questão no item 2.3.

Khordoc (2001) também reflete acerca da importância do papel do leitor da história em quadrinhos no desenvolvimento da narrativa. Para a autora, olhar para a imagem em um quadrinho ou ler o texto que ele contém não é suficiente para compreendê-lo, pois a leitura dessa forma de linguagem se faz a partir da confluência entre o ato de ler e o de olhar. Trata-se, continua ela, de “duas atividades [que] não são independentes uma da outra, e além disso, os leitores devem estabelecer elos entre palavras e imagens, assim como perceber e compreender outros componentes codificados dos quadrinhos”³² (KHORDOC, 2001, p. 171).

³¹ Em nossa dissertação de mestrado, pudemos observar que a relação entre a imagem e o texto muitas vezes é ignorada no processo de tradução de quadrinhos, o que traz diversas consequências para o entendimento das sequências, sobretudo quando há efeitos de humor ou referências a fatos culturais (Cf. ARAGÃO, 2012).

³² “two activities are not independent of each other, and furthermore, readers must draw links between words and images, as well as perceive and understand other coded components of comics”

Català Domènech (2011, p. 169) menciona as histórias em quadrinhos e seu potencial complexo de mostrar, em uma mesma página, dimensões do espaço-tempo impossíveis em outras formas de mídia: “para os quadrinhos, entretanto, a página é sempre um elemento a ser levado em conta, pois sua visibilidade é do mesmo nível que a visibilidade do mundo que está sendo criado” (idem). O autor enfatiza, aqui, a distribuição dos quadros cuja sequência contribui para a progressão temporal que, para ele, depende do espaço da página, ou seja, o modo de exposição, ou “a maneira como um instrumento tecnológico apresenta determinada construção visual a sua audiência” (CATALÀ DOMÈNECH, p. 226), organiza e contribui para o avanço da história:

Os quadrinhos são um meio que surge da imagem estática, exposta sobre uma superfície bidimensional: ao inserir o fator tempo nesse meio, produz-se uma reconsideração do espaço unitário da página, que se resolve pela fragmentação de sua condição representativa. (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 228)

No que concerne à linguagem jornalística, Buitoni (2012, p. 143) afirma que a presença de imagens em jornais é uma necessidade natural, uma vez que, segundo a autora, o homem sempre se valeu de representações visuais para contar histórias, sejam elas reais ou imaginadas. Tais imagens já existiam na imprensa, antes mesmo da invenção da fotografia, por meio do trabalho de ilustradores, que iam até os locais dos acontecimentos e reproduziam cenas da vida política, crimes, paisagens, catástrofes e retratos da maneira mais fiel possível (BUITONI, 2012, p. 146). A autora defende que a fotografia jornalística possui um “embrião narrativo”, que se manifesta “quando a imagem nos dá pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações – antes ou depois – da cena registrada” (BUITONI, 2012, p. 150). Assim, ainda de acordo com a pesquisadora, as pessoas nas fotos tornam-se personagens de ações:

A narratividade que pode estar presente numa foto isolada é a mesma potencialidade narrativa de um fragmento de ação. O jornalismo tem uma natureza intrinsecamente narrativa, pois relata ações humanas. Daí, podemos inferir que uma foto que apresenta uma narratividade latente estará mais apta a fazer interface com o texto (idem).

A reflexão de Buitoni (2012) nos permite afirmar que a potencialidade narrativa das fotografias jornalísticas torna a concepção de *Le photographe*, isto é, a criação de uma narrativa em quadrinhos a partir de fotos documentais, algo natural. Guibert (2009) comenta sobre o potencial narrativo das fotos no prefácio do livro *Conversations avec le photographe* ao ver,

pela primeira vez, uma folha de contato³³ contendo os negativos das imagens tiradas por Lefèvre durante sua estadia no Afeganistão com os Médicos Sem Fronteiras. O artista destaca a semelhança dessas folhas com a linguagem das histórias em quadrinhos, o que mostra a gênese da ideia de concepção de *Le photographe*, já que a folha de contato, assim como uma página de HQ, contém “quadros, alinhados, nos quais uma ação se desenvolve [...] Nunca ninguém havia me contado o que quer que fosse dessa forma. E a história era realmente instigante”³⁴ (GUIBERT, 2009, p. 15).

Voltando à questão apontada por Buitoni (2012) acerca do embrião narrativo da fotografia jornalística, a autora não se aprofunda no que diz respeito aos diferentes graus de narratividade que, a nosso ver, uma imagem pode ter. Nesse sentido, pode-se dizer que cabe ao contexto de publicação da foto atribuir-lhe o potencial narrativo, haja vista o seu potencial de interface com o texto apontado pela pesquisadora. Mas, se pensarmos em uma foto jornalística exposta em uma galeria destituída de texto, ela teria o mesmo grau de narratividade que uma imagem rodeada por elementos verbais? Um retrato tem o mesmo potencial narrativo de uma cena de um prédio em chamas? Nesse contexto, Eisner (1999, p. 41) afirma que “a criação do quadrinho começa com a seleção dos elementos necessários à narração, a escolha da perspectiva a partir da qual se permitirá que o leitor os veja e a definição da porção de cada símbolo ou elemento a ser incluído”. Chamamos atenção para tais questões devido ao fato de, em nosso *corpus*, termos observado que as noções de perspectiva e seleção apontadas por Eisner (1999, p. 41) se apresentam de diferentes formas no que se refere à função da imagem fotográfica na narração e, tendo em vista sua função, classificamo-las da seguinte forma: há imagens paisagísticas, que evocam uma aproximação mais contemplativa com a cena retratada (Cf. Figura 6); há imagens antropológicas, que retratam o cotidiano e costumes locais do país, o que salienta a alteridade em relação à cultura do narrador/fotógrafo francês (Cf. Figura 7); há imagens composicionais, que compõem uma sequência de cenas juntamente com os desenhos e o texto (Cf. Figura 8) e, por fim, as imagens documentais, que focalizam o trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras, por meio de fotografias de feridos e dos tratamentos por eles ministrados (Cf. Figura 9).

³³ Segundo artigo da revista de fotografia *Zum*, a folha de contato serve como registro do que foi fotografado e constituía uma ferramenta fundamental do fotojornalismo antes do advento da fotografia digital no processo de edição. “A folha de contato, criada mediante a impressão direta de um rolo ou sequência de negativos, permite ao fotógrafo a primeira visão daquilo que ele ou ela capturou no filme, mas também propicia uma visão do seu processo criativo” (AVELLAR, J.C. As folhas de contato e o fotojornalismo. In: **Zum**: revista de fotografia, 2015, disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/contatos-e-o-fotojornalismo/>).

³⁴ “des cases, alignées, où une action se déroule [...] Jamais personne ne m’avait raconté quoi que ce soit de cette manière. Et le récit était vraiment palpitant”.

Figura 6

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 74)

Classificamos a fotografia acima como paisagística porque ela demonstra um plano amplo e focaliza a paisagem, os aspectos geográficos, o relevo e a natureza do local retratado. Há várias fotos desse tipo ao longo dos três volumes da série e é possível dizer que, na maioria delas, estabelece-se uma relação com a narrativa desenvolvida, seja por meio de explicações e esclarecimentos acerca da imagem nas legendas ou balões, seja na relação da foto com os quadrinhos anteriores e posteriores; contudo, há casos em que as imagens aparecem sem um contexto evidente, em que não é possível, por exemplo, depreender onde a fotografia foi tirada, como veremos no próximo item deste capítulo.

Figura 7 – O imã faz o chamado para a oração na mesquita

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2006, p. 7-8)

As duas fotografias acima, que são contextualizadas pelos textos nas legendas, mostram a figura de um homem, segundo o narrador um imã, sacerdote muçulmano, fazendo o chamado para a oração na mesquita. De acordo com a tradição muçulmana, esse chamado, denominado *azan* (do árabe أَذَان), é feito cinco vezes ao dia, e consiste numa recitação melodiosa de uma série de versos em árabe³⁵. Também segundo o islamismo, é o muezim, que Lefèvre menciona

³⁵ Alláho akbar / Ach hado an lá ilaha illaláh / Ach hado anna Mohammad Rassulullah / Haia alas salah / Haia alalfalah / Alláho akbar / Lá ilaha illaláh - Deus é grandioso / Testemunho que não há outra divindade exceto Deus / Testemunho que Mohammad é Mensageiro de Deus / Venham à oração / Venham à salvação / Deus é grandioso / Não há outra divindade exceto Deus. Fonte: Islam em linha - <http://www.islamemlinha.com/index.php/artigos/o-profeta-muhammad/item/inicio-do-azan-chamamento-a-oracao> (Acesso em novembro de 2017).

na legenda à direita da segunda fotografia, e não o imã, que é responsável pela tarefa de chamar os fiéis para a oração. Trata-se de uma fotografia antropológica porque põe em relevo a cultura local e também, para o narrador fotógrafo, a do outro, ou seja, um costume local distinto de quem fotografa e de quem vê a fotografia. A maioria das chamadas fotos antropológicas contém explicações textuais, o que revela um tom pedagógico dos autores, que buscam trazer registros dos costumes afegãos para o público franco-belga, no contexto original.

Figura 8 – Lefèvre fala sobre os cuidados com seu cavalo

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 67)

A sequência acima mostra duas fotografias que, a nosso ver, não colocam em relevo a paisagem, nem questões culturais locais, nem o trabalho jornalístico para o qual Lefèvre fora contratado; antes, cumprem uma função de composição da narrativa com os desenhos, como se fossem, também, quadrinhos. Grande parte das fotografias presentes em *Le photographe* podem ser consideradas composicionais, pois retratam cenas do dia a dia do narrador-fotógrafo Lefèvre e fazem parte do relato que ele conta por meio da linguagem dos quadrinhos.

Figura 9 – Um dos médicos da equipe ausculta uma paciente

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2004, p. 23)

A série de fotos acima pode ser classificada como documental porque focaliza o trabalho dos médicos. Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, Lefèvre fora contratado pela Médicos Sem Fronteiras para retratar a missão da organização no Afeganistão em guerra contra a União Soviética. Há, além das fotos dos trabalhos médicos, imagens de feridos e vítimas do conflito. Tais imagens correspondem ao que tradicionalmente se reconhece como fotografia jornalística, pois registra fatos históricos e sociais de um determinado contexto ou período.

Por meio das Figuras 6 a 9, é possível perceber a influência da linguagem jornalística na obra, além da maneira como os autores utilizam os desenhos, transitando entre os gêneros. Todas essas imagens, apesar dos diferentes temas, estabelecem um compromisso com a

verdade, ou seja, retratam cenas reais e pessoas reais. De acordo com Sontag (2003, p. 26), que discorre sobre as fotografias tiradas durante a Guerra Civil Espanhola, tais imagens possuem dois atributos contraditórios, pois gozam da credencial de objetividade, mas partem, forçosamente, de um ponto de vista:

[as fotos] eram um registro do real – incontestável como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse –, uma vez que a máquina fazia o registro. E as fotos davam testemunho do real – uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las (idem).

Kossoy (2009, p. 19) amplia tal discussão ao afirmar que, além de ser, historicamente, “aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’”, a fotografia possui uma *realidade própria*, isto é, uma *segunda realidade* constituída na sua diegese:

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma *segunda realidade*, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado (KOSSOY, 2009, p. 22, grifos do autor).

Depreende-se que a foto, enquanto documento, passa a ser um objeto que representa, ou seja, não reproduz o real. Por outro lado, quando o autor se vale da noção de *segunda realidade*, pressupõe-se que existe uma primeira. O autor 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 (KOSSOY, 2009, p. 36). Paralelamente, Chartier reflete sobre a representação, não apenas fotográfica, mas na pintura e na escultura, e chama atenção para o fato de a representação estabelecer uma relação entre uma imagem presente e um objeto ausente (CHARTIER, 1991, p. 184). 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, apesar de não ser o próprio objeto, é capaz de trazer esse objeto para o receptor por meio de uma analogia. Em outras palavras, é possível afirmar que a representação torna o objeto ausente presente por meio da linguagem. Koch (2004, p. 61) partilha dessa visão ao considerar a referenciação, o que compreendemos como o ato de referir-se a um objeto ausente por meio da representação, uma atividade discursiva em que o sujeito age sobre o discurso e constrói o mundo.

Por outro lado, voltando à questão da representação fotográfica, Kossoy (2009, p. 22-23) diz que “cabe aos historiadores e especialistas do estudo das imagens, a tarefa de desmontagem de construções ideológicas materializadas em testemunhos fotográficos”. Ora, estariam os historiadores e especialistas acima do bem e do mal, a ponto de serem capazes de discernir o que é ideologia e o que não é? O ato de fotografar não seria, ele mesmo, uma ação ideológica? Afinal, como assevera Sontag (2003, p. 97), as fotografias documentais suscitam, inevitavelmente, a reflexão, pois elas nos convidam a “prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos”. O fotógrafo realiza o seu trabalho com um fim, o que é mais evidente nesse tipo de imagem: registrar a vida de um povo, uma guerra e suas consequências.

Assim como Sontag (2003), Kossoy (2009) também reconhece a 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* em que se originou. A materialização da imagem ocorre enquanto etapa final e produto de um complexo *processo de criação* técnico, estético, cultural elaborado pelo fotógrafo” (KOSSOY, 2009, p. 31, grifos do autor). Assim, para o estudioso, a foto é sempre um *documento/representação*. Sobre tais aspectos, Sontag (2003, p. 41-42) discorre sobre o fato de a fotografia poder ser usada como prova, ao contrário de uma pintura como as feitas por Goya, da série *Los desastres de la guerra*, que retratam as atrocidades cometidas pelas tropas de Napoleão na Espanha em 1808:

A linguagem comum estabelece a diferença entre imagens feitas à mão, como as de Goya, e fotos, mediante a convenção de que artistas “fazem” desenhos e pinturas, ao passo que fotógrafos “tiram” fotos [...]. As imagens de Goya são uma síntese. Garantem: coisas *assim* aconteceram. Em contraste, uma só foto ou diafilme garante representar exatamente o que estava diante da lente da câmera. Não se espera que uma foto evoque, mas sim que mostre. Por isso as fotos, ao contrário das imagens feitas à mão, podem servir como provas (grifos da autora).

Nossa opinião é a de que tanto o desenho quanto a fotografia, por mais que representem ou reproduzam cenas reais, partem de um ponto de vista; logo, ambos refletem tendências e posições ideológicas imbuídas de valores e preconceitos. O desenho pode ser hiper-realista e 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, precisa de um sujeito para realizá-lo. Quando se vê a imagem de um conflito, de catástrofes, ou da miséria alheia, é preciso se perguntar sobre os limites da objetiva, ou seja, imaginar o que há ao redor daquela

imagem, o seu entorno. Essa realidade não é acessível a quem vê a fotografia, é parte de uma realidade e, como não existem meias realidades, a foto não é capaz de registrar o real.

No que se refere ao uso concomitante de desenhos e fotografia na série, podemos elencar os conceitos de denotação e conotação definidos por Barthes (1990, p. 13), em que o primeiro se liga à noção de objetividade e o segundo à noção de subjetividade. Ora, em nossa dissertação de Mestrado problematizamos essa relação entre denotação e conotação no contexto das histórias em quadrinhos, atentando para as diferentes formas de expressar do desenho e da fotografia, o que, em *Le photographe* é ainda mais proeminente:

Tanto a denotação quanto a conotação são conceitos amplamente utilizados não só na análise de linguagens visuais, mas também na literatura, nas artes plásticas, etc. Apesar de ser uma definição didática, ela apresenta limitações quando analisamos a fundo determinadas estruturas que ultrapassam essa dicotomia, dentre elas, a própria fotografia. Mesmo Barthes (1990, p. 14) problematiza essas questões ao afirmar que existe um “paradoxo fotográfico”. Ele declara que a noção de objetividade relacionada à denotação na fotografia corre o risco de ser um mito, apesar de estar amparada pelo senso comum, pois a fotografia jornalística também pode ser conotada no nível da produção (escolha do ângulo, iluminação, pose, cores) e no nível da percepção (referências culturais e políticas dos produtores e dos receptores da mensagem fotográfica). Por ser plenamente denotante, a fotografia é uma mensagem sem código porque, segundo Barthes (idem, ibidem), como já dissemos ao definir a denotação, ela é a própria analogia do objeto retratado. A existência de um código pressupõe uma “retórica da fotografia”, o investimento de um valor e, conseqüentemente, de uma interpretação. O paradoxo fotográfico levantado por Barthes (1990) reside no fato de a mensagem conotada (investida de significado) desenvolver-se a partir de uma mensagem sem código (objetiva e analógica). (ARAGÃO, 2012, p. 26)

Barthes (1990) chama atenção para o mito da objetividade atribuído à fotografia pelo senso comum, na qual haveria menos espaço para a subjetividade na interpretação do que no desenho, graças às diferentes naturezas composicionais de cada um desses dois códigos: as fotos mostram a cena como ela se parece (KOSSOY, 2009, p. 19) e sua materialização se dá por meio de processos físico-químicos; ao passo que o desenho depende da capacidade de um ser humano em reproduzir, com as mãos, uma determinada cena a partir de representações que sejam reconhecíveis, conforme aponta o mestre dos quadrinhos, Will Eisner (1999, p. 14).

Apesar de a objetividade da fotografia ser um mito, conforme postulado por Barthes (1990), o pesquisador da imagem Català Domènech (2011) afirma que há pelos menos três formas de se ver a imagem, sem especificar, contudo, se se tratam de imagens fotográficas ou desenhos. Logo, segundo o autor, haveria a *visão natural*, a *visão cultural* e a *visão técnica*. O autor não as define, no entanto, de forma explícita. Segundo nosso entendimento, a visão natural

seria ligada à percepção fisiológica, na *visão cultural*, prevaleceria a interpretação do indivíduo imbuído de seus conhecimentos de mundo e (pre)conceitos e, por fim, na *visão técnica* prevaleceria a análise técnica de um *connaisseur*.

No entanto, a perspectiva de Català Domènech (2011), que propõe essa divisão, pressupõe um “estado puro” da imagem, isto é, uma neutralidade na percepção que possibilite ao espectador separar ou decidir a forma como contempla a imagem. Ora, mesmo se considerarmos a *visão técnica* exposta pelo autor, pela qual uma análise fotográfica é feita com base nas técnicas utilizadas em uma imagem, ocorre uma avaliação, logo, um julgamento, baseado em critérios (técnica antiga, ultrapassada, inovadora, excesso de efeitos e edição, ângulo, cor, etc.); assim, até que ponto o especialista avalia de modo neutro o trabalho pela técnica? A nosso ver, o simples ato de identificar as técnicas usadas pressupõe um conhecimento culturalmente adquirido.

No contexto dos quadrinhos, Eisner (1999) reflete acerca da questão da representação do real, isto é, da *mimesis* nessa forma de linguagem. Eisner (1999, p. 38) destaca o aspecto comunicativo dos quadrinhos cuja função é “comunicar idéias e/ou histórias por meio de palavras e figuras”. Para comunicar e representar o mundo real, o autor parte de elementos comuns ao leitor, ou seja, de certos pressupostos que incluem, dentre outros fatores, uma experiência comum com seu público a fim de que sua mensagem seja compreendida. Paralelamente, sabemos que um dos principais objetivos do jornal é comunicar um fato. Para tanto, essa mídia utiliza recursos próprios para que a mensagem seja clara e um deles é a legenda fotográfica, elemento também utilizado em *Le photographe*. No jornalismo, para que a mensagem factual seja compreendida, é preciso haver elementos comumente partilhados entre jornalistas e leitores, assim como Eisner (1999) destaca no caso dos quadrinhos. Vale notar que tais noções de reconhecimento, identificação e compartilhamento de referentes, exigidos tanto dos leitores de quadrinhos quanto dos leitores de jornais, colaboram para a criação de representações culturais, que se tornam mais complexas e eminentes no processo de tradução, que põe em relevo a relação entre línguas/culturas, sobretudo quando se manifestam em uma linguagem que explora, de forma complementar, a relação entre texto e imagem (Cf. Capítulo 3).

Em ambas as mídias (jornal e quadrinhos), é possível observar a manipulação da imagem, em que há a “seleção dos elementos necessários à narração, a escolha da perspectiva a partir da qual se permitirá que o leitor os veja e a definição de cada símbolo ou elemento a ser incluído” (EISNER, 1999, p. 41). Nesse excerto, o autor discorre sobre os quadrinhos, porém esses conceitos também podem ser aplicados à linguagem jornalística, uma vez que uma

reportagem também parte de uma seleção de imagens e textos com vistas a transmitir uma determinada mensagem. O próprio termo “perspectiva” é emprestado por Eisner (1999) da linguagem fotográfica.

No próximo item veremos como se dá a relação entre imagem e texto na série, elemento crucial para o desenvolvimento narrativo dos quadrinhos, constituindo o que convencionamos chamar de unidades plurissemióticas (Cf. item 2.3), graças à conjunção entre diferentes recursos semióticos, a saber, desenho, fotografia e texto. O uso concomitante de elementos icônicos e verbais não é uma exclusividade da linguagem dos quadrinhos, já que o próprio gênero jornalístico se vale largamente do texto para contextualizar suas imagens por meio das legendas. Veremos, então, as características que aproximam e distanciam essas duas formas de mídia no que se refere à transmissão da mensagem.

2.2 Palavras e imagens em relação

No que concerne à imagem e ao texto associados nos meios de comunicação, Barthes (1990, p.12), ao analisar a fotografia jornalística, afirma que ambos os sistemas de signo transmitem a totalidade da informação a partir de duas estruturas diferentes: “[...] no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes” (idem). O autor aponta para o fato de a fotografia jornalística sempre estar acompanhada de um elemento textual, seja o título, a legenda ou a própria reportagem, o que colabora para a constituição da mensagem a partir de duas estruturas “concorrentes”, a saber, a imagem e o texto. Apesar de serem duas unidades heterogêneas, pois cada uma se manifesta a partir de “substâncias” diferentes, Barthes (1990) diz que texto e imagens são “homogeneizados”, o que ocorre tanto no momento da criação pelo autor, como no momento da leitura, pelo leitor. Trata-se de uma fusão de sistemas de signos distintos que, mesmo ocupando espaços diferentes e contíguos, funcionam juntos na transmissão da mensagem.

Paralelamente, Sontag (2003, p. 28) afirma que a foto, notadamente a fotografia jornalística de guerra, depende das palavras, pois o sentido da imagem pode ser interpretado de maneira equivocada, isto é, de acordo com a autora, os usos ideológicos que a foto tem ou terá dependem do texto da legenda. Ainda segundo Sontag (2003, p. 14), a legenda nas fotos de guerra cumpre uma função política, além daquela apontada por Barthes (1990, p. 33) de fixar e controlar a pluralidade de sentidos que uma imagem pode ensejar. Assim, a função política da legenda fotográfica se manifesta quando ela identifica as vítimas e os agressores: “para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou

deturpadas por suas legendas” (SONTAG, p. 14). Vale observar que a autora responsabiliza as legendas, ou seja, as palavras, por deturpar a imagem: as palavras podem conter informações falsas, o que pode insuflar o ódio pelos inimigos em um contexto de guerra. Por outro lado, a partir do momento em que imagem e texto são associados – ou “homogeneizados”, usando o termo de Barthes (1990) –, eles formam uma unidade; assim, a nosso ver, palavras e fotos deturpam juntas.

Baeza Gallur (2003, p. 52), por sua vez, afirma que a fotografia atinge plenamente a categoria de linguagem quando se reconhece sua instabilidade de sentidos e o seu potencial, nas palavras do autor, de mentir. Nesse sentido, a foto deixa de ser um pedaço de papel que registra um instante e passa a ser algo mais a comunicar. Contudo, conforme assevera Leite (2001, p. 39), o fato de a fotografia ser passível de adulteração ou de uso indevido não reduz seu valor documental.

Nas histórias em quadrinhos, assim como na fotografia de jornal, o material textual pode se apresentar por meio de títulos e legendas. Mas além dessas duas formas, o texto se apresenta principalmente nos balões, recurso gráfico usado não exclusivamente, mas sobretudo nos quadrinhos, o que tornou esse recurso um dos principais traços distintivos dessa forma de linguagem. Segundo Ramos (2009, p. 33), o balão é um recurso gráfico que “seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional”. Ainda segundo o autor, a legenda, nos quadrinhos, apresenta-se como uma figura em formato retangular que pode funcionar como recordatório, isto é, como um elemento contextualizador, principalmente em narrativas seriadas, podendo também conter informações espaço-temporais e, por fim, exprimir a voz do narrador onisciente, mas não apenas, pois “o narrador-personagem também pode se apropriar do recurso” (RAMOS, 2009, p. 50), exatamente como se observa em *Le photographe*, pois a voz que aparece nas legendas é a do fotógrafo Didier Lefèvre, cujas anotações serviram de ponto de partida para a concepção da narrativa da obra. Lefèvre é o único narrador da história e a única voz presente nas legendas, assim, não é necessário mostrar o rosto de quem narra ou utilizar cores diferentes nas legendas a fim de identificar essa voz, como ocorre em outros quadrinhos citados por Ramos (2009, p. 50-51).

Diferentemente do que ocorre na fotografia de jornal, ou em qualquer outra imagem fotográfica acompanhada por uma legenda ou título, nas histórias em quadrinhos o que se observa é que o texto incide de forma diferente sobre a imagem, isto é, não se trata de uma relação de concorrência, como na fotografia jornalística analisada por Barthes (1990), mas de

uma relação de complementaridade, que busca desenvolver uma narrativa com noções de espaço, tempo e personagens. Pode-se dizer que tanto na fotografia jornalística, como nas histórias em quadrinhos, o texto busca estabelecer uma relação de sentido com a imagem; porém, enquanto a legenda na fotografia explica, descreve, ilustra a imagem, em resumo, “indica o que devemos ver” (MARESCA, 2012, p. 37), nos quadrinhos, ela introduz a voz da personagem e possui uma função narrativa, juntamente com o balão, que introduz o discurso direto nos quadros, pois “enquanto elemento da fala, traz em si dados, informações das qualidades dessa fala” (CAGNIN, 1975, p. 121). É sobretudo por meio dos diálogos nos balões e dos textos das legendas quadrinísticas que podemos ter a noção do tempo percorrido entre um quadrinho e outro, o desenvolvimento de características das personagens, o progresso da trama, etc. McCloud (2005, p. 99) também menciona as legendas e os balões como elementos indicadores da progressão temporal nos quadrinhos e destaca a importância do leitor como o agente que percebe essa progressão.

Por outro lado, em *Le photographe*, observamos que as funções desempenhadas pela legenda e pelo balão não ocorrem como na maioria das histórias em quadrinhos. Por se tratar de uma obra que mescla o discurso jornalístico com o quadrinístico, os autores extrapolam questões formais próprias de cada um desses discursos. Assim, há fotografias que são contextualizadas ou explicadas em legendas tanto anteriores quanto posteriores à imagem, por vezes em páginas distintas, há fotografias cujas explicações são dadas nas falas dos personagens, ou seja, nos balões, e há, ainda, fotografias sem qualquer explicação textual, cabendo ao leitor inferir seu sentido pela sequência narrativa apresentada nos quadros ou por sua livre interpretação.

A seguir, podemos observar um excerto de *Le photographe* em que é utilizado o recurso da legenda, onde se vê a fala do narrador-personagem Didier Lefèvre. Aqui, a legenda introduz o leitor a uma série de imagens fotográficas que aparecem na página seguinte do álbum:

Figura 10

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 13-14)

A sequência de fotos acima é precedida por um quadrinho composto por um desenho e uma legenda que contextualiza as cenas subsequentes captadas por Lefèvre. As fotografias mostram alguns cavalos e mulas e um grupo de homens, dentre os quais três, em primeiro plano, destacam-se: dois, que se dão as mãos por baixo de um pedaço de tecido, e um, que fica entre eles. A legenda aparece antes das fotos, na página precedente, e esclarece o lugar da cena e o significado do tecido sobre as mãos dos dois homens: trata-se de uma forma de negociação comercial.

O texto da legenda complementa as imagens contextualizando-as, uma vez que, para o público francês, o significado do tecido sobre as mãos não fica claro e os movimentos não podem ser captados pela foto. As imagens colocam em evidência a diferença, ou seja, o retrato de um costume estrangeiro para a França. Do ponto de vista enunciativo, a sequência de imagens é atualizada pelo texto da legenda, que age como um suporte, retirando a ambiguidade da sequência imagética e colaborando para a identificação e compreensão da cena; por outro lado, a legenda não aparece como em um livro de fotografias documentais ou em uma página de jornal: aqui há claramente a presença de um narrador que também é personagem da história. Essa sequência será novamente considerada nesta tese, quando a analisarmos no contexto da tradução (Cf. Capítulo 3).

A sequência a seguir apresenta um caso em que a imagem fotográfica é contextualizada pelo diálogo presente nos balões:

Figura 11

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2004, p. 35)

Na primeira fotografia do fragmento acima, vemos os médicos Robert e Régis olhando para duas folhas de plástico escuro. No quadrinho à direita da primeira foto, Lefèvre, o narrador-personagem, aparece de costas e pergunta aos médicos o que eles estão olhando, estes lhe respondem que se trata de radiografias. Lefèvre se mostra espantado no segundo quadrinho da última fileira, pois os hospitais improvisados pelas equipes da Médicos Sem Fronteiras, situados em locais remotos, não possuem estrutura para realizar exames de raio X. Os diálogos nos quadrinhos servem para contextualizar e dar sentido às duas fotografias que, junto com os desenhos, constroem uma narrativa. É possível afirmar que, aqui, o texto dos balões, além de

inserir o discurso direto na sequência, também cumpre uma função elucidativa, uma vez que as duas fotografias não são claras o suficiente para que o leitor depreenda que aquilo que os médicos olham são radiografias, muito menos que elas foram enviadas por médicos russos que, deixando o conflito de lado, ajudaram colegas franceses que entraram clandestinamente no país em guerra. As fotos por si só, não fariam sentido para o público a que se destina a obra, pois não é possível discernir claramente o objeto que os médicos examinam e, mesmo que o leitor consiga identificar as imagens como sendo radiografias, ainda ficaria a dúvida acerca da origem desses materiais médicos em situações sanitárias tão precárias, como eram os hospitais nesses vilarejos, pois a própria série mostra esse fato. Por isso, podemos observar que a complementaridade entre imagem e texto, aqui, sobretudo na imagem fotográfica, não ocorre somente no espaço das legendas, mas também nos balões, mostrando, mais uma vez, como *Le photographe* constrói a narrativa, formando uma unidade do ponto de vista enunciativo, como vimos destacando ao longo deste trabalho.

Por outro lado, em alguns momentos da obra, as imagens falam por si só. O trecho a seguir mostra uma série de fotografias que não são contextualizadas nem explicadas por nenhum elemento textual:

Figura 12

20

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2004, p. 20)

A Figura 12 mostra uma série de cinco fotos de um menino entre dois bois, uma foto com um amontoado do que parece ser palha e, na última fileira, duas paisagens bem contrastantes entre si: à esquerda um monte árido e à direita um vale arborizado. Nas páginas anteriores a esta sequência de imagens Lefèvre comenta sobre a beleza do Afeganistão; porém, não fica claro onde as duas últimas fotos foram tiradas, nem o que o menino está fazendo. Cabe ao leitor interpretar as imagens e inferir que ele está colocando grãos para secar ao sol, talvez aveia, e que o amontoado de palha na foto seguinte sejam os grãos que estão sendo tratados, ou ainda, o alimento dos animais. Nada disso é explicado por meio de elementos verbais e somente o contexto da história, que mostra Lefèvre encantado pelas paisagens afegãs, serve de pista para a compreensão da cena e sua relação com o desenvolvimento da narrativa, contexto esse que pode ser estabelecido na relação dessa página com as anteriores e as posteriores, o que evoca a ideia de *continuum* definida por Eco (2008) apresentada no início deste capítulo. As duas últimas fotografias chamam a atenção pela diferença e, novamente, não se sabe onde elas foram tiradas nem se as duas regiões fotografadas são próximas uma da outra.

Sobre as múltiplas possibilidades de articulação entre imagem e texto na construção de uma narrativa que ultrapassa as fronteiras dos quadrinhos e do jornalismo clássicos, Maresca (2012, p. 39) menciona especificamente o caso de *Le photographe* como um exemplo de história em quadrinhos que substitui o desenho à fotografia, cujos autores “querem falar daquilo que viveram, viram, colocaram em imagens, daquilo que não representaram naquilo que viam e experimentavam. Eles passam das imagens ao relato de sua vida pessoal”. A nosso ver, em *Le photographe* o desenho não é substituído pela fotografia, conforme afirma Maresca (2012), pois, como vimos no item anterior, desenho e fotografia trabalham juntos na narrativa, uma vez que é nos desenhos que são inseridas as falas e legendas, e é justamente por meio desses desenhos, que contêm os elementos (con)textuais, que o leitor consegue se situar na história relatada. Se não fosse assim, *Le photographe* seria mais um livro de fotojornalismo, como os do renomado fotojornalista brasileiro Sebastião Salgado, e vemos claramente que esta não é a intenção dos autores. Ao mesmo tempo, as fotografias sem contextualização textual presentes na série fogem do contexto jornalístico e deslizam para o contexto da arte dos quadrinhos, uma vez que, como vimos na figura 12, o sentido das imagens e a sua ressignificação são construídos na relação de *continuum* estabelecida entre as páginas da narrativa gráfica. Em suma, o que se observa em *Le photographe* a partir da análise do uso do texto em relação com a imagem nas Figuras 10 a 12 é que tanto os recursos formais do jornalismo como os recursos da linguagem dos quadrinhos estão em constante experimentação e se intercambiando.

Ao longo deste trabalho, apontamos diversas vezes que os diferentes sistemas de signos, a saber, foto, desenho e fotografia, formavam uma unidade na transmissão da mensagem e que tal unidade se constitui no processo de leitura próprio das histórias em quadrinhos. Trata-se de um processo enunciativo, em que o emissor, ou enunciador, pressupõe a participação do receptor, ou enunciatário, a fim de construir o sentido na narrativa. Consideramos que tal unidade, que chamaremos de unidade plurissemiótica, haja vista a combinação entre fotografia, desenho e texto presentes em *Le photographe*, constitui-se a partir da articulação, isto é, da relação, entre esses três sistemas semióticos no plano de expressão e no plano de conteúdo, citando os termos da semiótica greimasiana, em que “o conteúdo é ‘o que se diz’ e a forma, o ‘como se diz’” (PIETROFORTE, 2009, p. 11). Nesse sentido, o processo de enunciação dos quadrinhos constrói uma unidade no plano de expressão, ou seja, na forma como a mensagem é transmitida – a partir da articulação entre foto, desenho e texto – para, junto com o plano de conteúdo, isto é, o significado da mensagem, construir o sentido. A concepção de uma noção como a da unidade plurissemiótica implica que nenhum dos signos utilizados no plano da expressão das histórias em quadrinhos pode ser desconsiderado no processo de leitura e, conseqüentemente, na tradução; assim, defendemos que a tradução de histórias em quadrinhos possui características únicas, pois ela não lida somente com os elementos textuais, portanto, exige estratégias específicas.

A perspectiva da multimodalidade desenvolvida por Kress e Van Leeuwen (2001) oferece uma via de reflexão que abarca a especificidade da tradução de histórias em quadrinhos que desenvolvemos nesta tese³⁶. Para esses autores, a comunicação se dá por meio de diferentes *modos*, ou recursos semióticos, carregados de sentido; assim, em um texto analisado sob a perspectiva multimodal, aspectos como cor, ilustrações, tipografia, etc. são considerados recursos semióticos que influenciam na interpretação. Kress e Van Leeuwen (2001, p. 20) definem a noção de multimodalidade como “o uso de vários modos semióticos no *design* de um produto ou evento semiótico, juntamente com a maneira particular na qual esses modos são combinados”³⁷, noção na qual os modos constituem:

[...] recursos semióticos que permitem a realização simultânea de discursos e tipos de (inter)ação. Dessa forma, o *design* usa tais recursos, combinando

³⁶ Para mais detalhes acerca da análise da tradução de histórias em quadrinhos sob a perspectiva da multimodalidade, vale conferir os trabalhos de Klaus Kaindl: KAINDL, K. Comics in translation. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**, v. 1. John Benjamins, 2010, p. 36-40. e KAINDL, K. Multimodality in the translation of humour in comics. In: VENTOLA, E.; CHARLES, C.; KALTENBACHER, M. **Perspectives on multimodality**. John Benjamins, 2004, p.173-192.

³⁷ “[...] the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined”.

modos semióticos e selecionando [...] de acordo com os interesses de uma determinada situação de comunicação”³⁸ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 21-22).

Para esses autores, o uso da cor, diferentes configurações tipográficas, imagens, etc. podem ser articulados na prática comunicativa, que consiste na “seleção de modos realizacionais” que correspondem a propósitos, públicos e ocasiões específicas de construção textual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 30). Se pensarmos na linguagem dos quadrinhos, todas essas funções aparecem de forma proeminente, uma vez que a cor pode indicar estados emocionais, o tipo de letra pode significar o tom de voz da personagem, etc. Contudo, esses sentidos só podem ser interpretados por meio do contexto narrativo, ou seja, é necessário haver uma progressão de acontecimentos coerente para que o leitor seja capaz de inferir os diferentes sentidos que tais recursos semióticos querem transmitir. Kress e Van Leeuwen (2001) não abordam especificamente narrativas gráficas, mas discutem acerca da combinação entre articulação e interpretação na comunicação multimodal. Para os autores, a comunidade interpretativa precisa de um repertório de conhecimentos semióticos para que a comunicação entre os articuladores do discurso, ou seja, os enunciadores, e os intérpretes do discurso, ou enunciatários, ocorra e seja eficiente (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 8).

Conforme apontado ao longo deste trabalho, os autores de histórias em quadrinhos contam com a habilidade do leitor em estabelecer um *continuum* entre os quadros, além da capacidade de reconhecer certos elementos semânticos próprios dessa linguagem, como os diferentes formatos de balões, a ordem de leitura (da esquerda para a direita e de cima para baixo, nos quadrinhos ocidentais, e da direita para esquerda e de cima para baixo nos mangás japoneses, por exemplo), a função da legenda, entre outros. Em resumo, os autores afirmam que a interpretação é uma ação semiótica, mas é a articulação que permite que o discurso seja cognoscível em uma combinação modal (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 40).

No contexto das histórias em quadrinhos, os diferentes *modos* se apresentam de forma bastante proeminente. Moya (1977) já refletia sobre o fato de os quadrinhos serem pioneiros em explorar recursos como o tamanho ou espessura da letra nos balões com o objetivo de influenciar a interpretação do leitor; assim, ao falar sobre o desenvolvimento formal e estético que essa linguagem sofreu ao longo do tempo, afirma o autor:

³⁸ “[...] semiotics resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action. Designs then use these resources, combining semiotic modes, and selecting [...] according to the interests of a particular communication situation”.

As palavras sofreram um tratamento plástico; passaram a ser desenhadas; o tamanho, a cor, a forma, a espessura, etc. tornaram-se elementos importantes para o texto. Quando um personagem diz – Oba! e isto é escrito no balão com letras pequenas e miúdas significa “falando baixo, com cuidado”. Ao contrário, desenhada com letras grandes e espessas quer dizer “falando alto, exaltado”. Dois sentidos diversos são dados pela mesma palavra através de tratamentos formais diferentes. (MOYA, 1977, p. 112-113)

No caso específico de *Le photographe*, que intercala fotografias e desenhos, vemos que a função destes últimos é, muitas vezes, a de estabelecer o fluxo narrativo entre as fotos, pois é nos desenhos que são inseridos os balões de diálogos e/ou as legendas que contextualizam as fotografias que, juntamente com os desenhos, transmitem a mensagem; em suma, *Le photographe* articula todos esses modos, ou recursos semióticos, a fim de construir a narrativa. Cada um deles – fotografia, texto e desenho – possui diferentes valores semióticos se considerados separadamente, mas o que nos interessa é a configuração da unidade que se dá no processo de leitura, isto é, a indissociabilidade entre os diferentes signos gerada pela narrativa.

Steiner (2005), ao discutir questões de tradução interssemiótica, ou seja, de obras literárias para obras musicais, prevê o potencial semiótico de elementos que ultrapassam o elemento verbal, como as cores, ao afirmar:

Existem um vocabulário, uma gramática e, possivelmente, uma semântica de cores, sons, odores, texturas e gestos tão complexos quanto os da linguagem verbal; e podem existir aí dilemas quanto à interpretação e à tradução tão resistentes quanto qualquer um que já encontramos. Embora seja polissêmico, o discurso não consegue identificar, muito menos parafrasear, nem mesmo uma fração da informação sensorial que o ser humano ainda consegue registrar, mesmo tendo alguns de seus sentidos um tanto quanto embotados e tendo se tornado intimamente vinculado à linguagem verbal (STEINER, 2005, p. 438).

Embora o autor não volte a falar sobre a “semântica das cores” em seu trabalho, fica evidente que tais recursos semióticos, sobretudo em meios que exploram formas de expressão além da verbal, são questões a serem pensadas no processo de tradução, pois elas alteram a percepção e interpretação da obra no nível da leitura. Nesse sentido, a nosso ver, aquilo que Kress e Van Leeuwen (2001) chamam de articulação dos modos semióticos associa-se com o plano de expressão, ao passo que a interpretação se manifesta no plano de conteúdo. Isso é importante para esclarecer de que forma estamos considerando a relação entre imagem (foto e desenho) e texto em nosso *corpus*. Até agora, concentramo-nos nos aspectos formais da obra, assim, o que chamamos de unidade plurissemiótica é uma forma de articulação, no plano de

expressão, que veicula um sentido que se manifestará no plano de conteúdo por meio da interpretação, caracterizada pelos autores como a instância em que o intérprete, munido de seus próprios conhecimentos, decodifica o sentido. É nesse contexto que se apresentam as noções de marcas e marcadores culturais, evidenciadas pela relação de contraste própria da tradução, que abordaremos no próximo capítulo.

2.3 Palavras e imagens em tradução

Conforme amplamente discutido nesta tese, a linguagem dos quadrinhos tem como principal característica a relação de interdependência entre imagem e texto no desenvolvimento do fluxo narrativo. Desse modo, a tradução de tais obras deve levar em consideração não apenas o elemento verbal, mas também o imagético, uma vez que este está em relação de complementaridade com aquele na transmissão da mensagem. Conforme apontado no item anterior, a relação entre imagem (foto e desenho, em nosso *corpus*) e texto nas histórias em quadrinhos formam uma unidade pluri-semiótica no nível do plano de expressão, isto é, na forma como essa linguagem se articula para transmitir a mensagem; conseqüentemente, a tradução dessa forma de mídia não pode levar em conta apenas o elemento verbal. Nessa direção, afirma Zanettin (2014, p. 12):

Na tradução de quadrinhos, a interpretação interlingual (‘tradução propriamente dita’) ocorre dentro de um contexto de interpretação visual. A língua é apenas um dos sistemas [...] envolvidos na tradução de histórias em quadrinhos, que se apoia, simultaneamente, – tanto ‘originais’ quanto ‘traduções’ – numa grande quantidade de diferentes sistemas de signos.³⁹

Tendo isso em vista, partimos da hipótese de que a unidade pluri-semiótica estabelecida a partir do elo entre a imagem e o texto contribui para o desenvolvimento da narrativa, que representa marcadores culturais, isto é, referentes culturais (tanto afegãos, quanto franceses), que são representados graficamente por meio da unidade pluri-semiótica estabelecida a partir das imagens (fotografias e desenhos) e o texto. Tais marcadores podem ser percebidos a partir do contraste observado sobretudo em contextos de tradução. Para chegar a esta tese, apoiamos nos trabalhos de Reichmann e Zavaglia (2014) e Aubert (2006): as primeiras estabelecem

³⁹ In the translation of comics interlingual interpretation (‘translation proper’) happens within the context of visual interpretation. Language is only one of the systems [...] involved in the translation of comics, which both as ‘originals’ and ‘translations’ simultaneously draw on a number of different sign systems.

uma diferenciação entre as noções de *marca cultural*, ligada aos sistemas culturais, e *marcador cultural*, ligado à materialização dessas marcas; o segundo não estabelece diferenças, mas considera que o marcador cultural se manifesta apenas em uma relação contrastiva, na qual a diferenciação é o motor de identificação de tais marcas/marcadores. Ainda no que concerne ao elemento contrastivo, capaz de revelar o marcador cultural no processo tradutório, vale citar as reflexões de Zavaglia (2009), que assevera que o contraste na forma de organização do discurso nas diferentes línguas – a autora analisa textos especializados – indica diferentes formas de representação de uma dada realidade, o que, em nosso trabalho, se dá na relação de alteridade entre três culturas: francesa, afegã e brasileira, esta última, presente na tradução. Segundo a autora, a tradução, enquanto fenômeno cultural que considera a alteridade, isto é, o outro, também considera a identidade; dessa forma, há um duplo caminho engendrado pela tradução: ela passa pela alteridade, por meio da diferenciação, considera a identidade, que se vale da alteridade para ser percebida, e retorna à alteridade. Já Cronin (2006, p. 2) afirma que a identidade é determinada, em parte, pelo local e pela história, mas não é necessário para um indivíduo conhecer a sua origem para construir uma visão indenitária sobre si, pois ela também é constituída pela relação (contemporânea) com os outros. Esta relação de alteridade e identidade nos intercâmbios culturais também foi explorada por pesquisadores dos Estudos Culturais como Stuart Hall (2000) e Hommi K. Bhabha (2006; 2013). Todos esses trabalhos possuem contribuições que se complementam no contexto das análises que desenvolveremos no terceiro capítulo desta tese.

Voltando à reflexão acerca das contribuições da semiótica no contexto de análise da tradução de histórias em quadrinhos, Celotti (2014, p. 34) considera que a simultaneidade do verbal e do visual nessa forma de linguagem gera a diegese, isto é, a realidade interna da obra. Nesse sentido, a autora afirma que a tradução de histórias em quadrinhos ultrapassa a questão da tradução subordinada⁴⁰ – ou condicionada – que, segundo Hurtado Albir (2013, p. 72), refere-se a traduções de linguagens que, além do texto escrito, contêm diferentes mídias, como textos audiovisuais, canções, histórias em quadrinhos, anúncios publicitários, etc. Dessa forma, ainda que o código linguístico seja traduzido, ele é condicionado pelos outros códigos. Em outras palavras, é possível concluir que ambas as autoras enxergam, na prática da tradução subordinada, um tipo de limitação ou restrição formal, como é o caso da tradução de legendas, que deve obedecer a um determinado número de caracteres. Assim, no caso dos quadrinhos, as principais limitações seriam o tamanho do balão, cujas dimensões dificilmente são alteradas na

⁴⁰ Do inglês, *constrained translation*. Cf. TITFORD, C. Sub-titling – Constrained translation. In: **Lebende Sprachen**, v. 3, p. 113-116, 1982.

tradução, e a imagem, que também não pode ser modificada, salvo raríssimas exceções⁴¹. Para Celotti (2014), então, o fato de a tradução de quadrinhos ser considerada um exemplo de tradução subordinada é ultrapassado na medida em que a imagem também é “lida” junto com o elemento verbal. Em outras palavras, o tradutor de quadrinhos deve assumir que a presença da imagem não é um elemento limitador à tradução, uma vez que a imagem faz parte da forma de expressão das histórias em quadrinhos, assim como também ocorreria no caso da tradução para legendas: imagem e texto são, em ambas as linguagens, lidas simultaneamente. Consideremos um exemplo banal de um tradutor literário que deve lidar com a representação de sotaques em um romance: antes de ser uma limitação, tais elementos configuram, na verdade, desafios que exigem abordagens e estratégias de tradução diferenciadas. Nessa direção, Hurtado Albir (2013, p. 276) define a noção de estratégia tradutória como:

procedimentos individuais, conscientes e não conscientes, verbais e não verbais, internos (cognitivos) e externos utilizados pelo tradutor para resolver problemas encontrados no processo tradutório e melhorar sua eficácia em função de suas necessidades específicas⁴².

Zanettin (2014, p. 17) também reflete acerca da noção de unidade na leitura dos quadrinhos; porém, diferentemente de nós, o autor enfatiza a questão da relação entre os quadros em uma página, e a relação que esta página estabelece com as demais que a precedem ou sucedem, ou seja, ele fala de uma “unidade de leitura” que se relaciona com o contexto da narrativa, aproximando-se da noção de *continuum* desenvolvida por Eco (2008) apresentada no início deste capítulo. A nosso ver, a noção de unidade, nos quadrinhos, não se dá apenas entre os quadros de uma página, mas entre os signos; assim, essa unidade plurissemiótica pode se configurar dentro de um único quadro, pois a mensagem que ele transmite é formada pela relação entre pelo menos dois sistemas de signos, em um processo enunciativo mais amplo que o estabelecimento de uma continuidade narrativa entre os quadros. Como dissemos anteriormente, compreender que a mensagem, nos quadrinhos, é construída por meio dessa unidade entre diferentes signos no nível da enunciação, é essencial para a reflexão sobre a tradução dessa forma de linguagem. Ao falar de uma “unidade de leitura”, Zanettin (2014) não está se referindo à tradução de quadrinhos, mas da forma com que a narrativa se constrói.

⁴¹ Na década de 1980 era comum censurar imagens ou alterar a ordem de leitura dos quadros em mangás japoneses traduzidos no ocidente, como salienta Heike E. Jüngst (JÜNGST, H. Translating manga. In: ZANETTIN, F. Comics in translation. New York: Routledge, 2014, p. 50-78).

⁴² Procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas.

Quando falamos em unidade plurissemiótica, estamos tratando de uma unidade entre signos no nível da enunciação. Em suma, o que nos interessa, é pensar na unidade em seu aspecto enunciativo, isto é, na unidade plurissemiótica entre texto, desenho e fotografia, além da página e além da narrativa, e em como essa unidade funciona na transmissão de uma mensagem, pois é esse fator que levanta questões específicas para a tradução de histórias em quadrinhos, como veremos no próximo capítulo deste trabalho.

Neste item, tentamos iniciar um debate acerca das múltiplas possibilidades de investigação em tradução sobre meios de comunicação constituídos por imagem e texto, em especial as histórias em quadrinhos. A partir das imagens estudadas, vimos que a configuração entre imagem e texto se dá de diversas formas, o que confere ao trabalho de tradução, e à própria leitura da tradução, diferentes estratégias com vistas a um único fim: a transmissão de ideias e o conhecimento de novos povos e culturas. Como vimos, a tradução possibilita ao leitor brasileiro entrar em contato com pelo menos duas culturas, a afegã e a francesa, representadas em imagem e em texto. O senso comum costuma dizer que a tradução implica em perdas; porém, ao contrário dessa premissa, fica evidente que é justamente a tradução que possibilita ao leitor brasileiro conhecer elementos da cultura francesa pela forma que ela representa a cultura afegã, cultura esta distante para ambos os países ocidentais. Apesar de possuir um viés documental, o surgimento de novas visões e representações acerca do assunto documentado e daqueles que o documentam são inúmeras, graças às experiências de mundo de cada leitor; tais visões podem ser ainda mais surpreendentes no momento da tradução, que põe em contato direto diferentes organizações sociais, culturais e linguísticas. A partir das ideias de Venuti (1998), concluímos que a tradução, como qualquer outra atividade cultural – a isto se inclui a fotografia, o desenho, etc. – produz e veicula valores. Por meio das escolhas de ângulo (na fotografia) e discursivas (no texto), fotógrafos, escritores e tradutores deixam pistas de suas próprias visões que, por sua vez, são interpretadas, aceitas, rebatidas, em suma, constantemente transformadas, pelo público. Esse assunto será tratado a seguir.

3. Imagem e texto como marcadores culturais: considerações sobre a tradução de *Le photographe*

3.1 A construção do outro na tradução, nos quadrinhos e na fotografia

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 Schleiermacher 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 foram retomadas posteriormente, ganhando maior destaque na segunda metade do século XX, a partir dos trabalhos de Antoine Berman e Lawrence Venuti, 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 que a tradução possui. Apesar de não ser recente, pode-se dizer que o debate sobre aspectos culturais no processo de tradução se intensificou nas décadas de 1980 e 1990, com a chamada “virada cultural” nos Estudos da Tradução, que passa a não mais priorizar o valor da tradução como boa ou má, mas as circunstâncias em que ela é produzida. Há também o advento da Teoria do Escopo (*Skopostheorie*) elaborada na Alemanha pelos pesquisadores Katarina Reiss e Hans Vermeer, posteriormente retomada por Christiane Nord, teoria esta que prioriza a função da tradução e também os diferentes perfis de leitores. Esses e outros autores são exemplos de 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 e não técnicas sob tal perspectiva, em especial, as histórias em quadrinhos que, assim como os dois gêneros mais estudados pela tradutologia – tradução técnica e tradução literária – constituem uma grande parcela das obras traduzidas em vários países.

Neste capítulo, discutimos a relação entre imagem e texto na tradução de *Le photographe*, identificando as unidades plurissemióticas que, conforme vimos no segundo capítulo deste trabalho, constitui a unidade de leitura e, portanto, a unidade de trabalho do tradutor de quadrinhos, aplicando-as às noções de marcadores culturais. Apoiando-se nas reflexões de Venuti (1998, p. 1) acerca da formação de identidades culturais a partir da tradução, que constrói imagens de culturas estrangeiras, investigamos a formação de representações culturais, representações estas capazes de construir conhecimentos sobre um país estrangeiro como o

Afeganistão que, em *Le photographe*, por vezes figura como exótico graças ao enfoque nos costumes e língua locais. A representação de costumes locais busca dar à obra a “cor local” tanto para os leitores da obra original, quanto para os da tradução; além disso, a formação de representações culturais também se dá no estabelecimento de uma relação de identidade entre autores e leitores. Tal relação de identidade se dá a partir da inserção de referentes próprios da cultura francesa, como o cantor Polnareff e uma de suas canções, *La poupée qui fait non*, o hospital parisiense Salpêtrière, a loja de departamentos Galeries Lafayette, entre outros. Nessa direção, 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 que o interlocutor reconheça o referente pela memória, ou seja, trata-se de um conhecimento partilhado entre o emissor e o receptor da mensagem. Dessa forma, há uma relação de identidade, pressuposta, entre autores e leitores no contexto de origem, porém, quando se considera o contexto de tradução, nem sempre tais referentes são reconhecidos. 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 esses referentes implícitos da cultura de saída exige determinadas estratégias, também discursivas, a fim de que a mensagem seja transmitida. Nesse sentido, é possível que o tradutor opte pela adaptação, transformando o referente estrangeiro em referente local, o referente estrangeiro pode ser omitido ou traduzido de forma incorreta, ou, ainda, o referente que era implícito no original pode se tornar explícito na tradução por meio de notas ou no próprio corpo do texto. Por outro lado, esses referentes, apesar de Koch (2004) não mencionar esse fato, também podem aparecer na imagem, como vimos apresentando ao longo deste trabalho. Nesse caso, a explicitação do referente cultural representado na imagem da tradução também exige estratégias discursivas, pois a imagem faz parte desse discurso, faz parte de uma unidade plurissemiótica.

Queremos relacionar as noções de referenciação no discurso e identidade porque elas apontam para um processo de construção da mensagem apoiada nos sujeitos da enunciação, a saber, o emissor e o receptor. Em *Le photographe* a referência a elementos culturais franceses não só estabelecem uma relação de identidade com o público original, que possui, pressupostamente, conhecimentos partilhados com os autores da obra, mas também aparecem como elementos ora de comparação, ora de conflito com a cultura do outro, isto é, a cultura afegã. Todas essas formas de representação cultural, seja do Afeganistão e seu povo, seja da cultura francesa em direção a seu público-alvo original, manifestam-se por meio da imagem e do texto; em outras palavras, a imagem e seu caráter documental na obra se alia ao texto na transmissão dessas representações e na formação de (re)conhecimentos. Trata-se de um jogo de

espelhos, em que cada cultura se vê refletida através de vozes e reflexos, tal como em o mito de Narciso, que se prende à sua própria imagem, e Eco, que se prende à sua própria voz, imagens e vozes estas que não são reais, mas, antes, representações. Em suma, como se trata da visão de um francês acerca do Afeganistão, uma vez que a obra foi originalmente prevista para ser lida pelo público francês⁴³, interessa-nos analisar quais representações culturais são construídas no contexto original, e de que maneira tais representações se dão no contexto da tradução, que se insere em um novo contexto sociocultural, não previsto pelos autores da obra.

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, nosso trabalho analisa 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 real; no caso específico da tradução, a representação do mundo do outro. Nessa direção, Wolf (1997, p. 124) afirma o seguinte:

A tradução é um ato de comunicação cultura-específica (Vermeer, 1986) e a etnografia, enquanto textualização de discursos orais, é um ato social que atenta para a ‘reformulação dialetal do outro’ [...] Assim, ‘traduções entre culturas’ na etnografia, assim como na tradução, significa interação, atividade intercultural.⁴⁴

Como se pode observar, a autora faz uma aproximação entre a tradução e a etnografia, ramo da antropologia: ambas as áreas comunicam sobre o outro, visto que levam saberes de uma cultura para outra; ao mesmo tempo em que também criam representações do outro, pois, ao fazer circular saberes entre culturas distintas, várias interpretações podem surgir. Consideramos, ainda, que a aproximação entre tradução e antropologia se dá em uma esfera mais conceitual no que se refere à questão da fidelidade em seu sentido mais tradicional: a fidelidade na transposição da língua e a fidelidade no retrato de costumes, uma vez que em uma esfera ideal, tanto a tradução quanto a antropologia buscam trazer “o outro” para um contexto local.

⁴³ Conforme mencionado anteriormente, *Le Photographe* foi publicado simultaneamente na França e na Bélgica pela editora belga Dupuis, contudo, fica evidente que o público que o narrador-personagem Didier Lefèvre pressupõe é francês como ele, ou que conhece bem a cultura da França, haja vista as diversas menções a regiões, comidas e personalidades francesas – e nunca belgas – ao longo da obra.

⁴⁴ Translation is an act of culture-specific communication (Vermeer 1986), and that ethnography, as textualisation of oral discourses, is a social act, addressing the ‘dialectal reformulating of the other’ [...] Thus, ‘translations between cultures’, in ethnography as well as in translation, means interaction, intercultural activity.

No que se refere à questão da representação do outro, confrontamo-nos com o conceito de cultura, uma vez que a interpretação e a consequente 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* vem sido discutida por diversos antropólogos ao longo da história. Laraia (2005) elabora um apanhado geral sobre as teorias modernas sobre cultura citando Keesing⁴⁵ (1974) e resume 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 *apud* LARAIA, 2005, p. 59).

Partindo da definição de cultura exposta acima, buscamos analisar como os “diferentes modos de vida das comunidades” são representados em *Le photographe* e como tais representações se configuram em uma relação contrastiva, evidenciada por meio do processo tradutório. A interdisciplinaridade característica dos estudos tradutológicos mencionada na introdução deste trabalho se manifesta no momento em que, segundo 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. Nesse sentido, Laraia (2005, p. 101), nos anos 2000, reflete: “cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos”.

Venuti (1998) figura como um exemplo de pesquisador que investigou a formação de identidades culturais no processo tradutório e, além disso, as relações de poder presentes em tal processo. Segundo o autor, a tradução, como qualquer outra atividade cultural, produz valores. Tais valores se apresentam no momento da leitura, mas também no próprio processo de elaboração da tradução, já que os valores e opiniões do tradutor surgem nas suas escolhas discursivas. Ao se considerar nosso *corpus*, isso pode ser ampliado às fotografias que compõem as sequências narrativas, uma vez que o fotógrafo escolhe o que irá retratar; assim, por mais documental que a foto jornalística possa aparentar, o objeto retratado e representado na foto é

⁴⁵ KEESING, R. Theories of culture. In: **Annual review of anthropology**. v. 3, Palo Alto, 1974.

o resultado de uma escolha pessoal do autor. Venuti (1998, p. 3) vai mais além sobre a questão da formação de valores e representações e afirma que os tradutores e os demais agentes envolvidos na produção da tradução nem sempre preveem o alcance e as consequências daquela obra, o que gera não só a formação de valores e representações, mas também preconceitos e estereótipos. Com a imagem, esse potencial gerador de representações, valores e preconceitos é, literalmente, visível. Kossoy (2009, p. 19) aponta para o fato de a fotografia ser aceita e utilizada, historicamente, como “‘testemunho da verdade’ [...] graças a sua natureza físico-química – e hoje também eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes fatos se parecem”. O autor declara, contudo, 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, principalmente a jornalística, 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 e, frequentemente, de sua voz, um fato ou realidade; em outras palavras, o fotojornalista tem o poder de levar tal realidade a outras pessoas em ambientes distantes. Sontag (2004, p. 14) menciona 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”.

No que diz respeito à noção de poder na tradução, Venuti (1998) afirma que ela se configura desde a escolha das obras a serem traduzidas pelos editores até as escolhas discursivas do tradutor manifestadas no nível textual, o que constrói identidades e representações culturais acerca do estrangeiro. Em seu livro, o autor também fala de uma relação de hierarquia entre a cultura tradutora e a cultura traduzida, em que a língua/cultura dominante estabelece uma relação de poder sobre a língua/cultura dominada, ou menos prestigiada. A nosso ver, isso também constitui uma forma de poder da tradução, já que uma relação de hierarquia entre línguas/culturas influencia todo o processo de tradução: desde a decisão editorial até as escolhas lexicais presentes nos textos traduzidos, pois uma língua minoritária ou menos conhecida será menos traduzida. Do outro lado, percebemos a frequência com que termos emprestados do inglês aparecem em textos traduzidos para o português, haja vista o alcance que essa língua possui atualmente, falada em países considerados grandes produtores de ciência e tecnologia, além da difusão da cultura, notadamente norte-americana, nos meios de comunicação.

Poderíamos pensar, ainda, que a relação de poder na tradução também se dá por meio da capacidade de se ultrapassar um bloqueio imposto pela comunicação, tal como afirma Aubert (1994). Para esse autor, a tradução constitui um meio de se superar o bloqueio entre duas mensagens em códigos distintos; dessa forma, podemos concluir que o poder da/na tradução se

mostra no ato de se dar a conhecer o que o outro diz, conseqüentemente, no ato de se decidir traduzir ou não. Em certa medida, isso pode ser observado em *Le photographe*, em que há transcrições e decalques da língua persa sem tradução (ou, no máximo, com paráfrases feitas pelas personagens europeias); nesse caso, o bloqueio permanece, pois os autores da obra optaram por deixar o texto sem tradução e o leitor não é capaz de saber o que o outro diz. Nesse contexto, não é possível afirmar que uma língua se imponha sobre a outra, isto é, que haja uma relação de hierarquia, tal como podemos observar em Venuti (1998), porém, o recurso ao persa sem tradução nem notas cria um bloqueio em que a tradução se faz necessária; além disso, é possível observar, no nível narrativo, uma radicalização da relação de alteridade entre franceses e afegãos, que também se manifesta na relação com o português na obra traduzida. Essa radicalização da alteridade chega a impedir a comunicação entre as personagens em alguns trechos da obra, conforme se vê na sequência a seguir (Figura 13), além de impedir, como acabamos de mencionar, que o leitor saiba, pela tradução, o que as personagens dizem. Diante disso, a relação de poder que Venuti (1998) afirma existir no processo de tradução se mostra não somente nas instituições e entre culturas dominantes e dominadas, mas também no poder de se ter o conhecimento do que o outro diz. Consideremos o trecho a seguir:

Figura 13

Na sequência da Figura 13, Lefèvre, o narrador, encontrava-se perdido nas montanhas que separam o Afeganistão do Paquistão. Ele se depara com uma caravana e reconhece um dos homens, filho de um político local que havia auxiliado na recepção da equipe da MSF. Lefèvre tenta pedir ajuda, porém, sem sucesso, pois não consegue se comunicar com o homem. A situação aflitiva da personagem é representada nos quadrinhos não só pela imagem, que apresenta o cenário da nevasca, mas transparece, também, por meio do diálogo sem sentido e da incapacidade de comunicação; seja pela fala do afegão “comon va ta fame”, (“como está sua mulher”, transcrição em francês que não obedece à norma ortográfica padrão – o correto seria *comment va ta femme* – o que reproduz o sotaque da personagem e sua pouca familiaridade com a língua), seja pela transcrição em persa que, além de reproduzir o relato de Lefèvre, insere o leitor na situação angustiante (e de impotência) da personagem, pois não há como saber o que está sendo dito. A concepção de Venuti (1998, p. 159) sobre o poder da tradução, isto é, o poder de “formar identidades culturais, criar uma representação de uma cultura estrangeira que, ao mesmo tempo, constrói uma subjetividade doméstica”⁴⁶ nos permite pensar no poder *na* tradução, isto é, o poder de decidir o que será deixado sem tradução, o que será parafraseado, o que será transcrito e como será transcrito, como pudemos ver na Figura 13. Também podemos constatar que a relação de poder entre línguas/culturas apontada por Venuti (1998) se dá não apenas no processo de tradução, mas também na comunicação entre sujeitos de diferentes culturas; em outras palavras, seja em um contexto de tradução – do persa para o francês ou para o português na Figura 13 – seja em um contexto de relação intercultural – do diálogo representado entre um afegão e um francês, também na Figura 13 –, o poder se manifesta pelo conhecimento – ou na capacidade de se construir um conhecimento – acerca do outro.

O uso de palavras em língua estrangeira ou a representação de sotaques, seja para caracterizar uma personagem forasteira, seja para reforçar a alteridade, como na sequência analisada na Figura 13, não é uma novidade no mundo dos quadrinhos. De acordo com Delesse e Richet (2009, p. 235), ao analisarem a série francesa *Astérix*⁴⁷, há pelo menos quatro formas de se representar a fala do outro: grafismos, como por exemplo, o uso de letras góticas para representar a fala do povo godo, palavras-chave na língua estrangeira que indicam a nacionalidade da personagem, pronúncia incorreta ou sotaque representados por meio de erros

⁴⁶ [the power of translation] to form cultural identities, to create a representation of a foreign culture that simultaneously constructs a domestic subjectivity.

⁴⁷ A série, que conta atualmente com 37 álbuns, teve seu primeiro álbum lançado em 1961 por Albert Uderzo (desenhista) e René Goscinny (roteirista). A partir de 2013, com o lançamento do álbum 35, Uderzo deixa de ser o responsável pelo roteiro e desenhos, papel que vinha desempenhando desde a morte de Goscinny, em 1977. Em nossa dissertação de mestrado, analisamos a tradução dessa obra no Brasil considerando os 34 álbuns lançados até então (Cf. ARAGÃO, 2012).

de sintaxe, ortografia ou concordância na língua na qual a história em quadrinhos foi escrita e, por fim, recriação da língua, este último ocorrendo em *Astérix* sobretudo na representação de hieróglifos egípcios, que não correspondem a nenhuma língua real. Os autores asseveram, ainda, que a representação da fala do outro não pode perturbar o fluxo da narrativa, de modo que o leitor seja capaz de compreender que se trata da fala de um estrangeiro, sem que a sequência fique incompreensível. Por outro lado, vemos que a sequência apresentada na Figura 13 põe em relevo a incompreensão, o que não interfere no fluxo da narrativa, mas, antes, aproxima o leitor da situação que a personagem vivencia. 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, como vimos em “comon va ta fame” na sequência da Figura 13, ora pelo uso de citações em persa – também presente no referido trecho – que, ao contrário do que ocorre em *Astérix*, são transcrições de uma língua real feitas por uma falante nativa de persa, a quadrinista Marjane Satrapi, como já mencionamos neste trabalho. A nosso ver, essa diferença se dá pelo fato de *Astérix* ser um quadrinho de gênero humorístico e o uso de tais meios representativos, isto é, a criação de línguas inexistentes, reforça o efeito de humor, bastante presente nos álbuns; em contrapartida, *Le photographe* é um quadrinho de gênero jornalístico, logo, preza muito mais pela veracidade das fontes, mesmo que o uso de estrangeirismos e representações de sotaques às vezes também produzam efeitos irônicos, como veremos no Capítulo 4 desta tese.

Tendo em vista a relação entre culturas (francesa e afegã) existente na obra original, e que uma das características da tradução é produzir representações de outros povos e outras linguagens, é possível supor que, no contexto de chegada, a construção de representações culturais ocorra em uma segunda instância, pois a tradução aproxima um mundo representado num contexto e constrói novas representações na tradução, pois um novo contexto sociocultural surge no horizonte desse processo. A tradução tem o poder de transmitir um conhecimento estrangeiro, mas também o molda para seus leitores a partir das escolhas do tradutor, da influência das editoras e instituições, do contexto sociocultural da cultura de chegada, dentre outros aspectos que inferem no ato de traduzir. Neste trabalho, discutimos a tradução de quadrinhos, sobretudo a partir das ideias de Berman (1984), que estabelece o conceito de ética da tradução, bem como Venuti (1998), que amplia as reflexões de Berman (1984) e discorre acerca do estabelecimento de poderes e valores na tradução. As contribuições de Schleiermacher ([1813] 2010), que reflete sobre as diferentes posturas do tradutor, que ora aproxima o autor do leitor, tornando mais compreensíveis aspectos culturais estrangeiros, ora aproxima o leitor do autor, fazendo com que aquele busque compreender a cultura do deste;

além do trabalho de Venuti (1998), que retoma a obra do teórico alemão e desenvolve as noções de domesticação e estrangeirização, também aparecem no horizonte de nosso trabalho de análise. Todos esses autores, apesar de partirem de diferentes épocas e contextos, contribuem para o debate sobre a representação cultural na tradução; dessa forma, Venuti (1998), Berman (1984) e Schleiermacher ([1813] 2010) discorrem sobre o que se pode chamar de auto-reconhecimento do leitor ou processo de espelhamento na tradução (Venuti, 1998, p. 77), em que “o texto estrangeiro se torna inteligível quando o leitor reconhece a si mesmo na tradução ao identificar os valores domésticos que motivaram a escolha daquele texto estrangeiro específico”⁴⁸. Venuti (1998) reconhece o caráter narcísico desse processo de espelhamento, em que o leitor vê a si mesmo na tradução, isto é, seus próprios valores culturais são vivenciados pelo outro. Ao se pensar na tradução de *Le photographe* a partir dessas premissas, considerando que se trata de uma forma de linguagem que, além do texto, explora a imagem, os reflexos desse processo de espelhamento tornam-se mais visíveis e contundentes no processo de criação de uma representação entre o “eu” e o outro; contudo, isso não quer dizer que tais reflexos sejam nítidos, uma vez que passam pelo filtro da cultura daquele que (se) vê.

De acordo com Berman (1984, p. 17), “a ética da tradução consiste, no plano teórico, em encontrar, afirmar e defender a perspectiva mais pura da tradução enquanto tal. Ela consiste em definir o que é a ‘fidelidade’”⁴⁹. O autor avança nessa questão, afirmando que se trata de uma ética positiva, contraposta a uma ética negativa, que desvia a tradução de sua “perspectiva mais pura”. Berman (1984) reflete sobre a ética da tradução como fidelidade no plano teórico, em que o tradutor deve analisar a própria prática, identificando os sistemas de deformação que operam de forma inconsciente no nível das escolhas linguísticas (BERMAN, 1984, p. 19). Ampliando as reflexões de Berman (1984) Venuti (1998) aborda a questão da ética da tradução sob um outro ponto de vista. Para ele, a noção de ética da tradução não se restringe à questão da fidelidade, já que uma tradução pode ser etnocêntrica não importando quão fiel ela possa parecer ou quão linguisticamente correta ela seja (VENUTI, 1998, p. 82). Assim, para esse pesquisador, a ética da tradução é vista a partir de uma dimensão institucional que influencia a prática profissional; dessa forma, Venuti (1998) defende uma ética da diferença na tradução, que promova uma mudança na reprodução de representações redutoras e estereotipadas sobre o outro. Conclui-se, desse modo, que, apesar de ambos os autores discutirem questões éticas na

⁴⁸ [...] the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text.

⁴⁹ L’*éthique de la traduction* consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu’est la “fidélité”.

tradução, Berman (1984) aplica essa noção a um plano teórico, ao passo que Venuti (1998) considera a ética da tradução no âmbito do processo. Diante disso, gostaríamos de propor uma nova via para a reflexão sobre a ética na tradução, considerando a tradução de formas de linguagem que se constituem a partir da relação entre diferentes sistemas de signos, como o cinema, a ópera e, evidentemente, os quadrinhos. Partimos da visão de ética no processo e no fazer tradutório de Venuti (1998) e das noções de ética positiva e ética negativa de Berman (1984) para dizer que a ética positiva da tradução de quadrinhos considera a imagem como elemento constitutivo dessa forma de linguagem. A imagem estabelece com o texto uma relação ora de interdependência, ora de complementaridade, constituindo uma unidade plurissemiótica, o que quer dizer que ela não pode ser desconsiderada no processo de tradução; na outra direção, a ética negativa da tradução de histórias em quadrinhos reside no fato de o tradutor ignorar a imagem no processo tradutório, ou relegá-la a um papel secundário. A noção de ética da tradução passa a ter, assim, não tanto uma relação com a noção de fidelidade na esfera teórica, tal como preconizado por Berman (1984), nem tanto com as instituições que impõem determinados valores sobre a tradução, como afirma Venuti (1998), mas uma relação de coerência com os meios e códigos pelos quais os quadrinhos, e demais linguagens plurissemióticas, transmitem a mensagem; em outras palavras, a ética da tradução de quadrinhos consiste em encontrar formas e estratégias que reelaborem o jogo entre imagem e texto do original no contexto de chegada, uma vez que ambos constituem a própria enunciação dessa forma de linguagem.

Ao retomar as reflexões de Berman (1984), Venuti (1998, p. 83) propõe que a tradução seja motivada por uma ética da diferença, que busque problematizar a reprodução de ideologias que promovem a representação parcial de culturas estrangeiras; assim, para Venuti (1998, p. 6) a ética pela qual ele advoga é a de que “traduções sejam escritas, lidas e avaliadas com maior respeito às diferenças linguísticas e culturais”⁵⁰. Em seu livro, Venuti (1998) aponta para uma tendência observada em seu país, os Estados Unidos, em que as traduções de obras estrangeiras tendem a domesticar elementos culturais que causariam estranhamento para o leitor norte-americano. Trata-se da relação de espelhamento apontada anteriormente. Para o autor, esse processo de espelhamento é etnocêntrico e produz representações culturais acerca do outro distorcidas e preconceituosas. Todo esse processo de domesticação do outro produz o que Venuti (1998, p. 4) denomina escândalo da tradução, em que ocorre a formação de identidades culturais, sob o pretexto da inteligibilidade do texto na cultura de chegada.

⁵⁰ [...] translations be written, read, and evaluated with greater respect for linguistic and cultural differences.

Cronin (2006, p. 2), por outro lado, reflete sobre a questão da identidade no processo de tradução a partir do contexto histórico-social. Para o autor, a identidade – e aqui entendemos que o autor fala da identidade cultural – é determinada, em parte, pelo local e pela história, mas não é necessário para um indivíduo conhecer a sua origem para construir uma visão identitária sobre si, pois ela também é construída pela relação (contemporânea) com os outros. Podemos relacionar essas afirmações à noção de tradução cultural de Bhabha (2013), que discutiremos a seguir, uma vez que Cronin (2006) põe em relevo a transformação do sujeito que se situa em um entre-lugar, em constante mutação. Cronin (2006, p. 47) chega a afirmar que a formação de uma identidade é impossível, diante da atual rapidez e fugacidade dos meios de produção cultural.

Voltando a Venuti (1998, p. 11), o autor enfatiza que a tradução é, necessariamente, um ato etnocêntrico, incapaz de promover uma comunicação entre iguais, uma vez que a obra traduzida corresponde a interesses que buscam satisfazer a gostos e expectativas diferentes daqueles que leram a obra no contexto original. Chamamos a atenção para esse fato a fim de refletir acerca da tradução de *Le photographe*: por se tratar de uma obra que, desde a sua gênese, traz a cultura do outro, estabelece uma relação entre este outro, os afegãos, e o “nós”, os franceses. Pode-se dizer que essa primeira relação seria, na perspectiva de Bhabha (2013), uma tradução cultural, na qual a cultura do outro é traduzida em imagens (ora desenhos, ora fotografias) e também na interligação que essas imagens estabelecem com o texto. 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 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 Pym (2010, p. 153), o conceito de tradução cultural surgiu na Antropologia Social, que vê a descrição de culturas estrangeiras como formas de tradução. Ainda segundo o autor, após os trabalhos de Bhabha (2013), a noção de tradução cultural tem sido associada a movimentos materiais, à posição do tradutor, ao hibridismo cultural e ao cruzamento de fronteiras (Pym, 2010, p. 149). Assim como Pym (2010, p. 150), enxergamos a tradução como um produto que resulta da movimentação interlínguas; contudo, as reflexões de Bhabha (2013) apesar de considerarem a tradução em um sentido metafórico, em que todos os textos constituiriam traduções, são importantes, nas palavras do próprio Pym (2010, p. 159),

na medida em que trazem uma dimensão humana para a 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. Em resumo, não consideramos que todos os textos sejam traduções; porém, é inegável que a tradução provoque questionamentos que vão além do produto textual (ou pluri-semiótico) que ela representa; ela constrói, reconstrói e desconstrói fronteiras culturais; o tradutor está em um “entre-lugar”, nos limites das culturas, em suma, em uma posição híbrida, onde ocupa o local entre duas línguas e culturas.

Se considerarmos que o ato de traduzir é etnocêntrico, como afirma Venuti (1998), 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. 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 trabalho. De acordo com 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”. A nosso ver, Bhabha (2013) não tece um juízo de valor positivo ou negativo acerca do fato de a tradução cultural, ou seja, da transformação do outro, resultar em uma “subversão da autenticidade”, pois, como dissemos acima, este processo resulta da posição do sujeito em um “entre-lugar” onde a totalidade não pode ser abarcada e as realidades históricas são descontínuas (BHABHA, 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 (idem). Concluímos 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), isso seria um ato etnocêntrico, mas acreditamos que é impossível não sê-lo. 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 estabelecidos por instituições; 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, que não enxerga, em uma tradução domesticadora, por exemplo, que ali há problemas referenciais, que, em nome da inteligibilidade, acomoda-se em sua zona de conforto e aceita tudo que a tradução mostra. 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, logo, parte-se de um ponto de vista, o que quer dizer 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 nesse processo é a capacidade de (auto) crítica das traduções, dos tradutores e dos leitores.

Partindo dos trabalhos de Berman (1984) e Venuti (1998) sobre as relações culturais no processo de tradução, é possível pensar que o contato entre culturas manifestado em tal processo coloca em evidência a sua função comunicativa, uma vez que a tradução promove a interação entre um emissor e um receptor que utilizam códigos distintos. Contudo, em certos contextos de comunicação, pressupõe-se que os agentes envolvidos partilhem referentes comuns para que a mensagem seja compreendida. A priori, o ato comunicativo, no contexto de uma sociedade específica, está sujeito ao compartilhamento de determinados saberes.

Tendo isso em vista, ou seja, a questão do compartilhamento de saberes na tradução, surge a reflexão sobre os sujeitos que compartilham tais saberes. Snell-Hornby (1988, p. 51) se vale do termo perspectiva, próprio da linguagem fotográfica, para refletir acerca do papel do sujeito da tradução, seja ele autor ou leitor. De acordo com a pesquisadora, a noção de perspectiva está aliada ao “ponto de vista do falante, narrador ou leitor em termos de cultura, atitude, tempo e espaço” (Idem). Em outras palavras, o conceito de perspectiva em tradução engloba elementos extratextuais que influenciam na interpretação, tanto no contexto de partida, quanto no contexto de chegada. Conforme mencionado no segundo capítulo desta tese, Eisner (1999) aponta para a importância da participação do leitor na interpretação da obra em

quadrinhos, bem como para as experiências comuns entre ele e o autor. A complexidade dessas relações em tradução é resumida por Snell-Hornby (1988, p. 53), tendo em vista as noções de perspectiva e conhecimentos pressupostos:

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 traduzida⁵¹.

Paralelamente, no contexto das histórias em quadrinhos, Eisner (1999, p. 13) 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) e Snell-Hornby (1988) apontam, em áreas de estudos 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 uma determinada comunidade de falantes se torna mais complexa, principalmente quando não há, na tradução, a identificação ou o reconhecimento de saberes compartilhados presentes na obra no contexto original. Em nosso *corpus*, as dificuldades de tradução – ou de compreensão – surgem, frequentemente, do fato de representações culturais, retratadas por meio da unidade plurissemiótica entre fotografia, desenho e texto, não serem compreensíveis ou não corresponderem aos pressupostos culturais presentes no contexto de origem. Além disso, outro fator complexo manifestado na tradução de *Le photographe* reside no fato de a construção da representação de um povo, isto é, o conhecimento do outro, partir de uma cultura também estrangeira. Vale dizer, então, que os problemas de tradução ligados à noção dos pressupostos culturais não se limitam ao contexto de partida; segundo Snell-Hornby (1988, p. 42), as dificuldades surgem no significado que o texto traduzido adquire no contexto de chegada, isto é, nas diferentes culturas, com saberes e percepções próprios.

A reflexão sobre os conhecimentos compartilhados em um contexto social específico e suas implicações no processo de tradução nos faz pensar não só na relação entre as diferentes

⁵¹ 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.

línguas e culturas, mas também nos meios como tais culturas se fazem conhecer, produzem conhecimentos sobre si e sobre a cultura do outro. Conforme exposto anteriormente, Vermeer (1986) *apud* Wolf (1997, p. 124) define a tradução como um ato cultural e específico de comunicação, e que a etnografia, enquanto registro escrito de discursos orais, é um ato social que dirige a reformulação dialética do outro. Em *Le photographe*, pode-se dizer que tanto a antropologia quanto a tradução se aproximam na medida em que a obra é traduzida para diversas línguas, promovendo uma ação cultural, nos termos de Vermeer (1986), que a própria tradução desempenha: aproxima mundos distantes e promove a comunicação entre eles; ao mesmo tempo, a obra também se constitui como uma ação social, já que documenta as consequências da guerra e representa modos de vida e costumes de outros povos. Além disso, outra relação entre tradução e antropologia pode ser percebida a partir da afirmação de Venuti (1998, p. 9) de que qualquer estudo cultural requer dados empíricos, o que é evidente nos estudos antropológicos, mas que também se observa na tradução, já que aspectos culturais são inerentes ao processo tradutório.

Ampliando a discussão sobre o contato entre culturas, Barbosa e Cunha (2006) refletem acerca das contribuições da imagem para os estudos antropológicos, seja a imagem estática, nas fotografias e nas pinturas, seja a imagem em movimento, nos filmes ficcionais e registros documentais. Conforme exposto anteriormente, nosso *corpus* se constrói a partir de uma mescla de sistemas (verbal e imagético) e discursos (jornalístico e narrativa quadrinística); logo, a abordagem que esses pesquisadores fazem sobre a representação da cultura por meio das imagens colabora para a análise que desenvolvemos em *Le photographe*, partindo de uma perspectiva interdisciplinar, estabelecendo relações entre os estudos tradutológicos e antropológicos. Nesse contexto, afirmam os autores:

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. Imaginação aqui mencionada em seu sentido mais interessante, que é o de formular imagens de objetos e situações, que já foram ou não percebidos articulando novas combinações de conjuntos e de referências. (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 14)

Para esses teóricos, a imagem é considerada um meio de se conhecer outras culturas. Paralelamente, Venuti (1998) e Snell-Hornby (1988) afirmam que a tradução é um meio de se entrar em contato com mundos estrangeiros. Em *Le photographe*, é possível observar a junção desses dois conceitos, pois tanto a imagem, sobretudo a fotográfica, quanto o texto, que

estabelece uma relação de complementaridade com a foto e o desenho, expressam visões sobre o outro e criam representações, ou seja, ambos os sistemas de signos, em conjunção, dão a conhecer outras culturas e possibilitam o contato com mundos estrangeiros. Apesar de Barbosa e Cunha (2006) apontarem para a importância das imagens nos estudos culturais, é preciso ter em mente que, apesar do potencial documental da fotografia jornalística, ela não está isenta de subjetividade, conforme apontado no segundo capítulo desta tese. Tal subjetividade está presente na visão do autor da imagem e no seu receptor. Kossoy (2009, p. 44) resume esse raciocínio ao afirmar que a recepção da imagem pressupõe um “processo de construção da interpretação”, que se dá a partir de “imagens mentais preconcebidas”. Ainda segundo o autor, “a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real” (idem). Assim sendo, mesmo que a intenção do fotógrafo ou antropólogo seja a de registrar um fato cultural, é ele quem decide o que e quando fotografar. Esse poder de decisão, além de revelar o caráter subjetivo da imagem fotográfica, também demonstra o poder do sujeito que, ao registrar determinada cena, produz um conhecimento. Além disso, a subjetividade do sujeito que produz uma imagem sobre o outro resulta de seus valores e são o produto de um contexto histórico e social e se inserem em discursos propagados por instituições como a mídia, a igreja, a academia, entre outros.

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 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):

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 traduz⁵².

⁵² 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.

Paralelamente, Foucault (1969, p. 71) afirma que o discurso se constitui como um conjunto de práticas que formam os objetos de que falam. Conforme apontamos no primeiro capítulo desta tese, tomamos a noção de discurso de Foucault (1969) que, resumidamente, 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, citados acima 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. Conforme apontado no primeiro capítulo deste trabalho, 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) 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”⁵³, 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”⁵⁴ (FOUCAULT, 1969, p. 140). O autor chega a mencionar o processo de tradução; contudo, o que, a nosso ver, demonstra uma contradição, Foucault (1969, p. 143) considera a tradução 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”⁵⁵. Ora, tal afirmação é contraditória na medida em que o próprio autor

⁵³ L'énonciation est un événement qui ne se répète pas; elle a une singularité située et datée qu'on ne peut pas réduire.

⁵⁴ [...] il est sensible à des différences de matière, de substance, de temps et de lieu.

⁵⁵ [...] 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.

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, não ocorre somente uma mudança linguística, mas 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.

A seguir, aprofundaremos a análise dos aspectos formais de *Le photographe*, atentando para as implicações que a relação entre texto, fotografia e desenho trazem para a tradução, fatores estes que tornam essa obra tão singular no que se refere à construção de uma narrativa em quadrinhos sobre o outro.

3.2 Tradução e imagem: construindo representações a partir de visões e palavras do outro

No presente item, buscamos aprofundar a análise sobre a formação de representações culturais a partir do processo tradutório das histórias em quadrinhos. Dessa forma, refletimos sobre como se dá o conhecimento do outro, ou seja, do estrangeiro, a partir da relação estabelecida entre imagem e texto em *Le photographe*. Nesse contexto, é possível dizer que o conhecimento do outro passa pelos olhos dos autores da obra sobre a vida no Afeganistão, em seguida, passa pela leitura da obra pelo público francês – e belga –, com seus saberes e visões de mundo, passa pela leitura da obra pelo tradutor e, por fim, pela leitura pelo público brasileiro, que também possui saberes e visões de mundo próprios. Em suma, diversos conhecimentos são construídos no caminho da tradução, e um caso especial é o das histórias em quadrinhos, que se valem da articulação entre elementos verbais e icônicos para transmitir a mensagem. Vale mencionar que a relação entre diferentes sistemas de signos (desenho, fotografia, texto, música, gestos) começou a ser explorada pelos Estudos da Tradução apenas recentemente, apesar da grande quantidade de filmes, histórias em quadrinhos, anúncios publicitários, videogames, entre outros, serem traduzidos⁵⁶.

Segundo Venuti (1998), há um processo inevitável de domesticação do texto estrangeiro que se dá, na tradução, em três estágios: produção, circulação e recepção. Nesse caminho,

⁵⁶ No campo da tradução das histórias em quadrinhos, destacam-se os trabalhos de Zanettin (2014), já citado nesta tese, e o número especial organizado por Faveri e Silva-Reis (2016) da Revista Tradterm v.27 *Quadrinhos em tradução*.

conforme já apontado no início deste capítulo, o efeito mais escandaloso da tradução, diz o autor, é a formação de identidades culturais pelo poder que tem na construção da representação de culturas estrangeiras (Venuti, 1998, p. 4). No caso de nosso *corpus* de estudo, *O fotógrafo* refaz o retrato de costumes afegãos para os brasileiros a partir de uma óptica francesa, já que *Le photographe* coloca em contato a cultura francesa com a cultura afegã. Diante de tal rede de relações, a representação do outro torna-se complexa, uma vez que o original documenta a vida de membros de uma organização francesa em um país cuja cultura se distancia muito da do país de onde eles vêm; ao mesmo tempo, a tradução incorpora um outro olhar sobre esses dois contextos sociolinguísticos.

Ainda de acordo com Venuti (1998, p. 68), ao construir a representação de uma cultura estrangeira, a tradução cria um “assunto doméstico” [*domestic subject*], que reflete um interesse de um determinado grupo social. Isso pode ser interpretado, a nosso ver, pelo menos de duas formas: (a) a tradução revela um viés comercial motivado pelo sucesso de uma determinada obra ou tema perante o público; (b) a cultura de chegada passa a demonstrar curiosidade ou entusiasmo pelo assunto tratado na obra, estabelecendo uma identidade com ela. Corroborando para essa visão a fala do pesquisador de literatura Hugo Dyserinck ([1966] 2005), para quem as imagens (ou miragens) sobre uma determinada cultura influenciam na difusão da literatura do país retratado, isto é, na escolha das traduções. Um exemplo desse fenômeno, e que se encaixa no contexto histórico do Afeganistão em relação ao ocidente, é o sucesso do best-seller *The kite runner* (no Brasil, *O caçador de pipas*), lançado nos Estados Unidos em 2003, de autoria do afegão naturalizado americano Khaled Hosseini, cujo livro teve, inclusive, uma adaptação para cinema de igual sucesso. Esse tipo de obra, segundo Dyserinck (2005), corresponde a uma expectativa, pois reforça uma imagem que o público tem sobre um determinado país, no caso, o Afeganistão tomado pelo Talibã e em conflito com os Estados Unidos após os atentados de 11 de setembro de 2001. Voltando para nosso *corpus*, o “assunto doméstico” ou, se preferirmos, *familiar*, apontado nas falas de Venuti (1998) e Dyserinck (2005) se manifestaria a partir do interesse pela situação político-social dos afegãos e pelo trabalho da Médicos Sem Fronteiras. O trabalho da organização e seus membros, além dos pacientes afegãos atendidos por eles, passam a ser um assunto familiar para os brasileiros, o que também se pode observar na iniciativa da editora Conrad em publicar um prólogo no primeiro volume da série traduzido no país escrito pela jornalista Simone Rocha (Cf. Capítulo 1) que, à época da publicação, trabalhava há nove anos com a instituição e relata sua experiência, reforçando o papel – e construindo uma representação – sobre aqueles médicos que arriscam suas vidas ao se dirigirem a zonas de conflito.

Por outro lado, a tradução recria o interesse da instituição francesa em documentar seu trabalho no Afeganistão refletido na obra original, uma vez que Didier Lefèvre é contratado para fotografar as atividades realizadas. Pode-se dizer que *Le photographe* cumpre o papel de divulgar a MSF não só na França, mas também no Brasil e nos demais países onde a obra foi traduzida, o que gera novas construções de representações culturais.

Por retratar não apenas o cotidiano dos membros do MSF, mas também o dos habitantes locais atendidos por eles, muitas das imagens da obra representam costumes locais, que se diferenciam daqueles praticados na França e no Brasil. Por meio das fotos, muitas vezes contextualizadas por legendas ou pela fala das personagens, temos acesso ao significado das imagens que, em princípio, não ficam claras para o leitor/receptor. Nessa direção, Eisner (2005) afirma que:

o processo de escrever para uma narração gráfica está relacionado com o desenvolvimento do conceito, a descrição dele e a construção da sequência narrativa para traduzi-lo em imagens. O diálogo auxilia a imagem e ambos estão a serviço da história. Eles se combinam e emergem como um todo sem emendas (EISNER, 2005, p. 115).

Em *Le photographe*, a fotografia, conjuntamente com os desenhos e elementos verbais, cumpre uma função narrativa, pois é inserida entre os quadrinhos desenhados e tem sua narratividade desenvolvida por meio da fala das personagens e pelo texto das legendas. Além disso, a foto também possui uma função jornalística e documental, pois retrata as condições de vida da população afegã e o trabalho da organização MSF em um país em guerra. Ao se pensar nessa composição da imagem fotográfica *sui generis* – presente em *Le photographe* – 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 produzir uma série de conceitos sobre o outro. Tal perspectiva, não prevista pelo estudioso, parte do poder atribuído à fotografia que, em nosso *corpus*, constitui uma unidade com o desenho e o texto e, de tal forma, produz representações acerca de uma sociedade geradas por novos agentes; desta vez não envolvidos no processo tradutório, mas na produção de uma visão sobre o estrangeiro por meio da narrativa quadrinística. Tais agentes seriam o narrador, o desenhista e o fotógrafo que, assim como editores, tradutores e instituições implicados na tradução, têm o poder de selecionar os elementos que compõem a narração sobre o outro e que, tanto no contexto original quanto no da tradução, formam novas representações culturais. Boris Kossoy (2009), ao refletir

sobre a fotografia jornalística, comenta sobre os elementos implicados na composição de uma foto:

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada *aplicação* (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.) existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a *criação* de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este *seleciona o assunto* em função de uma determinada *finalidade/intencionalidade*. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final (KOSSOY, 2009, p. 27, grifos do autor).

Há, conforme previsto por Venuti (1998), uma relação de poder engendrada pela tradução, poder este que se manifesta desde a escolha da obra a ser traduzida até a postura do tradutor. Kossoy (2009) chama atenção para um exercício do poder na fotografia, que se manifesta de forma semelhante àquela mostrada pelo teórico da tradução. Em ambos os casos, há a escolha feita por um agente, que influencia na concepção da obra final, consequentemente, em sua interpretação. Tanto o tradutor quanto o fotógrafo interferem na produção da obra graças às suas próprias percepções e experiências. Fica evidente, então, que a concepção de uma unidade plurissemiótica, que conjuga fotografia, desenho e texto, é o resultado de escolhas que buscam exprimir os modos de vida, a guerra, o Afeganistão. Em outras palavras, a composição das imagens aliada ao texto em *Le photographe* expõe elementos culturais próprios de um povo, manifestados nos quadrinhos por meio de marcadores culturais capazes de formar opiniões e visões de mundo sobre o outro. Venuti (1998) e Kossoy (2009), apesar de escreverem a partir de domínios distintos, possuem reflexões semelhantes ao falar sobre a interpretação e a criação de realidades. As escolhas discursivas do tradutor (VENUTI, 1998, p. 3) e o filtro cultural do fotógrafo (KOSSOY, 2009, p. 42) criam realidades que, muitas vezes, têm consequências nem sempre previstas por seus idealizadores.

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, analisamos de que maneira as relações e visões de diferentes sociedades se desenvolvem e contribuem para a interpretação, reconhecimento e construção de representações do mundo real, no caso específico da tradução, a representação do mundo do outro. Avançando na reflexão sobre cultura e formação de identidades, Hall (2000, p. 112) define 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 do quadrinista Will Eisner. Segundo ele,

o sucesso ou fracasso desse método de comunicação (as histórias em quadrinhos) depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que está tentando dizer [sic] (EISNER, 1999, p. 14).

Evidentemente que, na atualidade, falar em “universalidade” em um contexto de estudo de relações culturais torna-se algo impróprio e que frequentemente desaponta seus defensores, conforme nos mostra a antropóloga Laura Bohannan em seu artigo da década de 1960, *Shakespeare in the bush*, que, ao pressupor que os valores expressos na obra shakespeariana eram universais, impressiona-se com a reação (e a interpretação) de membros de uma tribo africana ao ouvirem a história de *Hamlet*. A autora conclui que não há universais culturais, pois cada sociedade interpreta e reage diferentemente aos fatos; assim, o que é condenável em uma cultura, como o cunhado se casar com a viúva do irmão logo após a morte deste, é algo valorizado por outra, pois de acordo com essa nova cultura, a viúva não deve ficar desamparada e é melhor que alguém próximo à família cumpra o papel masculino de provedor.

O que nos interessa da fala de Eisner (1999), portanto, não é a “universalidade” da representação, já que ela é um mito, mas a contextualização da noção de reconhecimento na linguagem das histórias em quadrinhos, noção esta que, tanto para ele quanto para Hall (2000), são fundamentais para a identificação do sujeito por meio da subjetividade, subjetividade esta que, a nosso ver, se manifesta na forma de representar a realidade por meio dos quadrinhos, bem como na tradução dessa representação. Como nosso trabalho trata justamente da representação cultural do outro por meio da imagem e do texto nas histórias em quadrinhos, as noções de ponto de sutura entre o discurso e os processos de reconhecimento de Hall (2000) e a da representação de imagens reconhecíveis de Eisner (1999) são fundamentais. A fim de elucidarmos como analisamos a representação cultural do outro em nosso trabalho, consideremos a figura a seguir:

Figura 14

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 13)

Nessa sequência de imagens, temos a apresentação de um personagem afegão feita pelo fotógrafo e narrador francês Didier Lefèvre. O homem retratado é um encarregado “de confiança” – nas palavras do narrador – contratado pela organização MSF para auxiliar na compra de animais para transporte e carga que comporiam a caravana que iria até os vilarejos onde os médicos se estabeleceriam. As imagens e as palavras de Lefèvre buscam valorizar a figura do homem forte e respeitável não só para os franceses, mas também para os afegãos, como salienta o narrador. Chama atenção o uso da palavra de origem persa *Palawan* precedida pelo artigo indefinido francês *un*, o que indicaria que tal palavra seria um adjetivo ou substantivo comum de acordo com a língua francesa, e jamais um nome próprio. Porém, essa personagem reaparece nos volumes seguintes e, no de número três, onde são mostrados todos os indivíduos presentes na obra, por meio de nomes e breves relatos de seus destinos após o término da viagem de Lefèvre e da equipe de Médicos Sem Fronteiras, ele é chamado de *Palawan Iklil*, como se *Palawan* fosse seu nome. Diante do uso incomum da estrutura francesa *c'est un* anteposto a um suposto nome próprio nessa primeira aparição da personagem, e de seu uso subsequente como nome próprio sem o artigo *un*, buscamos o significado da palavra *Palawan* junto a um falante de persa. Perguntamos se se tratava de um prenome masculino e

obtivemos a resposta de que *Palawan* não é um nome próprio, mas sim um substantivo comum que significa “atleta” e se refere a lutadores ou homens que costumam fazer demonstrações de força em praças públicas. Iklil é um nome próprio de origem árabe recorrente em países muçulmanos; logo, a personagem se chama Iklil e não Palawan, como pode sugerir o registro na obra francesa e também na tradução, como vemos abaixo:

Figura 15

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010, p. 19)

A palavra *costaud*, em francês, é usada para descrever a força e o valor tanto físicos como morais e pode se referir a um homem ou a um animal robusto e resistente; na versão brasileira o vocábulo foi traduzido como “touro” que, a nosso ver, salienta mais o aspecto físico da força do que o caráter, como se observa no original. Quanto a *Palawan*, nota-se que a tradução reproduz o registro da versão francesa, isto é, utiliza o artigo indefinido *um*, como se se referisse a um adjetivo ou substantivo comum e, posteriormente chama-o de *Palawan* como se se referisse a um nome próprio. O falante de persa com quem entramos em contato informou que essa palavra pode ser usada antes de nomes próprios para se referir ao caráter da pessoa, ou seja, se se trata de uma pessoa forte, o substantivo comum é usado como epíteto. Provavelmente, o narrador francês desconhecesse o significado da palavra; assim, é possível

afirmar que *Palawan* é usado como um epíteto pelos falantes de persa e pelos habitantes locais, o que demonstra a construção de uma representação sobre esse homem, isto é, uma representação do que aquela pessoa é para aqueles que convivem com ela: um lutador.

Contudo, o leitor não tem acesso a essa informação, nem na versão original, nem na tradução; assim, essa representação sobre o caráter do homem não fica evidente devido à ausência de uma explicação sobre o que *Palawan* significa. Em resumo, nesse excerto observa-se a construção de uma visão sobre o outro, que se configura por meio da escolha das fotos que retratam a personagem e as palavras usadas para referir-se a ele durante toda a obra, mesmo que o sentido da palavra de origem persa não fique esclarecido.

Trata-se de uma das primeiras descrições de personagens afegãos da obra, e em ambos os trechos, o original e o traduzido, fica evidenciada a admiração que os franceses têm em relação à força física e moral dessas pessoas. Na sequência em questão, essa admiração transparece tanto na escolha do momento fotográfico quanto na descrição do homem fotografado. Como se pode observar, nesse momento constrói-se uma imagem ou representação do que é ser afegão em tempos de guerra contra o comunismo. O ponto de sutura conceituado por Hall (2000) se manifesta naquilo que o discurso da narrativa constrói como a identidade afegã e também na maneira como a própria personagem se apresenta por meio de suas vestimentas e de seu aspecto físico e postura corporal nas imagens: ele é forte, mas sorri; o olhar é sereno, mas responsável. Conforme apontado por Pietroforte (2007), o homem retratado na foto se torna personagem da história contada, assim, é possível “determinar o papel representado a partir de suas conotações sociais e lê-lo como um papel social”; em outras palavras, a fotografia constrói uma narrativa na qual os indivíduos, e toda a sua complexidade humana, não devem ser confundidos com as personagens ou papéis que, no contexto social da foto, o sujeito retratado é escalado a interpretar (PIETROFORTE, 2007, p. 51). O fotógrafo escolhe os momentos para fotografar a fim de corroborá-los com suas impressões e, ao mesmo tempo, instigar o espectador da imagem ou o leitor dos quadrinhos a se aproximar e ter empatia para com a personagem e, consequentemente, com a sua situação política e social. Quanto à palavra *Palawan* no original e na tradução, supomos que o uso do artigo indefinido na primeira vez em que a personagem aparece quisesse expressar o real sentido em persa da palavra, isto é, o do guerreiro, mas que no decorrer da narrativa se transforma em um apelido, apesar de isso não estar explicitado na série. Por se tratar de um marcador cultural verbal sem tradução, o leitor não sabe que *Palawan* designa um homem capaz de realizar proezas com o uso da força; assim, é possível que a palavra seja confundida com o nome próprio da personagem tanto no original em francês quanto na tradução em português.

Ainda no que se refere ao retrato do outro, uma das demais figuras retratadas em *Le photographe* é a do *mujahidin* (Cf. Capítulo 1), o guerreiro santo da *Jihad* islâmica, que lutava contra o invasor soviético. Abaixo podemos ver algumas menções a esses guerreiros na obra, seguidas das respectivas traduções:

Figura 16

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

Figura 17

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

Figura 18

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

Figura 19

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 7)

As Figuras 16 a 19 serão analisadas de forma mais aprofundada no Capítulo 4 desta tese; contudo, vale comentar que em todas as sequências há fotos de homens usando roupas típicas afegãs e armados com fuzis AK47. Esses homens faziam parte das forças rebeldes e

escoltavam a equipe durante a viagem do Paquistão até as montanhas afegãs, como se pode observar nas Figuras 16 e 18. Já nas Figuras 17 e 19, os homens da foto cumprem outra função militar: eles fazem parte da guarda de uma autoridade política de um dos vilarejos pelos quais a Médicos Sem Fronteiras passa. Pelo contexto apresentado nas figuras, e pelo fato de esses homens, *mujahidin*, representarem a resistência contra a invasão russa, fica evidente que a organização de ajuda humanitária tem o apoio dos opositores ao regime soviético.

Atualmente, vemos que o engajamento ao *Jihad* adquiriu proporções globais que se manifestam em diversos países. A interpretação de que o *Jihad* se resume à luta armada e à imposição violenta de preceitos religiosos e comportamentais tem ganhado espaço na mídia devido ao surgimento de movimentos mundiais extremistas como o Talibã, a Al Qaeda e o Estado Islâmico. Esses movimentos recrutam novos combatentes, referenciados pela imprensa internacional como jihadistas, não mais como *mujahidin*, apesar de a raiz da palavra em árabe *mujahid* aludir a *Jihad*. Os jihadistas são convocados em todo o mundo para a luta contra os infiéis ao Islã e pelo estabelecimento de Estados regidos pelas leis e preceitos islâmicos. Nessa direção, Rashid (2006) afirma o seguinte:

Estes novos fundamentalistas islâmicos não estão interessados em transformar uma sociedade corrupta em uma sociedade justa, nem se preocupam em proporcionar emprego, educação ou benefícios sociais para seus adeptos ou em criar harmonia entre os vários grupos étnicos que habitam muitos países muçulmanos. Os novos grupos do Jihad não têm nenhum manifesto econômico, nenhum plano para um governo melhor ou para a formação de instituições políticas, nenhum projeto para gerar participação democrática no processo decisório de seus futuros Estados islâmicos. Dependem antes de um único líder carismático, um amir, do que de uma organização ou partido constituído mais democraticamente para governar (RASHID, 2006, p. 32-33).

A afirmação de Rashid (2006) serve para contextualizar os diferentes sentidos que a palavra *Jihad* e seus guerreiros, antes *mujahidin*, agora jihadistas, adquiriram ao longo da história. Hoje, o que fica mais aparente é o caráter fanático 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 o comentário de Rashid (2006) reflete 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, em outros termos, que queriam, nas palavras de Rashid (2006), “transformar uma sociedade corrupta em uma sociedade justa”, pois lutavam contra um inimigo comum: a União Soviética. A motivação desses guerreiros era inquestionável, o que, hoje, diante dos acontecimentos recentes, só desencadeia guerras ainda mais mortíferas do que a mostrada na série.

Como vimos ao longo deste capítulo, a pesquisa em tradução que busca analisar as visões e a formação de identidades por meio da representação de um povo, frequentemente esbarra na questão linguística. Em *Le photographe* é abundante o uso de transcrições da fala dos afegãos em dari (variante da língua persa falada no território afegão) que não são traduzidas (Cf. Figuras 20 e 21, a seguir), bem como o uso de decalques das línguas árabe e persa, como na palavra discutida anteriormente *mujahidin* (مجاهدين), numa tentativa de reproduzir foneticamente essas palavras em francês, ou português, se considerarmos a tradução, inserida na sequência da figura abaixo.

Figura 20

Figura 21

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 9)

As Figuras 20 e 21 serão analisadas do ponto de vista da tradução mais detidamente no próximo capítulo deste trabalho. Porém, interessa-nos observar o uso de palavras em persa decalcadas na fala de Lefèvre: a palavra “balé” que, segundo o dicionário persa Sulayman Hayyim⁵⁷, indica “em equilíbrio, correto, justo” no segundo quadrinho da sequência, e palavras em persa transcritas em caracteres dessa língua, na fala das duas personagens afegãs que aparecem na página: o guia, no primeiro quadrinho, e o imã, no último quadrinho. Aqui, os diferentes *modos*, na perspectiva de Kress e Van Leeuwen (2001) (Cf. Capítulo 2), em que aparecem as palavras em persa podem indicar ora o sotaque de Lefèvre, (pois a palavra em persa surge em caracteres latinos, o que indica um decalque, pois há adaptações ortográficas), ora a representação da fala de um nativo no idioma, com a transcrição em alfabeto persa, que se baseia no alfabeto árabe. Como vimos na Figura 13, no início deste capítulo, o uso de transcrições em persa revela uma radicalização da alteridade entre europeus e afegãos, seja para dar uma cor local ao relato, seja para salientar a incompreensão entre esses e o narrador. Lefèvre, ao contrário dos demais membros da equipe, como Juliette e Régis, que falam e compreendem persa, não domina o idioma e se vale de um dicionário para se comunicar minimamente com os locais quando está sozinho. O leitor, assim como o fotógrafo que narra, nem sempre têm acesso ao que é dito pelos afegãos. A ausência de tradução do que é dito pelos habitantes enfatiza, a nosso ver, o choque de alteridades provocado pela incomunicabilidade. Mais uma vez, temos a identidade reafirmada a partir do outro. Por se tratar de outro alfabeto e de uma língua desconhecida pela pesquisadora e pela orientadora, e devido ao fato de as letras em persa serem feitas à mão, fica difícil procurar soluções na Internet por meio de dicionários eletrônicos. Dessa forma, o embate causado por essa manifestação da alteridade se dá entre as personagens da narrativa, que é transmitido para o leitor do original e se mantém na tradução.

Como vimos nesta seção, as imagens atreladas ao texto contribuem para expressar diferentes nuances no que diz respeito ao povo retratado, os afegãos, e também sobre como aqueles que o retratam, os franceses, buscam, por meio da obra, expressar suas experiências e visões sobre o país. No próximo item aprofundaremos a reflexão sobre a construção de representações culturais tendo em vista a noção de marcas e marcadores culturais no processo de tradução.

⁵⁷ Disponível em <http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/hayyim/>. Acesso em dezembro de 2017.

3.3 Marcadores culturais nas histórias em quadrinhos

Le photographe obteve grande sucesso de público e crítica tanto em seu país de origem como no Brasil. Conforme exposto anteriormente, caracterizada por uma narrativa que mescla os desenhos de Frédéric Lemercier e as fotografias de Didier Lefèvre, a obra reinventa a linguagem dos quadrinhos ao colocar em contato formas discursivas distintas: o fotojornalismo e as histórias em quadrinhos. Por esse motivo, a obra oferece amplas possibilidades de investigação por narrar, por meio de depoimentos pessoais, desenhos e fotografias, a vida dos Médicos Sem Fronteiras durante os conflitos bélicos no Afeganistão em meados da década de 1980.

A presença da imagem associada à escrita pode ser notada nas mais variadas formas de comunicação: desde os primórdios do livro impresso, com as ilustrações, até os dias atuais, com as páginas da Internet que se atualizam a cada instante. A necessidade crescente da viabilização da comunicação entre culturas e línguas distintas exigiu o advento e o desenvolvimento da tradução, cujo estudo também se aprimorou. No entanto, pouca ênfase tem sido dada à análise da imagem presente em obras traduzidas, principalmente na função que exerce, assim como o texto, de transmitir uma mensagem. Partindo disso, buscamos contribuir com o estudo da relação entre imagem e texto na tradução, sem, contudo, ignorar importantes pesquisas sobre a tradução de um modo geral que, a nosso ver, podem ser ampliadas – ou mesmo repensadas – no contexto da tradução de obras que relacionam esses dois sistemas de signos.

Destarte, desenvolvemos nossa análise sobre a tradução de quadrinhos tendo em vista a questão dos marcadores culturais, amplamente discutidos pelos Estudos Tradutológicos no nível textual, porém ainda não estudados no nível da imagem. Diante disso, propomos uma ampliação do conceito de marcador cultural a partir da análise de sequências dos três volumes da série nos quais pudemos identificar a representação de elementos culturais afegãos e/ou franceses, atentando para a especificidade dessa forma de linguagem, que é a relação entre imagem e texto, e como tal característica traz implicações para o processo de tradução. A esse respeito, podemos citar alguns estudiosos que, sob óticas distintas, debruçaram-se sobre a questão dos marcadores culturais, porém, no contexto da tradução de formas de linguagem exclusivamente verbais, isto é, sem imagens ou outros sistemas de signos. Destaca-se entre tais pesquisadores o trabalho de Azenha (2006), que tem uma visão mais abrangente sobre o conceito, que pode ser observado a partir da análise textual da obra a ser traduzida em seu contexto cultural e social de origem. Dessa forma, para Azenha (2006, p. 20), o marcador cultural se dá no discurso e depende da interpretação do leitor para ser identificado. O autor

ilustra sua tese a partir da análise textual de um artigo de um jornal alemão que, por meio de determinadas escolhas lexicais, tece comentários irônicos em relação aos poloneses. Para o estudioso, tal visão acerca dos poloneses denota uma realidade cultural distinta da brasileira e, portanto, configura um marcador cultural do texto em seu contexto original.

Outro exemplo de trabalho publicado acerca da teorização da noção de marcador cultural é o de Reichmann e Zavaglia (2014). As autoras estabelecem uma diferenciação entre *marca cultural* e *marcador cultural* no contexto da tradução de documentos escolares em português, francês e alemão. A noção de *marca cultural* estaria mais relacionada com o conceito, enquanto que o *marcador cultural* seria a materialização desse conceito por meio do texto:

Na comparação anterior [referente aos níveis escolares nos diferentes países] há relações explícitas ou implícitas, que aqui denominamos *marcas culturais*, nas quais se entremeiam *marcadores culturais*. Entendemos aqui as marcas culturais como relações abstratas que se estabelecem espaço-temporalmente entre esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais mais específicos, como a relação entre a legislação brasileira sobre o ensino e os sistemas de ensino brasileiro, e os marcadores culturais como objetos textuais que representam essas relações, como o gênero textual brasileiro histórico escolar ou a terminologia desse gênero (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p. 52).

O pesquisador espanhol Javier Franco Aixelá (2013) também se debruçou sobre a questão de palavras culturalmente marcadas no contexto da tradução, classificando-as de *culture-specific items* (itens culturais-específicos). Para o autor, tais itens ou, se preferirmos manter a terminologia utilizada por nós até aqui, marcadores culturais, revelam-se apenas a partir do ponto de vista de quem recebe a mensagem, isto é, similarmente ao que afirma Aubert (2006), os marcadores – ou itens culturais – manifestam-se a partir de uma relação de contraste entre a língua/cultura fonte e a língua/cultura alvo:

Os itens culturais-específicos são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos são restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo. Em ambos os casos, são geralmente manifestações de natureza superficial, fora da estrutura do texto (AIXELÁ, 2013, p. 190).

Tanto Aixelá (2013), quanto Aubert (2006) refletem sobre os marcadores culturais a partir de uma relação de assimetria que se mostra por meio da comparação entre as culturas envolvidas no processo de tradução. Em outras palavras, é a diferença trazida pelo outro,

expressa por meio de palavras, que provoca problemas ou dificuldades nesse processo. Assim, Aubert (2006) assevera que os marcadores culturais podem se manifestar nas dimensões gramaticais (gênero, número), espaço-temporais (conjugação), discursivas (elementos intertextuais) e referenciais (objetos, relações sociais, natureza), atentando-se para o fato de que todos esses elementos constituem marcas essencialmente linguísticas percebidas a partir do contraste entre as línguas:

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. Ainda que não queiramos ser tão taxativos, resta que a identificação da marca cultural vincula-se (a) à lingüística externa e (b) à situação discursiva. 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).

Tendo em vista as diferentes abordagens sobre os marcadores culturais arroladas acima, defendemos a hipótese de que, juntamente com o texto, a imagem apresenta marcadores culturais, pois ambos os sistemas de signos, nos quadrinhos, têm o potencial de transmitir uma mensagem e, por conseguinte, expressar visões sobre o outro. Em suma, ao nos depararmos com a tradução de uma obra que mescla tais sistemas, estamos diante não apenas de idiomas diferentes, representados no texto dos balões e legendas, mas de representações de realidades distintas manifestadas nas imagens, formando uma unidade plurissemiótica (Cf. Capítulo 2). No contexto específico da tradução da série francesa *Le photographe*, atentamos para as formas com que tais marcas se apresentam no original e na tradução, considerando que a obra narra fatos vividos em um país estrangeiro, tanto para franceses como para brasileiros. Vale notar que não apenas costumes afegãos são retratados, pois os franceses também são personagens da história, reagindo e inculcando suas impressões sobre aquilo que os circunda; dessa forma, há também a criação de representações culturais sobre os franceses, que são evidenciadas pela relação contrastiva propiciada pela tradução, já que a obra francesa é inserida em um novo contexto: o brasileiro.

Na tentativa de identificar os elementos narrativos que contribuem para a formação de representações culturais anteriormente referidas, isto é, das unidades plurissemióticas nas histórias em quadrinhos, lançamos mão do trabalho de Aubert (2006), ampliando a noção de

marcador cultural proposta por esse autor, que enfatiza o nível enunciativo dos marcadores culturais, ou seja, o marcador cultural agenciado linguisticamente, que é visto por ele como um fator atualizado por um contexto específico. Partindo de uma perspectiva semelhante, porém sobre um objeto distinto, Pietroforte (2007, p. 40-41) se refere ao caráter enunciativo da imagem fotográfica: “como um texto, toda foto é um enunciado que implica em uma enunciação que o produziu. O observador da foto, portanto, é o enunciatário dessa enunciação”. Considerando esses dois autores, aplicamos o conceito de marcadores culturais à junção entre fotografia, desenho e texto, por considerarmos que, nas histórias em quadrinhos, o elemento icônico exerce, junto com o texto, uma função enunciativa, ou seja, transmite uma mensagem a partir de um contexto. Paralelamente, Baker (2007), também aborda a questão da construção de narrativas nos meios de comunicação, não se limitando ao material textual, mas também na imagem, seja ela impressa ou em vídeo. A autora, que analisa principalmente artigos de jornais sobre conflitos entre israelenses e palestinos, comunistas e capitalistas, etc., no contexto da tradução de grandes agências de notícias, amplia a noção de narrativa, definindo-a como um conjunto de histórias públicas e pessoais que guiam os comportamentos, ou seja, discursos capazes de criar visões sobre o real. No caso de nosso *corpus*, constituído, também, por fotografias, a afirmação de Pietroforte (2007) contribui para uma ampliação da reflexão iniciada por Aubert (2006), que aborda os marcadores culturais somente no nível verbal. As reflexões de Baker (2007) acerca da construção de visões do real também contribuem para a análise da formação de representações culturais. Em resumo, nosso trabalho inicia um debate sobre a presença e manifestação de marcadores culturais na imagem em conjunção com o texto nas histórias em quadrinhos, tendo em vista a questão representacional de elementos culturais.

Afirma Aubert :

A existência do marcador cultural somente se revela no confronto pela diferenciação; ou dito de outro modo, a noção de *marcador cultural* remete a um elemento distintivo, isto é, a algo que diferencia determinada solução expressiva linguisticamente formulada de outra solução tida por parcial ou totalmente equivalente (AUBERT, 2006, p. 29, grifos do autor).

Interessa-nos, aqui, a noção de *diferenciação* mencionada pelo autor. Apesar de aludir à formulação linguística, fica claro que o marcador cultural se manifesta na e pela diferença em relação a um determinado contexto. Ainda na esfera da noção de *diferenciação*, que surge, necessariamente, da comparação entre línguas/culturas, Bhabha (2006, p. 312-313) compartilha a ideia de que a diferença se dá a partir da relação que o Eu estabelece com o Outro. Nesse

sentido, para o autor, a diferença cultural não está no ato em si, mas no *locus* do Outro, que é quem sugere que o objeto de identificação é ambivalente e é constituído em um processo de significação, deslocamento ou projeção; há, portanto, um julgamento cultural que constrói o significado a partir da interpretação, em suma, a representação do Outro. Pensando na tradução interlingual, tal diferença se configura no nível verbal, conforme apontado por Aubert (2006); contudo, ao analisarmos uma forma de mídia proveniente de outro país que, além do texto, também utiliza a imagem, “a situação de diferenciação (de contraste)” (Idem, p. 33), ou seja, a representação de algo que se diferencia da cultura receptora daquela tradução, igualmente se configura. No próximo capítulo veremos alguns exemplos dessa diferenciação no nível linguístico em conjunção com o nível imagético, a fim de identificar de que maneira escolhas discursivas concorrentes às fotográficas revelam marcadores culturais no contexto da tradução.

A partir da leitura do original *Le photographie* e de sua tradução para português, *O fotógrafo*, refletimos acerca das diferentes possibilidades de configuração da noção de marcador cultural, tendo em vista a relação entre imagem e texto característica dessa forma de linguagem, a partir das considerações teóricas expostas no item anterior. Para tanto, atentamos para a forma com que costumes são representados nas imagens, sejam elas fotográficas ou desenhos, a fim de identificar, por meio da diferenciação, o que chamamos de marcadores culturais verbais, icônicos e verbo-icônicos. Propomos essa nova noção diante da forma com que os quadrinhos constroem a narrativa a partir da relação de complementaridade entre imagem e texto e que, no caso específico de *Le photographie*, se dá por meio de uma unidade entre texto, desenho e fotografia, uma unidade plurissemiótica, conforme abordado no Capítulo 2.

Diante do fato de as imagens serem um dos elementos expressivos dos quadrinhos, uma forma de mídia amplamente traduzida, sobretudo no Brasil, grande consumidor de narrativas gráficas de outros países, o desenvolvimento de um conceito de marcador cultural que abrange a imagem se torna necessário na medida em que tal elemento expressivo não pode ser ignorado na tradução. Dessa forma, o marcador cultural icônico nos quadrinhos se apresenta no contexto da tradução e é identificado, assim como o marcador cultural verbal definido por Aubert (2006), a partir de uma relação de contraste entre sistemas culturais, tal como apontado por Reichmann e Zavaglia (2014), isto é, a representação, por meio da imagem, de referentes⁵⁸ culturais

⁵⁸ Em nosso trabalho, consideramos que os referentes culturais são representações construídas pela subjetividade de quem vê e percebe esses referentes. Para um aprofundamento a respeito da noção de referente, ver o artigo de Friedrich Ludwig Gottlob Frege [1892]: FREGE, F. L. G. Sobre o sentido e a referência. In: **Fundamento – Revista de Pesquisa em Filosofia**, v. 1, n. 3, p. 21-44, 2011.

desconhecidos, diferentes ou mesmo inexistentes no sistema de referentes culturais daqueles que recebem a tradução da história em quadrinhos. Pensando a imagem no contexto antropológico, Barbosa e Cunha (2006, p. 53-54) afirmam que as “imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos”. Tendo em vista que em *Le photographe* a conjunção entre imagem e texto surge como um meio de se comunicar situações e ideias, e que a comunicação depende da interação entre emissores e receptores, pode-se dizer que os saberes de cada um desses agentes comunicativos influenciam em suas interpretações. Em outras palavras, as representações, segundo Barbosa e Cunha (2006, p. 55), são construídas pelos indivíduos em seus fazeres cotidianos: “uma representação não é uma realidade observável, mas um conjunto abstrato que só conhecemos por certas manifestações exteriores que reconstituímos mediante relatos, imagens e narrativas”. É nesse cenário que poderíamos, em *Le photographe*, entender a noção de marca cultural desenvolvida por Reichmann e Zavaglia (2014), que se refere ao modo como os sistemas culturais se revelam na obra por meio da representação em fotos e desenhos, configurando o que essas autoras entendem por marcadores culturais, a saber, os códigos de uma língua/cultura que expressam tais redes de sistemas culturais na tradução. Contudo, concentramos nossa análise em como a representação se constrói nos códigos verbal e imagético, e como ela se transforma na tradução; em outras palavras, não abordamos os sistemas culturais, mas a sua configuração na linguagem, ou seja, a noção de marcador cultural.

Nesse sentido, os marcadores culturais nos quadrinhos podem se apresentar de pelo menos três formas: o marcador cultural verbal pode aparecer no texto por meio do uso de palavras culturalmente marcadas, mas tais palavras não estabelecem uma relação com a imagem – essa forma de marcador cultural não se diferenciaria da abordagem verbal de Aubert (2006), uma vez que, nesses casos, apenas o texto presente nos balões ou legendas dos quadrinhos seria considerado na relação de contraste do processo tradutório. Em seguida, teríamos o marcador cultural icônico, no qual há a representação de um elemento cultural da cultura de partida, ou mesmo estrangeiro também no contexto de partida, na imagem, como ocorre nas imagens que retratam costumes afegãos em *Le photographe*. Esses marcadores culturais, que não estabelecem uma relação com o texto, contam com o conhecimento de mundo do leitor para ter seu significado decifrado; porém, a sua existência independe da capacidade de decifração do leitor, já que a imagem de elemento cultural estranho ou desconhecido do leitor sempre ocorrerá, uma vez que tal elemento não existe ou se manifesta de forma diferente no sistema cultural de chegada. Tanto o marcador cultural verbal quanto o marcador cultural icônico

podem se configurar em quaisquer formas de linguagem que passem pelo processo de tradução, assim, eles podem aparecer em livros, jornais, filmes, etc. Por fim, – e este tipo de marcador é o que analisaremos de forma mais aprofundada no próximo capítulo –, temos a configuração de marcadores culturais na imagem que se configuram na relação com o texto, os quais chamamos de marcadores verbo-icônicos. Nos marcadores culturais verbo-icônicos há o registro de um elemento cultural por meio da imagem, que é constituído pela relação de complementaridade com o texto; nesse sentido, um signo depende do outro para que o marcador se configure na sequência em tradução. Nos marcadores culturais verbo-icônicos não há, necessariamente, palavras de origem estrangeira que remetam ao elemento cultural representado na imagem. Vale notar que essa divisão, a saber, marcador cultural verbal, marcador cultural icônico e marcador cultural verbo-icônico visa evidenciar as diferentes manifestações da noção de marcador cultural no contexto específico dos quadrinhos, que é uma linguagem plurissemiótica, isto é, constituída pela inter-relação de diferentes sistemas semióticos. Contudo, essa divisão não contradiz o conceito de unidade plurissemiótica apresentado no segundo capítulo desta tese devido ao fato de a unidade se configurar no nível da leitura e na relação entre os signos, logo, no que deve ser observado no processo de tradução no nível enunciativo. A unidade plurissemiótica põe em relevo a relação entre os códigos que devem ser considerados na tradução, ao passo que os marcadores culturais representam sistemas culturais no texto e na imagem que se evidenciam na relação de contraste que a tradução produz. A imagem dificilmente é alterada na tradução, mas ela deve ser considerada na sua relação com o elemento verbal para se chegar a uma solução na língua de chegada; contudo, essa imagem, inalterada, não deixa de representar um sistema cultural distinto daquele da cultura de chegada, logo, ela se constitui como um marcador cultural.

Em diversos casos, é possível observar o uso simultâneo de marcadores culturais verbais e marcadores culturais icônicos em uma sequência narrativa, isto é, os textos dos balões ou legendas contêm palavras culturalmente marcadas e tais palavras se referem a um elemento presente nas imagens. Além dessa configuração, o marcador cultural icônico também estabelece uma relação com o texto por meio da explicação e contextualização de um referente cultural que possa ser incompreendido pelo leitor, tanto do original quanto da tradução, como veremos a seguir. Nesse sentido, em *Le photographe*, observamos o uso de palavras francesas para nomear objetos afegãos no contexto de partida, que foram traduzidos por palavras em português no contexto de chegada. Nesses casos, o que se observa é uma tentativa de perceber ou localizar o referente “estranho”, do outro, a fim de torná-lo mais conhecido e próximo daquele que o retrata. SOUSA (2004, p. 95) reflete sobre tal fenômeno ao afirmar que “não percebemos um

referente enquanto não lhe atribuímos um nome, e esse nome é convencionalmente dado, legitimado e estabelecido pelo grupo social”. A reflexão da autora parte de um contexto intralingual, isto é, dentro de uma mesma língua, mas se pensarmos nas paráfrases e aproximações que os autores fazem diante de palavras persas ou de objetos afegãos, utilizando palavras francesas para melhor compreender o referente, vemos que essa atribuição de um nome também se dá na relação entre línguas/culturas, portanto, em tradução. Trata-se, de um “processo de conhecimento cultural” (BHABHA, 2013, p. 367) no qual o ato de nomear confere ao indivíduo o poder e o direito de significar. É nessa esfera que propomos uma ampliação do conceito de marcadores culturais no contexto da tradução de histórias em quadrinhos, tendo em vista a noção de alteridade e formação de representações culturais no contexto do processo tradutório, sobretudo com fotografias que conferem legitimidade e status de verdade à narração, a partir das reflexões de autores como Aubert (2006), Reichmann e Zavaglia (2014), Pietroforte (2007), Baker (2007) e Bhabha (2006), atentando para a construção da figura do outro, isto é, de que forma o outro se dá a conhecer na tradução a partir do contraste entre as culturas envolvidas nesse processo, a saber, a francesa, a afegã e a brasileira.

Conforme mencionado acima, os marcadores culturais nas histórias em quadrinhos se configuram de três formas: verbal, icônica e verbo-icônica, sendo esse último específico de sistemas sincréticos em tradução, isto é, linguagens que se constituem a partir de mais de um sistema de signos, como é o caso de filmes, óperas e, evidentemente, das narrativas gráficas. Iniciamos, assim, nossas análises considerando os marcadores culturais tais como já abordados pelos Estudos da Tradução, isto é, no nível verbal, para, em seguida, apresentar um caso de marcador cultural icônico sem relação com o texto. Os casos em que o marcador cultural se dá em um nível verbo-icônico serão abordados em um capítulo à parte (Cf. Capítulo 4), por colocarem em relevo a especificidade da tradução de quadrinhos, que deve considerar a relação entre imagem e texto, o que exige do tradutor estratégias diferenciadas, pois, além do texto, ele lida com a imagem, que não é passível de alteração por parte dele, conforme comentado no Capítulo 2 desta tese.

Consideremos, então, um excerto de *Le photographe* – duas páginas sequenciais retiradas do primeiro volume. Veremos de que forma o marcador cultural verbal pode se apresentar nos quadrinhos:

Figura 22

Figura 23

Considerando a sequência da Figura 22, interessa-nos analisar especificamente o segundo quadrinho da terceira vinheta, onde consta o vocábulo culturalmente marcado “moudjahidin”, anteriormente considerado no item 3.2 desta tese. Essa palavra constitui o que Aubert (2006) chama de marcador cultural intralingual, pois se configura dentro da própria língua de partida, utilizado em determinados contextos, com fins específicos. Vale notar que a palavra consta no dicionário Petit Robert 2008: “mot arabe, plur. de *moudjahid* ‘combattant de la guerre sainte’; combattants d’une armée de libération islamique”. Conforme apontado no item 3.2, o termo começou a ser utilizado no Ocidente justamente durante a guerra no Afeganistão em meados da década de 1980, cenário em que se desenrola a narrativa de *Le photographe*. Infere-se que os autores enfatizam o caráter religioso dos combatentes da resistência afegã, caso contrário, poderiam utilizar termos não marcados culturalmente como “rebeldes”, “opositores”, “resistência”, etc. Trata-se de um marcador cultural contextualizado historicamente, cuja utilização encerra uma gama de significados que somente um leitor familiarizado com o conceito de *Jihad* islâmica – a guerra santa – ou que esteja a par do contexto da época, com a Guerra Fria, em que havia uma luta simbólica entre o bem (representado pelo capitalismo norte-americano democrático) e o mau (representado pelo comunismo soviético ditatorial) poderia compreender. Aqui, partimos das ideias de Bhabha (2006, p. 2) para afirmar que ocorre uma construção de uma representação de nação pela escrita, pela língua; pois a produção do significado textual se dá a partir da articulação da diferença na linguagem e seu contexto social; em outras palavras, a nação (ou cultura) é escrita e, portanto, transformada em representação.

Já no último quadrinho das Figuras 23, vale notar que o texto da legenda representa o comentário de Lefèvre acerca dos cortes de energia realizados periodicamente na cidade paquistanesa em que estavam hospedados. Ora, a palavra “Allah” é a designação de “Deus” na língua árabe; ao se constatar que a personagem que profere essa palavra não fala com árabes nem afegãos, mas com seus compatriotas, logo, enfatiza-se, com certa ironia, a diferença entre línguas e culturas ou, ainda, há uma aproximação, também irônica, com o país, majoritariamente muçulmano, em que se encontram. A personagem poderia utilizar a palavra “Dieu”, porém, ao utilizar um marcador cultural, depreende-se um significado irônico que a palavra em francês não teria dado. Aqui, vale ressaltar que não é a imagem do hotel que motiva o uso dos marcadores culturais verbais “moudjahidin”, na Figura 22 e “Allah”, na Figura 23, ou seja, a série de desenhos que mostra o quarto sem luz com duas camas com as personagens deitadas sobre elas não estabelecem nenhuma relação com esses marcadores verbais. O que faz com que as personagens usem esses termos é o contexto da narrativa, isto é, na Figura 22, o

narrador dá uma breve explicação sobre a guerra entre Afeganistão e União Soviética. Na Figura 23, o leitor sabe que as personagens estão no Paquistão, país majoritariamente muçulmano, o que justifica o uso da referência a Deus em árabe, construindo uma ironia, já que nenhuma das personagens da cena é árabe ou muçulmana. Em resumo, trata-se de marcadores culturais tal como já abordado pelos estudos da tradução. Por outro lado, como nosso trabalho visa ampliar a aplicação do conceito de marcador cultural no contexto da tradução de histórias em quadrinhos, por meio do desenvolvimento das noções de marcadores culturais icônicos e verbo-icônicos, analisaremos mais a fundo esses casos, em detrimento de marcadores culturais que se configurariam em formas de linguagem que não se valem da imagem em sua composição. Como se pode observar, é possível identificar marcadores culturais verbais que não se relacionam com a imagem, tal como ocorreria em linguagens exclusivamente verbais, já abordadas por Azenha (2006), Aubert (2006), Aixelá (2013) e Zavaglia e Reichmann (2014). Por esse motivo, apresentamos as traduções dos trechos apresentados nas Figuras 22 e 23 a seguir, dessa vez, apenas dos quadrinhos onde aparecem os marcadores “moudjahidin” e “Allah”, uma vez que, como já mencionado, esses termos não estabelecem uma relação com as imagens da sequência.

Figura 24

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2010, p. 16)

Figura 25

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2010, p. 17)

Na tradução brasileira acima, a tradutora optou por fazer um decalque da palavra escrita em francês. Segundo Aubert (1998, p. 106), o decalque se define como uma palavra que sofre alterações ou adaptações gráficas e/ou morfológicas de modo a adaptar-se às convenções da língua de chegada; assim, a grafia de “mou” em francês, corresponde ao som “mu” em português, logo, a tradutora realiza o decalque – *mudjahidin* – e opta por deixar a palavra em itálico, dando a entender que se trata de uma palavra estrangeira, o que não ocorre no original. Vale notar que o decalque da grafia francesa feito pela tradutora não está registrado em dicionários de língua portuguesa, mas sim as grafias “mujahidin” e “mujahedin”, que seriam decalques da pronúncia árabe, idioma de origem da palavra. Conclui-se que a tradutora leva em conta apenas a língua francesa para realizar a tradução, sem considerar os registros existentes na imprensa e nos livros de história brasileiros, nos quais a palavra também surge como um termo culturalmente marcado. Evidentemente que os mesmos conhecimentos de mundo exigidos do leitor francês para compreender o sentido da palavra também são exigidos no contexto brasileiro, haja vista que o vocábulo é de origem estrangeira para ambos; porém, ao realizar um decalque do francês, conclui-se que a tradutora desconsidera a existência da palavra no português do Brasil, o que se evidencia pela utilização do itálico.

No que se refere à tradução de “Allah”, vê-se mais uma vez o uso do decalque como estratégia de tradução. Contudo, dessa vez, a tradutora recorre a uma forma dicionarizada em português; logo, é pouco provável que o decalque provenha da língua francesa, como ocorre no exemplo anterior; isto é, trata-se de um decalque da pronúncia árabe. Em ambas as línguas, francês e português, o uso da palavra de origem árabe encerra uma ironia, pois em ambas as culturas a forma cristã “Dieu”/ “Deus” seria a mais utilizada.

A seguir, observamos a presença de marcadores culturais icônicos onde não há texto:

Figura 26

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2006, p. 33)

A sequência de fotografias exposta na Figura 26 não é contextualizada por elementos textuais: nem em legendas, nem em balões. Pelo contexto da narrativa apresentado nas páginas precedentes, o leitor é levado a inferir que se trata de fotografias tiradas por Lefèvre durante seu caminho de volta ao Paquistão, onde pegaria um avião rumo a Paris. As quatro primeiras fotos mostram paisagens que não podemos afirmar com certeza de onde são nem se estão próximas aos lugares mostrados nas fotos seguintes; a quinta imagem mostra o que aparenta ser um pastor e um grupo de homens, já as três últimas fotos retratam um grupo de pessoas em uma construção que aparenta ser um local de oração, já que eles estão rezando segundo o costume muçulmano que consiste em ajoelhar-se e encostar a testa no chão, em posição de reverência. Estas três últimas fotos constituem marcadores culturais icônicos, uma vez que representam uma prática religiosa adotada por grande parcela da população afegã. Devido ao fato de não haver texto para fixar o sentido das imagens, isto é, a ausência da função clássica da legenda jornalística de auxiliar (ou delimitar) as possibilidades de interpretação da imagem, o autor apela para o conhecimento de mundo do leitor para inferir que a construção é, na verdade, uma mesquita. Ora, isso pode ser depreendido pelo par de sapatos que aparecem em primeiro plano e pelo fato de só haver homens no recinto. Fica claro, mais uma vez, que os autores contam com o conhecimento de mundo de seus leitores na construção da mensagem, independentemente da informação textual, a fim de reconstruir um sistema cultural distinto do qual estão inseridos. Vale mencionar, ainda, que este período histórico, a guerra entre U.R.S.S. e Afeganistão, fora marcado pela interferência das forças soviéticas na vida religiosa afegã, uma vez que, segundo Rashid (2003), a União Soviética – país reconhecidamente ateu – mantinha políticas de tolerância ao Islã nas mesquitas oficiais, que eram supervisionadas pelo poder soviético. Isso causou o surgimento de mesquitas clandestinas, livres do controle das forças do governo e que, geralmente, eram frequentadas pelos rebeldes e seus apoiadores; fato que explica o aspecto da mesquita fotografada por Lefèvre, que parece improvisada pela estrutura precária e falta de adornos nas paredes ou tapetes decorados, comum nos templos islâmicos.

Vê-se, com os dois exemplos analisados, que é possível identificar marcadores culturais verbais nos quadrinhos que não possuem relação com a imagem, tal como nos textos técnicos ou literários que passam pelo processo de tradução. Há também marcadores culturais icônicos, que não estabelecem uma relação com texto, mas que fazem parte da história narrada. Desse modo, é possível afirmar que os autores apelam para o conhecimento de mundo dos seus leitores a fim de que a cena faça sentido dentro do esquema narrativo dos quadrinhos que, conforme visto no segundo capítulo desta tese, se dá a partir do estabelecimento de um *continuum* entre

quadros e páginas desenvolvido pelo leitor. Interessa-nos, contudo, explorar a especificidade da linguagem quadrinhística e o caráter *sui generis* que a sua tradução possui, haja vista tal especificidade: a de estabelecer uma relação de complementaridade – às vezes de interdependência – entre texto e imagem. Diante disso, o próximo capítulo expõe análises de diversos trechos da obra onde a noção de marcador cultural se complexifica justamente por ela não se manifestar apenas no texto, mas também na imagem, que dificilmente é alterada ou manipulada na tradução.

4. A cultura do outro em imagem, texto e tradução

4.1 Uma proposta de análise de tradução de quadrinhos: marcadores culturais verbo-icônicos

Doravante, na tentativa de ampliar a discussão acerca dos marcadores culturais no contexto específico que envolve a tradução de histórias em quadrinhos, analisaremos a manifestação desse conceito na relação entre desenho, fotografia e texto, ou seja, na unidade plurissemiótica, a partir de sequências nas quais foram identificados marcadores culturais construídos a partir da relação entre os signos verbal e icônico nos três volumes da série. Nesse sentido, há marcadores culturais verbais e icônicos formando uma unidade, em que se observa o uso de uma palavra estrangeira que é complementada pela imagem, ou, ainda, casos em que se observa a representação pela imagem da cultura do outro complementada pelo texto dos balões e legendas, sem a presença de palavras de origem estrangeira. Em ambos os casos, configuram-se o que denominamos marcadores culturais verbo-icônicos, que se constituem por meio da unidade construída entre os diferentes signos no nível enunciativo. Nesse sentido, buscamos cenas nas quais eram apresentados costumes afegãos e/ou franceses representados nas imagens, seja na fotografia, seja nos desenhos e sua relação com o texto. Conforme visto anteriormente, a identificação de um marcador cultural, seja ele verbal ou icônico, se dá pela relação contrastiva entre línguas e culturas, relação esta presente a todo momento no fazer tradutório; assim, apresentamos todas as sequências nas quais esse fenômeno estava presente, a fim de observar de que maneira os elementos culturais são tratados na tradução, tendo em vista as questões abordadas ao longo deste trabalho, tais como a formação de discursos sobre o outro, a ética na tradução e a formação de identidades.

Vale lembrar que organizamos as sequências analisadas em ordem de publicação e paginação; logo, iniciamos pelo primeiro volume em francês, seguindo a ordem das páginas, apresentando, em seguida, a versão traduzida em português.

A sequência exposta na Figura 27 a seguir já fora discutida nos Capítulos 2 e 3 desta tese sob diferentes abordagens, agora, porém, gostaríamos de retomá-la e aprofundar a análise da tradução dessa página tendo em vista as noções de marcadores culturais.

Figura 27

Há dois elementos a serem considerados na Figura 27. O primeiro deles consiste na relação do marcador cultural verbal “bozkashi” no quadrinho à direita da segunda fotografia com o marcador cultural icônico no desenho presente no mesmo quadrinho, que mostra um aglomerado de quatro homens montados em cavalos. A relação entre os marcadores culturais no texto e na imagem forma um marcador cultural verbo-icônico, uma vez que o texto e a imagem transmitem a mensagem conjuntamente. O narrador evoca um elemento cultural típico do Afeganistão, segundo ele, seu esporte nacional (“le sport national”), para falar do homem da fotografia. Lefèvre faz suposições sobre o homem, dizendo que, por sua força, provavelmente ele é um praticante desse esporte. A cena não contém fotografias de homens jogando “bozkashi”, talvez porque o jogo não fizesse parte da sequência narrativa, que mostra a negociação em um mercado de cavalos e mulas a céu aberto, como se vê na primeira fileira da sequência. Assim como a fotografia, o desenho como forma de representar a cultura do outro, também constitui um marcador cultural icônico que se relaciona com a narração feita por Lefèvre. Apesar de o desenho não possuir o mesmo *status* que a fotografia no registro do real, que pode servir como prova, como foi discutido no segundo capítulo deste trabalho, na figura acima ele também representa um costume, real, daquele povo. O desenho mostra, em primeiro plano, um homem em um cavalo com as duas mãos para baixo, as rédeas do cavalo estão soltas, exatamente como fazem os jogadores de “bozkashi” quando seguram a carcaça do animal que, ao contrário do que diz o texto nos quadrinhos, geralmente é uma cabra decapitada, não um vitelo/bezerro (“veau”). Isso fica evidente na origem da palavra que designa a prática esportiva, uma vez que, segundo o dicionário de persa Sulayman Hayyim⁵⁹, “boz” (também decalcado como “buz”) é um substantivo que quer dizer “cabra”. Não localizamos a palavra “kashi”, mas “kesh”. Ao perguntar a um falante nativo de dari, variante afegã do persa, tivemos a informação de que “kesh” é um verbo que significa “pegar”, “agarrar”. Por outro lado, o mesmo falante nativo nos disse que o esporte também pode ser disputado com bezerros, apesar de ser menos comum.

O último quadrinho da página, com o desenho das mãos de três homens, introduz a série de fotos da página seguinte, juntamente com o texto da legenda, que explica o significado das fotografias expostas na Figura 28, a seguir.

⁵⁹ Dicionário persa-inglês (<http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/hayyim/>). Acesso em novembro de 2017.

Figura 28

Conforme já discutido no segundo capítulo desta tese, as fotografias mostram uma forma de negociação comercial distinta daquela praticada no país do narrador-fotógrafo. O narrador explica, no texto da legenda que antecede as imagens, o significado das fotos que representam a cultura estrangeira, o que configura um caso de marcador cultural verbo-icônico, já que a cultura do outro aparece representada na relação da imagem com o texto, sem que haja, nesse caso, a presença de um marcador cultural verbal em relação com um marcador cultural icônico, como se pode observar no caso da palavra de origem persa “bozkashi” e o desenho que representa o esporte.

Um outro indício da diferença entre culturas aparece também no texto da legenda do último quadrinho da Figura 27 em “une sorte d’arbitre” (“uma espécie de árbitro”), já que “une sorte de/uma espécie de” indicam que Lefèvre não conhece em sua língua um termo específico que designe a função daquele homem naquela cultura, definindo-a, por aproximação, a partir de uma função semelhante existente na sua, a do árbitro. Por fim, o leitor francês (ou belga) percebe que se dar as mãos não finaliza a negociação, como ele esperaria em sua cultura, mas a inicia e a desenvolve.

A seguir, temos a tradução brasileira da sequência da Figura 27:

Figura 29

OS MERCADOS DE CAVALOS E BURROS FICAM NOS CAMPOS DE REFUGIADOS.

ESCOLHEMOS OS ANIMAIS QUE VÃO NOS ACOMPANHAR. UNS CEM BURROS, UNS VINTE CAVALOS.

A MSF TEM SEUS ENCARREGADOS AFGÃOS, HOMENS DE CONFIANÇA.

ESTE AÍ, POR EXEMPLO, É UM DELES. UM TOURO, UM PALAWAN. A FORÇA DESSES SWEITOS É COLOSSAL. NO AFGANISTÃO, ELES SÃO RESPEITADOS POR TODOS.

VÁRIOS PELES SÃO JOGAPORES DE BUZKASHI, O ESPORTE NACIONAL. JOGA-SE A CAVALO. OS PARTICIPANTES DISPUTAM A MUQUE UM BEZERRO DECAPITADO DE 40 OU 50 QUILOS.

ALIAS, SE VOCÊ REPARAR, PERCEBERÁ QUE OS BRAÇOS PELES NÃO AFINAM NA ALTURA DO PULSO, SÃO COMO TRONCOS DE ÁRVORES.

ASSISTO ÀS NEGOCIAÇÕES. O VENDEDOR E O COMPRADOR DÃO AS MÃOS. TODO MUNDO SE AJUNTA AO REDOR. UMA ESPÉCIE DE ÁRBITRO VIGIA OS DEBATES. PARA QUE A NEGOCIAÇÃO PERMANEÇA SECRETA, ELES ÀS VEZES COBREM AS MÃOS COM UM PANO. DEPOIS SE COMUNICAM POR MOVIMENTO E PRESSÃO DOS DEDOS. OS DEDOS DE UM PROPÕEM QUANTIAS, OS DEDOS DO OUTRO ACEITAM OU RECUSAM. HÁ UM CÓDIGO ENTRE ELES, UMA LINGUAGEM E, ALÉM DISSO, MÍMICAS E OLHARES. EM ALGUNS MOMENTOS, UM DELES PUXA A MÃO PORQUE A PROPOSTA QUE LHE FAZEM É INACEITÁVEL. PARA FOTOGRAFAR, É TRANQUILO.

Na tradução exibida na Figura 29, podemos observar que o marcador cultural verbal “bozkashi” em francês, aparece como “buzkashi” em português e que, ao contrário da versão original, tem a origem estrangeira da palavra destacada em *itálico*. Conforme vimos no Capítulo 3 desta tese, o uso de diferentes tamanhos de letras, espessura, cores, dentre outros, constituem recursos semióticos amplamente usados na linguagem dos quadrinhos. Tais recursos, alguns com sentido já codificado pelo uso, como as letras grandes para expressar fala em volume alto, como apontado por Moya (1977) – citado no terceiro capítulo deste trabalho – atribuem diferentes significados e efeitos às palavras postas em destaque. Os estudiosos Kress e Van Leeuwen (2001) chamam esses recursos semióticos, capazes de alterar a interpretação e percepção de um texto, de *modos*. Vale notar que esses autores não citam diretamente os quadrinhos como exemplos de linguagens que se valem de *modos* em sua forma de expressão; além disso, o uso de *itálicos* para demonstrar a origem estrangeira de um termo também não é exclusivo das histórias em quadrinhos. Queremos chamar a atenção, aqui, para o fato de a tradução, diferentemente do original, destacar, graficamente, a estrangeiridade do marcador cultural verbal. Apesar de não termos encontrado os vocábulos “bozkashi” nem “buzkashi” em nenhum dicionário de francês e português, a forma apresentada na tradução brasileira, com a vogal “u”, é a mais recorrente em artigos que falam sobre o esporte em sites da Internet em português. Por outro lado, a forma mais recorrente em sites de língua francesa foi “bouzkashi”, com o encontro vocálico “ou”, que tem som de “u” em português, contrariamente ao que se observa na versão original.

Assim como na versão em francês, a tradução reproduz o comentário do narrador ao dizer que o animal utilizado nas competições é um bezerro (tradução de “veau”, do francês) e não uma cabra. Conforme mencionado na análise da Figura 27, a palavra em persa “boz” significa “cabra” e, apesar de ser possível usar um bezerro nas competições, não é o mais comum. Nesse caso, é possível pensar que a representação da cultura do outro presente no original acaba sofrendo uma distorção, que se reproduz na tradução brasileira; consequentemente, tanto no contexto original quanto na tradução, são produzidas identidades culturais que não levam em conta as diferentes formas com que o esporte pode ser praticado. Essa criação de uma identidade cultural poderia indicar um escândalo da tradução, como diria Venuti (1998); porém, nesse caso, não é só a tradução que provoca o escândalo, mas o original, que tenta traduzir o outro – e dessa vez estamos considerando “traduzir” nos termos de Bhabha (2013) – nesse sentido, a postura da ética da diferença na tradução em português seria desvencilhar-se do texto em francês e corrigir a incoerência, adotando a palavra “cabra” no lugar de “bezerro”, enfatizando a diferença e trazendo a cultura afegã para o leitor brasileiro.

No que se refere à relação do marcador cultural verbal “buzkashi” com o desenho, ele se configura analogamente à versão em francês, pois também é possível ver, na tradução, que o desenho tenta reproduzir, pela imagem, o esporte mencionado e descrito no texto em português.

Com relação ao último quadrinho, que introduz as fotos da página seguinte, expostas na Figura 28, a relação que se estabelece com as fotografias também é similar à do original, uma vez que o leitor brasileiro também não compreenderia o sentido do tecido sobre as mãos dos homens. Também na tradução, o narrador tenta aproximar a figura do homem entre os dois negociantes para a realidade brasileira ao usar “uma espécie de árbitro”. Não reproduzimos a sequência de imagens da versão brasileira expostas na Figura 28 pelo fato de elas serem iguais às da versão original e não conter nenhum texto.

Figura 30

A sequência de imagens apresentada na Figura 30 é introduzida por um desenho com uma legenda que, junto com as fotografias, formam a unidade plurissemiótica. Trata-se de uma série de fotografias da cidade paquistanesa de Peshawar, local onde a equipe MSF e Didier se hospedaram antes de se dirigir ao Afeganistão. Aqui, temos uma visão geral da cidade e seus habitantes. Há imagens das vestimentas dos homens, meios de transporte e comércio. Lefèvre foca na diferença, ou seja, naquilo que Peshawar possui de diferente em relação a Paris ou qualquer outra cidade ocidental na década de 1980. O marcador cultural verbo-icônico se configura na introdução feita por Didier, em que apresenta a cidade por meio do texto da legenda e o retrato que ele faz da cidade, enfatizando a diferença, haja vista os momentos e as pessoas que ele escolhe fotografar.

De acordo com Aixelá (2013) – que chama os marcadores culturais de itens culturais-específicos – substantivos próprios, como nomes de pessoas e cidades, configuram marcadores culturais por serem particulares à cultura fonte e, por esse motivo, apresentarem problemas para a tradução por não possuírem o mesmo valor na cultura de chegada. No caso da sequência da Figura 30, o vocábulo Peshawar ganha força representacional; assim, a relação entre esse marcador cultural verbal e a sequência de imagens configura um marcador cultural verbo-icônico, pois se constitui uma unidade com a série de fotos que representa uma cidade paquistanesa. Em outras palavras, há uma associação entre o nome da cidade e as imagens, o que cria uma representação sobre a metrópole paquistanesa a partir das imagens acompanhadas de sua contextualização textual. O que queremos dizer é que, em nosso contexto de análise, o vocábulo Peshawar, ampliando o que diz Aixelá (2013), constitui um marcador cultural em conjunção com as imagens. O que configura o marcador cultural é a junção entre as imagens da cidade e seu nome, pois se trata de uma metrópole diferente daquela conhecida por brasileiros e franceses. A sequência de imagens ainda ganha um título: “Peshawar au mois d’août” (Peshawar no mês de agosto). Se pensarmos nos referentes que os leitores franco-belgas possuem acerca do mês de agosto na Europa, período das férias de verão, também é possível afirmar que o sistema de referentes culturais em cada um desses contextos, francês e belga, é distinto daquilo que aparece nas fotos de uma cidade no Paquistão. Em outras palavras, o mês de agosto na Europa possui uma conotação que não pode ser recuperada na fotografia da cidade paquistanesa, o narrador (e o leitor) estabelecem uma comparação implícita entre os dois contextos. Vejamos como tais relações se apresentam na tradução desse trecho em português:

Figura 31

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 34)

Conforme se observa na tradução apresentada na Figura 31, as imagens em conjunção com o desenho e o texto constituem um marcador cultural verbo-icônico, que contribui para a formação de uma visão sobre aquela cidade, distante de franceses (e brasileiros) não apenas espacialmente, mas também nos modos de vida. A unidade plurissemiótica estabelecida entre os códigos se mantém na tradução, bem como a junção entre os marcadores culturais verbal, Peshawar, e o icônico, com as imagens da cidade, pois, no contexto da cultura brasileira, os sistemas culturais e as relações sociais envolvidos na organização de uma cidade também se configuram diferentemente. Todas as imagens captadas pelo fotógrafo representam uma vida urbana distinta da que se conhece na maioria das cidades ocidentais. Pode-se dizer que uma série de representações sobre o povo e o lugar retratados nas imagens é formada na obra original e também na tradução. Nesse caso, o texto funciona como um introdutor que define a cidade, dando-lhe um nome.

No que se refere à “Peshawar no mês de agosto”, o sistema de relações é, a nosso ver, distinto do que ocorre no contexto de leitura original, pois o mês de agosto não desperta, na cultura brasileira, uma associação com as férias de verão; logo, as associações do que esse mês representa para o leitor brasileiro não são reproduzidas na tradução.

Figura 32

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 34)

Na sequência de imagens acima, Lefèvre fotografa as mulheres da equipe de Médicos Sem Fronteiras usando vestimentas afegãs. É possível observar que as fotos são introduzidas e contextualizadas por meio das legendas inseridas no desenho que compõem o fluxo narrativo de forma complementar; tem-se, portanto, a configuração de uma unidade plurissemiótica. Por se tratar de roupas diferentes daquelas usadas pelas mulheres ocidentais, tanto francesas quanto brasileiras, isto é, por haver uma relação de contraste entre sistemas culturais, é possível perceber o marcador cultural verbo-icônico por meio da relação entre a sequência de fotos e o nome da vestimenta com a palavra persa “chadri”, seguida da uma tentativa de definição desse elemento “estranho” no contexto linguístico e cultural francês: “ces longues robes des femmes

afghanes”. Conforme mencionado acima, a utilização da palavra francesa “robes” (“vestimentas” ou “vestidos”, em português), atribui um nome ao referente para entendê-lo do ponto de vista da cultura dos leitores do original. Segundo o dicionário Trésor de la langue française⁶⁰, “robe” é um substantivo feminino que designa uma peça de roupa genérica de comprimento amplo, que pode ser usada por homens e mulheres. O “chadri” não é uma vestimenta no sentido genérico de “robe”, pois somente as mulheres o usam e, diferentemente de qualquer peça de roupa usada no ocidente, ele cobre o rosto. O “chadri” também representa uma prática cultural baseada em preceitos religiosos, pois ao cobrir o corpo, a mulher demonstra recato. Nesse sentido, o uso da palavra “robes” pelo narrador busca dar conta do sentido da vestimenta afegã de uma forma genérica, pois o narrador tenta explicar o que seria essa peça de roupa a partir de um referente de sua própria cultura, valendo-se da aparência da peça representada na fotografia. Aqui, poderíamos pensar na noção de tradução cultural desenvolvida por Bhabha (2013), pois o narrador, ao nomear um elemento da cultura estrangeira a partir de seus próprios saberes e referentes culturais, transforma a cultura do outro ao tentar explicá-la, ao tentar trazê-la para perto de si. Além disso, o uso do “chadri” pela equipe é desnaturalizado de seu contexto cultural afegão, pois não veste, nem demonstra decoro, mas disfarça. Lefèvre relata que toda a equipe, incluindo os homens, usará essa peça para passar pela fronteira sem chamar atenção. Esse uso desnaturalizado evoca o que Bhabha (2013, p. 355) chama de *blasfêmia*, não no sentido de “uma representação deturpada do sagrado pelo secular”, apesar de o uso do “chadri” corresponder a uma prática baseada em preceitos religiosos, mas a *blasfêmia* como resultado de um “ato transgressor de tradução cultural” (BHABHA, 2013, p. 356). Em outras palavras, ao tentar explicar a cultura do outro, o narrador transforma essa cultura, pois ele parte de seus próprios referentes para nomeá-la; assim, o uso da palavra “robes” para designar “chadri” acaba transformando o elemento cultural estrangeiro.

Vejamos agora a tradução dessa sequência em português:

⁶⁰ Disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition/robe>. (Acesso em dezembro de 2017).

Figura 33

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 40)

Ao verificarmos a tradução, constata-se que o marcador cultural expresso por meio da unidade plurissemiótica, constituindo um marcador cultural verbo-icônico pela junção das imagens com a explicação do narrador, nota-se que a palavra “chadri” é transcrita em itálico na tradução, assim como pudemos observar na Figura 29, em que a palavra de origem estrangeira é evidenciada tipograficamente. Conforme apontando no primeiro capítulo deste trabalho, após os atentados de 11 de setembro de 2001, o Afeganistão volta a ser motivo de atenção dos meios de comunicação do Ocidente. É justamente nessa época que é publicado o primeiro volume da série na França e, três anos depois, no Brasil. Chamamos atenção para esse fato porque era

comum a referência a essa vestimenta afegã nos jornais brasileiros; porém, usava-se a palavra de origem árabe *burca* e não *chadri*, de origem persa. Nesse sentido, a tradução de *chadri* por *burca* na versão brasileira, a nosso ver, recorreria a um termo mais familiar no cenário cultural da tradução, o que corresponderia à expectativa do público e, por conseguinte, estaria mais em consonância com a representatividade da cultura afegã no contexto brasileiro⁶¹. Por outro lado, chama atenção a estratégia da tradutora em traduzir “ces longues robes des femmes afghanes” por “essa única túnica comprida das mulheres afegãs”, em que há o acréscimo do adjetivo “única”, e a palavra “robes” é traduzida por “túnica”. Ora, a opção pela palavra “túnica” recupera em parte o sentido de “robes” na medida em que uma túnica pode ser usada por homens e mulheres e, em geral, também possuem um comprimento amplo. Nesse sentido, “túnica” reproduz a intenção de traduzir o referente estrangeiro, isto é, aproximar o objeto estrangeiro ao contexto da cultura receptora, porém, ao adotar a palavra “túnica”, novamente, há uma transformação daquilo que o “chadri” representa na cultura afegã e sua ligação com a prática religiosa, pois uma “túnica” pode ser usada por ambos os sexos, o que não ocorre com a peça de roupa afegã, que é de uso exclusivamente feminino. Evidentemente que um *chadri* ou *burca* não são túnicas, mas a tradução tenta dar uma noção ao leitor brasileiro sobre esse tipo de vestimenta. Além disso, vale notar que a função da roupa em seu contexto afegão também é desvirtuada na tradução, como era de se esperar, pois, conforme exposto na análise do trecho original, o narrador explica que o “chadri” será usado como disfarce pela equipe ao passar pela fronteira.

⁶¹ No segundo volume da série, há novamente referência a essa peça de roupa em um diálogo entre a médica Juliette e Lefèvre. Nesse caso, a tradução brasileira apresenta “burca” como tradução de “chadri” no original.

Figura 34

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 40)

No trecho acima, a configuração do marcador cultural se dá pela óptica afegã. Lefèvre fotografa a líder da equipe de médicos, Juliette, penteando-se diante de um dos afegãos que faziam parte da caravana. Aqui, o narrador destaca o fato de esse homem rural nunca ter visto uma mulher se pentear e de ele não poder se casar por não possuir bens. Do ponto de vista do leitor francês ou belga, a imagem de uma mulher se penteando não configuraria um marcador cultural; porém, a partir da explicação textual, que esclarece o sentido da cena a partir da visão do outro, a fotografia ganha um novo significado e passa a representar um costume exótico para o sujeito que observa a mulher. Nessa foto, Juliette e o narrador, Lefèvre, são os estrangeiros, porém, o olhar do outro em seu país ressignifica a imagem e isso suscita a reflexão: quem é o estrangeiro nessa imagem? A mulher ocidental que ignora os padrões locais de recato, afinal, as mulheres afegãs não mostram ou penteiam os cabelos em público, ou o afegão, que se torna personagem em uma narrativa que será lida por ocidentais? Essa transformação da imagem em marcador cultural pela óptica do outro só é possível a partir da relação entre a narração que Lefèvre estabelece com a fotografia, mesmo com a ausência, nessa sequência, de um marcador cultural verbal no texto das legendas.

O último quadrinho da sequência também contém marcadores culturais: *chairana*, no nível verbal, e o desenho dos homens sentados no chão tomando chá, no nível icônico. O narrador usa uma palavra em persa, *chairana*, para designar o local onde as personagens se encontram: uma casa de chá. Nesse lugar eles tomam café da manhã e Lefèvre declara que o gosto não é bom, o que, em suas palavras, segue a tradição do Nuristão, uma província afegã cujo grupo étnico majoritário é formado pelos nuristanis, mas que representam uma minoria em relação à população total do país. Essa cena mostra um juízo de valor do narrador em relação ao outro, pois ele assume que o gosto desagradável da refeição é uma tradição daquela região e das pessoas que ali vivem. O uso da palavra em persa, seguido de uma explicitação em francês, confere ao discurso um tom de exotismo e também de particularização desse ambiente, pois o narrador se vale de uma palavra não registrada nos dicionários franceses consultados por nós para designar o referente representado no desenho; em outras palavras, uma *chairana* enfatiza que se trata de um local afegão, onde as pessoas comem com as mãos e sentadas no chão, como afegãos. Aqui, enfatiza-se a estrangeiridade do outro, o exotismo, e as personagens ocidentais comportam-se à maneira afegã, o que contradiz a sequência anterior na qual Juliette ignora totalmente os costumes locais e padrões de decoro feminino. Aqui, nos vem à mente as reflexões de Bhabha (2006) acerca da ambivalência do sujeito, que ora se aproxima e ora se afasta das tradições de um determinado país.

Figura 35

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2010a, p. 46)

Um dos fatores que chamam atenção na versão em português é a tradução do advérbio “*imperturbablement*” (imperturbavelmente, impassivelmente, tranquilamente), que descreve a ação de se pentear, por um adjetivo, “inabalável”, que de acordo com a sintaxe do português, qualifica um substantivo; logo, na tradução, quem é inabalável é a personagem, não a ação que ela executa, como no original em francês. Na tradução, também se mantém o marcador cultural icônico a partir da óptica do outro, contudo, ao usar a palavra “inabalável” para descrever a mulher e não a ação que ela faz, a tradução faz suscitar que a personagem em questão toma uma atitude que demonstra o seu caráter, mais do que no original em francês. Trata-se de uma mulher que não se abala, por isso ela faz o que quer, sem se importar com os padrões e regras de decoro de uma sociedade que impõe restrições ao comportamento das mulheres.

No que se refere à tradução do último quadrinho, observa-se uma tendência que se manifesta na tradução dos três volumes, que é marcar com itálicos as palavras de origem estrangeira, notadamente as de origem persa e árabe, o que não ocorre no original em francês. A tradução brasileira destaca tipograficamente a estrangeiridade da palavra, ao contrário da obra original. Além disso, em português, foi retirado o trema sobre a letra “i” que há em francês,

pois nessa língua tal acento gráfico sinaliza que a pronúncia das letras “a” e “i” é feita individualmente, sem formar um único som, como seria usual em francês. Outro fator que merece destaque é a tradução de “*pas bon*” por “ruim”, pois a estrutura da negação de “bom” em francês é traduzida por um adjetivo que torna a afirmação muito mais direta de um ponto de vista pragmático, se compararmos com a estrutura em francês. Em ambos os casos, tanto no original quanto na tradução, mantém-se o juízo de valor, apesar de a língua francesa usar mais advérbios negativos para qualificar do que o português.

Figura 36

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2003, p. 41)

A sequência acima também constitui um marcador cultural que se manifesta na relação entre imagem e texto. Nas duas últimas fotos, Lefèvre mostra habitantes do Nuristão, região mencionada pelo narrador anteriormente na Figura 34. O que chama atenção nessa cena é, novamente, o juízo de valor negativo que o fotógrafo exprime em relação a esse povo. Lefèvre explica na legenda que antecede as duas fotos: na primeira delas, há uma mulher com um cesto nas costas no qual carrega uma criança. Na imagem seguinte, há um grupo de três homens parados e uma criança. Na legenda, o fotógrafo afirma que nessa região as mulheres trabalham no campo carregando cestos pesados enquanto os homens não fazem nada. Mais uma vez, o

narrador parte de sua própria cultura para falar sobre o outro, pois, para ele, os homens é que devem executar trabalhos árduos, como carregar cestos pesados e ir para o campo. Assim, esse juízo de valor presente na fala de Lefèvre se baseia no contraste entre as culturas sobre o que seria considerado trabalho de homem e o que seria considerado trabalho de mulher. Para salientar a negatividade da atitude dos homens, Lefèvre usa uma expressão vulgar em francês, “les hommes ne foutent rien”, na qual o verbo *foutre* quer dizer *fazer* e é usado sobretudo em contextos coloquiais. As duas últimas fotografias da sequência, em que se percebem duas mulheres com cestos nas costas na foto da esquerda, e a foto dos homens parados à direita, constroem uma relação de contraste a partir do texto da legenda que as antecede, além de formarem um marcador cultural verbo-icônico.

Vale notar, porém, que a situação mostrada nas fotos com os homens não é evidente; afinal, não se sabe o que eles estão fazendo, e o leitor tem acesso ao seu contexto pela fala de Lefèvre, que mostra, com seu comentário, uma visão pessoal sobre a cena, pois ele julga a ação do outro de forma negativa, reprovando o seu comportamento. Diante do fato de ele ser um jornalista, o leitor é levado a tomar isso como verdade, pois a foto legitima o que está sendo dito no texto e mostrado na fotografia. Há a construção de uma representação negativa acerca do povo nuristani, tanto na figura 36, quanto na Figura 34 analisada anteriormente, quando ele diz que o café da manhã servido por eles não era bom e que isso era uma tradição da região. O marcador cultural de que os nuritanis não são trabalhadores ou que não preparam boas refeições acaba sendo fabricada pelo discurso do narrador, que se constitui a partir da relação entre as imagens e a fala presente nos balões e legendas, constituindo o marcador cultural verbo-icônico.

Figura 37

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 47)

Na Figura 37, vemos que a tradutora acrescenta a letra “s” na palavra “nuristani”, o que indica um caso de correção da forma plural que, em francês, também é feito com a adição dessa letra mas não aparece no original. Vê-se que a tradução apresenta uma versão neutra da expressão de cunho grosseiro em francês “*foutre*”, com “não fazem coisa nenhuma”, em que não há a reprodução do registro popular e negativo que a palavra possui em francês. Também na tradução é possível perceber uma relação de conflito entre culturas no que se refere ao trabalho que deve ser executado por homens e por mulheres. Além disso, o marcador cultural verbo-icônico construído pela junção das imagens das mulheres com os cestos nas costas na penúltima fotografia da sequência, e a foto dos homens parados na última, com o texto de Lefèvre na legenda que antecede as duas fotos, de cunho negativo em relação aos nuristanis, persiste na tradução, pois, assim, como no original, a fotografia tirada pelo jornalista legitima o seu discurso.

Figura 38

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemercier (2003, p. 45)

A sequência acima é formada por fotografias e legendas. A primeira delas descreve a cena ao mencionar as crianças brincando e transmite uma impressão subjetiva do fotógrafo, além daquilo que se pode ver: “il n’y a pas la guerre, ici” (não há guerra, aqui). Também na figura da direita, na fileira de baixo, em que Didier fotografa um dos meninos posando ao lado de um homem abaixado em posição de reverência, a legenda à esquerda descreve e contextualiza a imagem por “petite prière” (pequena oração). Aqui, a unidade plurissemiótica se configura por meio das legendas e da fotografia do homem que reza. O marcador cultural se mostra no costume muçulmano de rezar em posição de reverência em direção à cidade sagrada de Meca, prática religiosa distinta da maioria da população francesa. Ainda que o islamismo seja praticado no contexto da cultura que lê o original, majoritariamente cristã, há o estabelecimento de um marcador cultural sobre os povos muçulmanos, pois o homem reza ao ar livre, com crianças brincando ao redor e sendo alvo das fotografias de um estrangeiro; constrói-se, assim, uma representação sobre o outro, um marcador cultural construído a partir da imagem e do texto do narrador. Além disso, a legenda revela um traço subjetivo do fotógrafo, manifestado pelo respeito à prática em forma de receio, o que demonstra um conhecimento

prévio do costume por parte do narrador: “Une petite prière avant le départ. J’ai des scrupules à me placer devant eux”. Assim como na Figura 32, em que analisamos a questão do uso do “chadri” no contexto religioso do islã, pode-se afirmar que o narrador tenta, no caso da Figura 38, evitar a *blasfêmia* conforme discutido por Bhabha (2013, p. 355), pois o narrador percebe a relação de alteridade existente entre ele e o homem, o que transparece na sequência graças ao marcador cultural verbo-icônico estabelecido a partir da relação entre o texto das legendas e as fotografias.

Figura 39

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 51)

Tanto no original quanto na tradução, o marcador cultural verbo-icônico se manifesta a partir da relação da imagem do homem orando e as palavras do narrador, que descreve a cena com “pequena oração”. O que chama atenção na tradução brasileira é o uso de “ter cuidado” e “tomar cuidado” para as expressões “avoir des scrupules” e “prendre des gants”, no original. Essas locuções, tanto em português como em francês, mostram o receio e respeito que Lefèvre tem ao fotografar o homem rezando, mas possuem diferentes conotações. Enquanto que em francês “j’ai des scrupules” e “les enfants ne prennent pas autant des gants” expressam a ideia

de tratar algo com delicadeza ou hesitação; em português, “ter cuidado” e “tomar cuidado” são expressões usadas mais frequentemente em situações que exigem atenção, concentração ou cautela. De qualquer forma, a tradução reproduz a demonstração de respeito do narrador em relação ao homem que reza, mesmo que o sentido de hesitação do original esteja mais próximo ao sentido de cautela, na tradução.

Essa representação da religiosidade do outro constitui um marcador cultural verbo-icônico na medida em que a fala de Lefèvre, na legenda, usa a palavra “oração” e pelo fato de ele explicar seu sentimento de cautela ao fotografar o homem ajoelhado. Em ambas as sequências, em francês e em português, o fotógrafo se mostra ciente de que um ato religioso exige solenidade, e isso parte de seus referentes culturais acerca do que é a religiosidade e de que fotografar tais momentos pode ser visto como algo desrespeitoso, mesmo que os referentes culturais de religiosidade sejam diferentes entre aquele que fotografa e aquele que é fotografado.

Figura 40

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 48)

A figura acima mostra uma sequência que se inicia pelo texto da legenda que contextualiza as fotografias seguintes. Sem o texto da legenda é difícil designar o que há na rede fotografada em primeiro plano. Para salientar que se trata de um tipo de queijo, o narrador se vale de seus próprios referentes culturais e usa a expressão “une pâte cuite” a fim de explicar que tipo de queijo o homem está vendendo. Segundo o dicionário de língua francesa Trésor de la langue française⁶², “pâte” refere-se à massa interna de um queijo, que pode ser *cuite*, *fraîche*, *molle*, *ferme*, *dure*, etc. de acordo com a técnica de preparo. Os queijos com “pâte cuite” passam por um processo de cozimento da massa antes de serem prensados. Pode-se dizer que a estratégia do narrador para descrever o queijo vendido pelo homem afegão parte de seus próprios conhecimentos sobre queijos e pressupõe que o leitor também conheça tais referências, uma vez que esse tipo de queijo possui características específicas que influenciam o sabor; assim, o leitor poderia pensar que o queijo da fotografia se assemelha a um gruyère ou emmental, queijos franceses produzidos a partir de “pâte cuite”. Configura-se, assim, um marcador cultural verbo-icônico a partir da junção da imagem com o texto da legenda; porém, o texto põe em relevo o uso da técnica conhecida pelo narrador francês e, supostamente, por seus leitores, para descrever o queijo afegão presente na imagem. Mais uma vez, a cultura do outro se dá a conhecer por meio de referentes daquele que narra e daqueles que leem a obra no contexto original. Vale notar, ainda, que dificilmente o leitor identificaria o objeto retratado como sendo um queijo sem a contextualização dada na legenda narrativa.

Outro elemento a ser considerado nessa sequência é o comentário do narrador a respeito da aparência dos diferentes grupos étnicos na segunda legenda: de um lado, um indivíduo do Nuristão e, do outro, um habitante da província de Badakhshan, ambas províncias afegãs situadas na região nordeste do país. A foto de Lefèvre não deixa claro para o espectador as diferenças físicas entre eles, pois ambos possuem barba e vestem roupas semelhantes. Como as fotos são em preto e branco, também não é possível perceber se há diferenças no tom da pele de cada um. Depreende-se que o indivíduo do Badakhshan pertença à etnia tajique, pelo fato desse grupo étnico ser mais numeroso na província, ou à minoria étnica pami, com maior concentração demográfica nessa região, mas isso também não é esclarecido e o narrador não comenta a esse respeito; logo, cria-se uma representação cultural de que há diferenças físicas visíveis entre os diferentes povos que formam o Afeganistão, mas isso não fica evidente pela imagem fotografada por Lefèvre, assim, o leitor apoia-se no discurso do narrador para construir essa representação.

⁶² Disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A2te>. (Acesso em novembro de 2017).

Figura 41

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 54)

Na tradução exposta acima, nota-se que o recurso a “massa cozida” para explicar o aspecto do queijo mostrado na foto também conta com o conhecimento prévio do leitor acerca das diferentes formas de fabricação de queijo. No Brasil, a expressão “massa cozida” também pode ser usada para descrever o processo de produção do queijo, cuja massa é cozida antes da prensa, produzindo queijos como o meia cura, por exemplo. Contudo, a expressão “massa cozida” para descrever o queijo da foto pode não funcionar da mesma forma que no original devido ao fato de o leitor brasileiro, em geral, não ser tão familiarizado com os diferentes processos de produção e tipos de queijo quanto os franceses; assim, a representação do que vem a ser esse queijo pode não se manter na tradução. O queijo meia cura é bastante conhecido no Brasil, mas talvez poucas pessoas saibam como ele é feito; assim, traduzir “pâte cuite” por “meia cura” talvez fosse mais eficiente no processo de reconstrução da representação do alimento afegão no contexto brasileiro. É possível pensar, por um lado, que traduzir “pâte cuite” por “meia cura” seja um ato etnocêntrico, tal como discutido por Venuti (1998); por outro lado, como vimos ao longo deste trabalho, há uma tendência de se tentar explicar o outro a partir de si; assim, da mesma forma que o original tenta construir um conhecimento sobre o estrangeiro

a partir de elementos conhecidos pelo narrador e leitor franceses, a tradução brasileira também se apoiaria em referentes conhecidos pelo público que lê a tradução. Em outras palavras, de forma análoga à versão original, o marcador cultural verbo-icônico se constitui a partir da foto do queijo e da relação com a narração de Lefèvre, mesmo que o uso de “massa cozida”, como forma de associação ao tipo de queijo mostrado na imagem, seja compreendido por menos leitores do que no original. Devido ao fato de uma quantidade restrita de leitores brasileiros compreender que “massa cozida” se refere ao processo de fabricação do queijo, a tradução também poderia apontar para a uma conotação negativa sobre o queijo, que seria uma massa qualquer, sem aspecto ou sabor de queijo.

No que se refere à segunda legenda, que apresenta os dois indivíduos de regiões diferentes do país, ocorre um erro de tradução, pois não existe, em português, o nome Badaquistão; assim, o correto na tradução seria fazer uma transcrição, ou seja, manter Badakhshan, ou usar a forma Badakhchão, encontrada em sites e artigos na Internet. Como vimos anteriormente, nomes de cidades e regiões também constituem marcadores culturais verbais; nesse caso, há um problema na tradução, pois o leitor não encontrará um referente que corresponda à forma escrita apresentada na tradução. Porém, como não há informações sobre os grupos étnicos e as diferenças físicas entre eles tanto no texto traduzido quanto no texto original, cabe ao leitor pesquisar e descobrir que a grafia em português está incorreta e que os habitantes do Badakhchão são, na sua maioria, pertencentes à etnia tajique, um dos grupos majoritários do país, ou à etnia pamir, minoria étnica afegã, que se concentra nessa área. Também somente por meio de uma pesquisa o leitor da tradução – e também do original – poderia saber que o Badakhchão e o Nuristão são regiões vizinhas e que, apesar de próximas, possuem línguas diferentes e fenótipos diferentes graças às tribos que aí vivem. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, o Afeganistão é um país dividido em diferentes povos, com diferentes culturas. Apesar de a foto de Lefèvre não mostrar isso, o que ele tenta por em relevo é justamente essa diferença entre eles. Essas diferenças geram conflitos violentos há séculos na região, o que contribuiu para o estado no qual o país se encontra atualmente.

Figura 42

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 52)

A Figura 42 apresenta o marcador cultural verbal “moudj”, abreviação de *moudjahidin*, que se refere aos resistentes à ocupação soviética e uma das personagens da guerra já discutida no decorrer deste trabalho; em seguida, têm-se o marcador cultural icônico que estabelece uma relação com o termo presente na legenda: três fotos que mostram os combatentes. O que é interessante nesse marcador verbo-icônico é a abreviação da palavra de origem árabe tal como se faz comumente na linguagem coloquial francesa, ou seja, o estrangeirismo, a palavra em árabe, aparece na forma de um fenômeno linguístico da língua do narrador. É possível fazer pelo menos 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 cotidiana. Pode-se dizer que o uso dessa abreviação também constrói uma relação de camaradagem, pois a palavra abreviada se assemelha a um apelido, que Lefèvre passa a usar em vários trechos da obra.

Outro exemplo de marcador cultural verbo-icônico na sequência acima se dá com as palavras em persa “baba” e “dewana baba” e a figura de um velho senhor carregando uma criança nas costas. Segundo o dicionário de persa Sulayman Hayym⁶³, *baba* é um substantivo que significa pai (usado principalmente por crianças ou para demonstrar afeto), avô, amigo (em contexto coloquial) ou um velho porteiro ou carregador. No primeiro quadrinho da última fileira, um dos médicos explica que isso é comum nos países em guerra, uma vez que os pais estão lutando e as mães raramente saem de casa, são os homens mais velhos que viajam com as crianças. A personagem não explica o motivo de as mães não saírem com seus filhos, assim, cabe ao leitor inferir que esse fato se deve aos costumes do país e das práticas religiosas de determinadas correntes do Islã, que proíbem que mulheres saiam de casa desacompanhadas de um homem; assim, mais uma vez o conhecimento de mundo do leitor é requerido na interpretação. Lefèvre completa a fala da personagem ao dizer que conhecia a expressão “dewana baba”, nome de uma montanha na fronteira do Afeganistão com o Paquistão, pela qual a equipe passou no caminho até o vilarejo onde instalariam o hospital. Segundo um falante nativo afegão, a palavra “diwana” quer dizer louco⁶⁴; assim, o nome da montanha seria “velho louco”, provavelmente pela dificuldade de se transitar pelo terreno acidentado da região. Em seguida, o fotógrafo faz um comentário humorístico sobre o fato de a palavra “baba” também

⁶³ Dicionário persa-inglês (<http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/hayyim/>). Acesso em novembro de 2017.

⁶⁴ Não encontramos a palavra “dewana” nos dicionários persas consultados. Segundo os dois falantes de persa que consultamos, trata-se de uma palavra de origem urdu, uma das línguas faladas no Afeganistão e também falada no Paquistão.

existir em russo e designar velha senhora (*vieille dame*). Vale notar, porém, que Lefèvre comete uma imprecisão ao dizer “en afghan” (“em afegão”), uma vez que a palavra *baba* é persa e não existe uma língua afegã, e sim uma variação do persa iraniano, o dari, falado por grande parte da população, como já mencionado no Capítulo 1 desta tese. Segundo o dicionário Open Russian⁶⁵, *baba* é um substantivo feminino que remete a mulher, esposa ou mulher velha. O jogo de humor que a personagem elabora só tem sentido se o leitor souber do contexto histórico que está por trás da narrativa, pois o médico complementa a fala de Lefèvre ao dizer que esta é, provavelmente, a origem do conflito entre os dois países.

⁶⁵ Dicionário russo-inglês (<https://en.openrussian.org/ru/баба>). Acesso em novembro de 2017.

Figura 43

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 59)

Como se pode observar, a tradução em português reproduz a abreviação da palavra de origem árabe *mujahidin*, trazendo para o português uma característica do registro coloquial em língua francesa. A influência da estrutura do francês é nítida na transliteração, pois há a troca das duas vogais “ou” por “u” (as vogais “ou” possuem um único som em francês, “u”); além disso, a tradutora adota a grafia *mudj* ou invés de *muj*, que seria a forma mais coerente de abreviar a palavra *mujahidin*, uma vez que em português, há pouquíssimas ocorrências da grafia contendo a consoante “d” (*mudjahidin*) em artigos da imprensa. Outra reflexão que podemos ter em relação à abreviação em português, é que ela também resgata o sentido de coloquialidade que a abreviação em língua francesa possui, uma vez que, segundo Zavaglia, Xatara e Silva (2010, p. 117) esse fenômeno da linguagem cotidiana e relacionado à gíria, comum em francês, é igualmente observado na língua portuguesa. No caso da tradução, possivelmente o sentido de camaradagem pode ser recuperado pelo fato de a abreviação, em português, ser reconhecida como uma forma de apelido. Pelo contexto da obra, o leitor brasileiro também consegue reconstruir o marcador verbo-icônico entre a palavra e a série de fotos. O marcador cultural verbal, isto é, a palavra de origem árabe abreviada, é sinalizado tipograficamente por meio do uso do itálico na tradução em português, como ocorre em outros trechos da obra.

No que se refere aos marcadores culturais verbais “baba” e “dewana baba”, percebe-se que, ao contrário do que se vinha observando no caso da tradução brasileira, as palavras estrangeiras de origem persa, nessa sequência, não aparecem em itálico. Mantém-se, contudo, o jogo de humor que as personagens fazem quando salientam que a palavra “baba” existe tanto em persa quanto em russo, bem como a imprecisão cometida por Lefèvre, ao dizer “em afegão” como se fosse um idioma.

A partir das traduções propostas na sequência acima, podemos refletir acerca da postura ética na tradução e de como ela tem o potencial de reproduzir mal-entendidos e imprecisões, criando representações filtradas pelo autor do original acerca do outro. Em outras palavras, e nos apoiando nas reflexões de Venuti (1998) e Berman (1984), vê-se que o leitor brasileiro pode ser levado à uma visão imprecisa sobre o Afeganistão, pois a tradução reproduz a fala de Lefèvre “en afghan”/ “em afegão”, como se existisse uma língua afegã.

Figura 44

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2003, p. 56)

Algumas páginas depois da cena em que Lefèvre e o médico conversam sobre a figura do *baba*, exposta na análise anterior, o fotógrafo apresenta uma nova imagem, dessa vez com um rapaz segurando a mesma criança. O narrador faz um comentário com um toque de humor ao dizer que o *baba* havia rejuvenescido e os autores apelam para a capacidade do leitor estabelecer um *continuum* entre as páginas a fim de que a cena e o efeito de humor seja compreensível. Além disso, é preciso que o leitor também se lembre daquilo que o médico comentou sobre o fato de os homens adultos estarem em combate, o que faz com que idosos e crianças mais velhas cuidem das mais novas durante viagens e deslocamentos entre vilarejos, pois as mulheres raramente o fazem. Essa informação, de que as crianças mais velhas cuidam das menores, não consta na sequência de quadrinhos; por outro lado, novamente os autores apelam para o conhecimento de mundo dos leitores, que devem saber que, de acordo com algumas correntes do islamismo, jovens rapazes podem sair sozinhos, ao contrário das mulheres.

Figura 45

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 62)

A tradução em português mantém o mesmo jogo de humor que a versão em francês. Aqui também não há destaque no estrangeirismo pelo uso de *italico*. De forma análoga à versão original, o leitor também deve reconstruir o *continuum* para entender a cena e perceber o jogo entre a imagem e o texto da legenda, que contém um marcador cultural apresentado anteriormente e retomado a partir de outra fotografia de forma humorística.

Figura 46

Na Figura 46, observa-se que a imagem de um senhor com óculos de piloto soviético, que é contextualizada tanto pelo texto na legenda, quanto na fala das personagens posteriormente, isto é, primeiro o leitor vê a imagem e depois tem acesso ao motivo que levou o fotógrafo a registrá-la. O narrador achou a figura do senhor inusitada e os quadrinhos seguintes apresentam um diálogo entre o próprio Lefèvre e Régis, um dos médicos da equipe que, assim como seu interlocutor, é francês. Os dois encontraram o homem durante o percurso até a aldeia onde ficaria o hospital em que médicos da organização trabalhariam e, em tom humorístico, comparam seu aspecto físico a um cantor francês chamado Polnareff. Aqui, temos um exemplo de um marcador cultural icônico que só se configura pela relação com o marcador cultural verbal Polnareff, que não apenas é um substantivo próprio, inserido em um contexto cultural específico, mas que se refere também a uma pessoa pública conhecida, também, por essa cultura específica, tal como apontado por Aixelá (2013). Consideramos que o marcador cultural icônico só se configura pela relação com o texto no processo de tradução, uma vez que a imagem não seria culturalmente marcada caso não houvesse a analogia feita com o cantor francês pelas personagens. Em outras palavras, a imagem do senhor de óculos não representa um costume afegão, distinto do de Lefèvre e Régis, ou do leitor francês, como vimos em outras figuras analisadas até aqui. Nesse caso, o marcador cultural verbo-icônico apresentado na Figura 46 se constitui um marcador da cultura francesa para o leitor brasileiro no processo de tradução, isto é, na relação de contraste, como veremos mais detalhadamente na tradução dessa sequência na Figura 47, a seguir. Outro elemento a ser considerado é a canção de Polnareff que as duas personagens citam. A letra da música também constitui um marcador cultural verbal que dá continuidade à relação com a fotografia do senhor cuja aparência, segundo Lefèvre e Régis, lembra a do cantor francês. Novamente, vale lembrar que essa canção só constitui um marcador verbal da cultura francesa no processo de tradução, já que, para o leitor francês, essa sequência estabelece uma relação de identidade, no sentido definido por Hall (2000), conforme discutido no terceiro capítulo desta tese, pois ele reconhece, ou pelos menos os autores assim pressupõem, esse referente de sua cultura.

Nos dois últimos quadrinhos, Lefèvre fala sobre os costumes locais no que se refere às necessidades fisiológicas. O fotógrafo explica que, naquela cultura, os homens devem urinar sentados e devem se limpar com a mão esquerda ao defecar. Segundo ele, naquela cultura, urinar de pé é algo que somente os animais fazem; assim, os homens que não seguem os costumes locais são ridicularizados. O texto de Lefèvre se relaciona com os desenhos, que mostram a personagem agachada.

Figura 47

Na Figura 47, vê-se que a tradução da legenda que introduz a fotografia, do ponto de vista linguístico, não oferece grandes dificuldades para o tradutor, porém, a tradução torna-se mais complexa do ponto de vista referencial, já que há a menção a um cantor e uma música da França. A tradutora se vale da estratégia de explicitação e introduz uma nota de rodapé, algo pouco comum nas histórias em quadrinhos traduzidas, que explica brevemente para o leitor brasileiro quem é Polnareff. Aqui, fica evidente que o conhecimento de referenciais comuns entre autores e receptores está pressuposto na obra original, pois se trata de uma referência à cultura popular francesa; no Brasil, por outro lado, trata-se de um cantor desconhecido. Outro aspecto a ser observado é a ausência de uma tradução para a letra da música de Polnareff cantada pelos personagens; assim, a nota limita-se a explicar a referência cultural francesa, mas não se atém à referência linguística que a música representa. Apesar de a letra da música, que o leitor infere que é do cantor francês, não se referir à cena, a ausência de tradução pode provocar um bloqueio, afinal, o leitor que não fala francês não teria como saber que a canção não se relaciona com a foto do velho, mas com “uma boneca que diz não” / “une poupée qui fait non”. A comparação entre a aparência do velho afegão e o cantor francês extravagante insere um elemento de humor na trama, mas na tradução não surte o mesmo efeito pelo fato de os referenciais não fazerem parte da cultura brasileira; a nota surge para suprir a necessidade de esclarecimento referencial para que o leitor consiga compreender o diálogo; em outras palavras, a tradução não se propõe a reproduzir o efeito de humor citando um cantor brasileiro, por exemplo, mas a informar o leitor sobre um elemento cultural francês desconhecido que poderia causar incompreensão na narrativa.

Por fim, a referência a uma personalidade muito particular da cultura popular francesa nos balões não é suficiente para que o leitor brasileiro, não previsto pelos autores da obra original, seja reconhecida a ponto de provocar o riso e estabelecer uma relação de identidade autor-leitor. Como Eisner (2005, p. 53) afirma, o autor sempre conta com “um acúmulo razoável de experiências” de seu leitor a fim de se comunicar com ele e transmitir sua mensagem.

Figura 48

Fonte: Guibert, Lemerrier e Lefèvre (2003, p. 67)

Na primeira fileira da página exposta na Figura 48, o narrador faz um relato sobre o caminho e menciona que estão passando por uma cadeia de montanhas por onde os russos costumam sobrevoar e bombardear. Lefèvre tira a foto de um espantalho (“épouvantail”) em um campo de trigo e relaciona a figura com a situação de medo que vivencia. Em francês, de acordo com o dicionário *Trésor de la langue française*⁶⁶, *épouvantail* designa, além de espantalho, figura usada para espantar aves em plantações, algo que inspira horror ou que é utilizado para causar medo. Apesar de espantalhos serem usados de forma análoga nas duas culturas, isto é, na cultura do narrador e na cultura afegã, aqui, Lefèvre ressignifica o objeto no contexto da guerra e no medo que ela inspira.

Na fileira seguinte, vê-se a fotografia de um homem, de costas, carregando várias munições pesadas como obuses (“obus”) e granadas de foguete (“roquettes”). O narrador explica a dinâmica do transporte de armas pelo território em guerra, dizendo que os homens vêm do Paquistão e carregam armas e munições a pé até o Afeganistão, caminhando por até três semanas. Lefèvre chama esses homens de “homme-obus” (homem-obus) e “homme-roquette” (homem-granada). Evidentemente que a imagem não representa um traço cultural do país afegão; contudo, no momento em que o narrador explica como era praticada a guerrilha, naquele contexto histórico, a figura dos “homme-obus” e dos “homme-roquette”, construída por Lefèvre em sua narrativa, torna-se um marcador cultural.

Por fim, nos quadrinhos da última fileira, temos os marcadores culturais verbais “kâh”, que de acordo com o dicionário Sulayman Hayyim⁶⁷, significa feno ou palha, e “jao”, que não encontramos em nenhum dicionário de persa examinado. Segundo os falantes nativos consultados, “jao” é uma palavra de origem urdu e significa cevada. Essas palavras em línguas faladas no Afeganistão são retomadas em francês por Lefèvre por meio de “foin” (feno) e “avoine” (aveia). Apesar de aveia e cevada serem vegetais diferentes, ambos servem de alimento para animais e são parecidas. É possível que a tradução feita por Lefèvre de “jao” por “avoine” não seja exata justamente pela semelhança entre os grãos. As palavras em persa e urdu estabelecem uma ligação com o desenho da personagem alimentando o seu cavalo. O narrador utiliza palavras na língua do outro a fim de reforçar a alteridade e trazer a cor local para o seu relato, sobretudo porque esses vegetais existem em sua cultura; em seguida, retoma as palavras em sua língua, para deixar claro ao leitor do que se trata. Caso os autores não optassem por utilizar palavras em persa, não haveria um marcador cultural, pois, como dissemos, essas

⁶⁶ Disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition> (Acesso em novembro de 2017).

⁶⁷ Dicionário persa-inglês, disponível em <http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/hayyim/> (Acesso em novembro de 2017).

plantas existem na Europa e a cultura do outro somente fica evidente pelo uso dos estrangeirismos.

Figura 49

Ao se observar a tradução apresentada na Figura 49, vê-se que a solução dada para a palavra “épouvantail” no original é “espantalho”, o que demonstra coerência com a imagem da figura no campo de trigo, e cuja função é afugentar aves que possam consumir os grãos da plantação. Em português, a palavra “espantalho”, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa (Cf. HOUAISS; VILLAR, 2001), designa boneco em tamanho natural ou objeto que serve para espantar aves predadoras, ou, em sentido figurado, pessoa deselegante, ou ainda, pessoa inútil; em suma, a palavra “espantalho”, no Brasil, não evoca algo que cause horror ou medo, como se pode observar na definição de “épouvantail” no dicionário Trésor de la langue française anteriormente citado, apesar de, naquela língua, “épouvantail” também se referir a uma figura usada para afugentar aves. Contudo, a palavra “espantalho” deriva do verbo *espantar*, que significa, também de acordo com o Houaiss, causar ou sentir medo; dessa forma, a tradução não chega a trazer a noção de horror na mesma dimensão que em francês, mas consegue manter a relação com a imagem do objeto na plantação e, devido ao fato de um espantalho afugentar aves, há a alusão ao medo causado pela situação de se atravessar um território alvo de bombardeios russos.

No que concerne à segunda fileira da página, que mostra a fotografia de um homem portando munições em um saco nas costas, observa-se que “obus” e “roquette” foram traduzidos respectivamente como “obus” e “foguetete”. Porém, em português, “foguetete” se refere ao elemento propulsor do projétil, e a foto mostra que o homem carrega munições, não o dispositivo que os dispara; assim, a tradução mais adequada, tendo em vista a presença da imagem e a relação que a palavra tem com ela, seria *granada de foguetete*. Em francês, “roquette” pode se referir tanto ao projétil quanto à arma que o lança. A nosso ver, a palavra “foguetete” presente na Figura 49 resulta de uma tradução literal do francês; contudo, as palavras “roquette” e “foguetete” não são sinônimos interlinguísticos, como classificaria Aubert (1998). Além disso, trata-se de termos específicos da linguagem militar, o que exige uma pesquisa mais aprofundada sobre como tais termos são usados em cada país. Apesar de a palavra “foguetete” não estabelecer uma relação de complementaridade com a imagem fotográfica, já que a imagem não mostra o homem carregando esse equipamento, as expressões “homem-obus” e “homem-foguetete” conseguem reproduzir o efeito presente da tradução, que é descrever aspectos do conflito naquele país – uma guerra de guerrilhas de um pequeno país contra uma potência militar como a União Soviética. Assim como no original, o marcador cultural se configura por meio do contexto histórico e social que serve de pano de fundo para a narrativa dos três volumes da série.

Quanto às palavras em persa e urdu “kâh” e “jao” que, assim como em outros casos já vistos ao logo desta análise, aparecem em *itálico* somente na tradução, percebe-se que a relação com o desenho se dá de forma análoga ao trecho original, e que são retomadas as palavras na língua do leitor: “feno” e “aveia”. Como vimos no caso da análise do trecho original, “jao” designa cevada e não “aveia”; assim, a tradução brasileira explicita o sentido das palavras de origem estrangeira, que trazem a cor local à cena representada, com a mesma imprecisão sobre os nomes dos vegetais presente no original. A tradução parte da língua francesa para dar uma solução a “jao”, que Lefèvre nomeia erroneamente como “avoine”, dessa forma, tanto o leitor do original como a tradutora acabam reproduzindo a confusão do narrador, uma vez que não é possível recuperar o sentido da palavra em urdu sem uma pesquisa nesse idioma que, evidentemente, não é o idioma traduzido em *Le photographe*. Queremos chamar atenção para as imprecisões que podem ocorrer na representação do outro, não tanto na tradução, mas que ocorrem no contexto do original, como vimos no caso de “bozkashi” no início desse capítulo. Assim como na França, também existem no Brasil os vegetais representados no desenho, feno e aveia e, assim como naqueles dois contextos, afegão e francês, também servem de alimento para cavalos.

Figura 50

Na segunda fileira da cena apresentada na Figura 50, há a fotografia de um homem pesando uma porção de alimento de formato arredondado, achatado e de cor clara, o que Lefèvre chama de “gâteaux” que, em francês, designa uma massa, doce ou salgada, cozida no forno. Trata-se de um termo genérico que pode ser traduzido como “bolo”, “torta” ou “biscoito”. No quadrinho que antecede a fotografia, o vendedor de “gâteaux” aparece no desenho segurando um saco e o narrador demonstra surpresa ao ver um homem vendendo alimentos no meio de um local deserto. Do ponto de vista da representação cultural, podemos refletir acerca daquilo que o leitor do original associaria com o que vem a ser um “gâteau” em sua cultura, pois o narrador se vale de um termo genérico para caracterizar ou descrever o alimento fotografado. Aqui, é possível deduzir que, ou Lefèvre não conhecia o alimento, e tenta, por aproximação a sua própria cultura, descrevê-lo usando uma palavra que pode ter várias acepções em francês, ou, ainda, que se trata de um tipo de bolo preparado de forma diferente daquela praticada na cultura francesa que, devido ao uso de fermento, resulta em um alimento de maior altura do que o que aparece na imagem, mais achatado. É possível afirmar que há um marcador cultural icônico, com a fotografia da comida, distinto da cultura do narrador e do leitor, mas o elemento textual contextualiza apenas de maneira aproximativa a imagem do alimento representado, uma vez que o narrador não dá muitos detalhes sobre aquilo que ele chama de “gâteau”. A junção da imagem com a palavra “gâteaux” forma um marcador cultural verbo-icônico.

Figura 51

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010a, p. 80)

Na Figura 51, vê-se que “gâteau” fora traduzido como “biscoito” o que, na cultura brasileira, possui uma aparência mais semelhante à do alimento representado na fotografia, pois “biscoito”, em português, refere-se a um alimento achatado e seco, que se parece com a comida vendida pela personagem na sequência acima. Ao substituir o termo genérico “gâteaux” por um mais preciso em português, o leitor brasileiro consegue associar um referente de sua própria cultura ao alimento afegão representado na imagem a fim de compreender o que seria. Uma outra possível tradução de “gâteau” seria “bolo”; porém, a opção por “biscoito” evoca um referente, na cultura brasileira, que estabelece uma relação mais coerente com o aspecto do alimento representado na imagem, pois um biscoito possui aspecto achatado e duro, diferente de um bolo, mais alto e macio; assim, a tradução parte de elementos reconhecíveis pelo leitor (na imagem) para construir a relação com o texto, o que, a nosso ver, demonstra uma postura coerente na tradução de quadrinhos, pois é possível afirmar que a imagem fora considerada no processo tradutório a fim de se chegar a uma solução no texto. Com isso não queremos dizer que o original não estabelece uma relação entre a imagem e a palavra “gâteaux”, mas na tradução fica mais evidente que a escolha de se traduzir “gâteaux” por “biscoito”, um termo mais preciso em português, isto é, não genérico, partiu da imagem.

Figura 52

Conforme analisado anteriormente, na Figura 42, a Figura 52 contém fotografias de alguns *moudjahidin* com seus rifles AK47, referidos pelo narrador pela forma abreviada “moudj” no quadrinho à esquerda da última fileira. Porém, além de observamos a relação entre o marcador cultural icônico, nas fotografias e no desenho, e o marcador cultural verbal, na forma abreviada da palavra de origem árabe, o que chama atenção é a reação desses guerreiros diante da presença da médica Juliette, a cavalo e vestida com trajes masculinos, na última foto da sequência. Lefèvre narra o espanto dos homens, que vinham em outra caravana, ao vê-la; porém, esse estranhamento causado na cultura do outro só pode ser compreendido pelo leitor em língua francesa caso ele tenha conhecimento de como as mulheres afegãs costumam se vestir e se portar. Mais uma vez, vemos a representação de um choque entre a cultura do outro e a cultura do narrador, francês, e também da médica que, ao optar por se vestir como homem e andar a cavalo como somente os homens fazem naquele país, marca sua posição naquela cultura. Também poderíamos pensar que a médica é levada a se comportar dessa forma devido às restrições de comportamento impostas às mulheres naquele país; contudo, somente ela se veste como homem, usando o chapéu masculino afegão no lugar do véu, ao contrário de como fazem as outras mulheres da organização. Trata-se, como já discutimos neste capítulo, de uma posição de ambivalência do sujeito, pois, ao mesmo tempo em que os médicos ocidentais tentam se parecer fisicamente com os locais, usando roupas típicas e, no caso dos homens, deixando a barba crescer, essa assimilação cultural nunca é completa. Aqui, o marcador cultural surge no embate com a cultura do outro, e o leitor somente é capaz de compreender tal embate a partir de seu repertório de conhecimentos extratextuais, isto é, a partir dos diferentes discursos presentes nas mais variadas formas de mídia sobre como as mulheres afegãs se vestem e se portam publicamente, mesmo que o leitor tenha construído uma representação – que pode ser falsa ou exagerada – de como são as mulheres afegãs. Isso basta para que a dimensão simbólica da cena seja compreendida.

Figura 53

6

A Figura 53 mostra que a tradução em português manteve a forma “mudj”, em itálico, para “moudj” em francês, abreviação de *mujahidin*, conforme já visto na Figura 43, neste mesmo capítulo. A relação entre o marcador cultural verbal, com a abreviação, mesmo que não seja um fenômeno tão comum da linguagem coloquial no Brasil como é na França, estabelece uma relação com as fotografias que mostram os rebeldes com seus fuzis, formando o marcador cultural verbo-icônico. O leitor brasileiro, por meio do *continuum* da narrativa, consegue compreender que essa palavra se refere aos homens fotografados.

No que concerne ao marcador cultural construído por meio da imagem da médica Juliette e o comentário de Lefèvre no texto, isto é, o efeito que essa mulher vestida como homem causa naquela cultura, também exige do leitor da tradução conhecimentos prévios ou construídos por discursos da mídia acerca da mulher afegã; assim, também na tradução, o embate entre culturas se configura desde que o leitor compartilhe os referenciais culturais pressupostos pelos autores no contexto original, isto é, de que as mulheres afegãs dificilmente se vestiriam como Juliette nem andariam a cavalo em meio a vários homens.

Figura 54

Na primeira fileira da Figura 54, Lefèvre volta a construir uma representação sobre a figura dos “moudj” por meio de sua narração e a relação com a fotografia, na qual os homens posam para a câmera portando suas armas em um local fechado. O narrador-fotógrafo comenta que estes homens, ao chegar em casa, “ne déposent pas les armes, mais ils déposent les bagages”, isto é, que eles não deixam as armas, mas deixam as bagagens, o que contribui para a criação de um discurso ou de uma representação sobre esses homens, ou seja, sobre o outro.

Na fotografia à esquerda da última fileira, vemos Juliette cumprimentando, com um aperto de mão, um homem que Lefèvre afirma ser o “wakil” nas duas legendas na penúltima fileira da página. O narrador se vale de um apostrofo, “député regional” (deputado regional), para explicar a função política do homem, que é referido pelo marcador cultural verbal “wakil”, palavra de origem árabe que, na lei islâmica, refere-se a uma autoridade local e, de acordo com o dicionário de árabe Sabbagh (1988), é um substantivo masculino que quer dizer “agente, procurador”. Lefèvre explica ainda que o homem possui um braço inválido devido a um ferimento a bala, fato que contribui para a criação de uma representação sobre esse homem que, mesmo sendo uma figura política, participa ativamente dos combates, possuindo uma guarda, fotografada em formação militar “garde en haie d’honneur” (“guarda em corredor de honra”) para receber a equipe, o que também contribui para a constituição de uma imagem de poder. Além disso, o fato de o representante político da região organizar uma recepção cerimoniosa para receber os médicos e isso ser mostrado por Lefèvre em seu relato, também mostra como a Médicos Sem Fronteiras é vista naquele país, isto é, recebida com pompa e respeito.

A representação de poder em torno da figura do “wakil” também pode ser vista na fala do médico John, no último quadrinho da página, que diz que o líder político será examinado pelos médicos por três horas, mesmo eles sabendo que nada pode ser feito pelo seu braço; trata-se, nas palavras da personagem, de mostrar que ele é o chefe.

Figura 55

12

O uso de *itálico* no marcador cultural verbal “*wakil*” confirma a tendência da tradução brasileira em destacar a origem estrangeira da palavra. Por outro lado, nota-se um acréscimo “espécie de” no aposto da palavra de origem árabe, que no original tenta explicar o sentido da palavra estrangeira, ao evocar uma figura política mais familiar ao leitor francês: “*député régional*”, e brasileiro: “deputado regional”. As atribuições políticas de um “*wakil*” no Afeganistão, de um “*député*” na França e de um “deputado” no Brasil provavelmente não são as mesmas, bem como a forma com que cada uma dessas figuras políticas é eleita, o período de mandato, etc. A tradução em português, ao acrescentar “espécie de” antes de “deputado regional”, coloca em relevo essa diferença de funções entre o político afegão e o brasileiro, ao contrário da versão em francês, que não modaliza nem atenua o aposto, que busca esclarecer, tornar inteligível para o leitor francês o que seria um “*wakil*”. Contudo, ao tentar tornar essa figura política estrangeira inteligível para o leitor, aqui, tanto no original quanto na tradução, ocorre o que Venuti (1998) classificaria de escândalo da tradução, pois se produz uma representação parcial, pautada nos referenciais domésticos daqueles que recebem a obra. Um “*wakil*” não é um “*député régional*”, assim como também não é um “deputado regional”, pois, conforme vimos na definição em árabe, um “*wakil*” também pode possuir funções religiosas ao ser responsável por uma mesquita. A fotografia também tem uma função importante da criação de representações, pois, além das atribuições institucionais de cada um desses cargos políticos, a forma com que eles se vestem e se portam também é consideravelmente diferente, pois o “*wakil*” surge na foto com roupas típicas afegãs.

No que se refere à representação do poder do “*wakil*”, pelo uso das fotografias e sua relação com o texto do narrador, vê-se que a tradução “guarda em um corredor de honra” recupera a alusão à formação militar, logo, ao poder do representante político e a forma com que ele recepciona a equipe de médicos: de forma cerimoniosa. A tradução da fala de John, no último quadrinho, reforça o poder que o político possui, assim como na versão em francês.

Figura 56

Na sequência mostrada na Figura 42, Lefèvre fala sobre o comportamento dos homens afegãos em relação às crianças. O narrador destaca o cuidado e o carinho com que as crianças são tratadas pelos homens; assim, nas palavras da personagem, mesmo os de aparência mais bruta (“les plus brutaux d’apparence”) agem como as mães agiriam. Aqui podemos pensar que o narrador parte de sua própria representação de figura materna, ou seja, a ternura e o amor demonstrados por meio do toque que Lefèvre destaca na descrição do comportamento dos homens em relação às crianças partem do referencial francês sobre o cuidado materno. A série de fotos e o relato sobre as figuras masculinas se inicia com a fotografia do comandante (“commandant”) do vilarejo, que está preocupado com a saúde do filho e pede que ele seja examinado. Depois, vemos duas fotografias de homens com crianças no colo. Nessa sequência de fotos, é possível refletir acerca do discurso que Lefèvre constrói acerca dos homens afegãos, que chega a desconstruir outros discursos veiculados nos meios de comunicação, de que esses homens são brutos, distantes e até mesmo violentos com os filhos. Aqui, mais uma vez, o marcador cultural verbo-icônico, isto é, construído a partir da relação entre a imagem e o texto, surge com uma função pedagógica, até mesmo moral, pois ele mostra um traço da cultura do outro que talvez seja inesperado pela cultura do país ocidental que lerá a obra.

Por fim, na última fileira, o narrador explica que ele e a equipe são dirigidos à mesquita, onde são convidados a assistir a uma aula corânica. Fica implícita a informação de que as crianças aprendem a ler por meio do Alcorão, o livro sagrado do Islã, declamando versos em voz alta, pois Lefèvre afirma que, desde que o mundo existe, todas as crianças fazem sempre a mesma expressão facial quando estão aprendendo a ler, e isso independe da língua e do país de origem.

Figura 57

A tradução, na Figura 43, mostra que o marcador cultural estabelecido entre as fotografias dos homens e o texto narrado por Lefèvre também constrói uma representação cultural sobre outro, sobre a paternidade afegã, para o leitor brasileiro. Ao dizer que os homens demonstram seu amor pelos filhos de forma “tátil” e “carinhosa”, a tradução, assim como o original em francês, traz para o leitor um discurso sobre a masculinidade afegã, talvez inesperado, haja vista a imagem de virilidade que cada sociedade possui, em cada contexto histórico. Contudo, é interessante notar que a base de comparação é a figura materna, ou seja, os homens “tratam os filhos como mães”, como se fosse esperado destas últimas, tanto na cultura francesa, no original, como na brasileira, na tradução, um comportamento mais afetuoso e cuidadoso com relação aos filhos.

Quanto à tradução da última fileira, que fala sobre a leitura das crianças, a tradução mantém a relação com a fotografia e o desenho do menino lendo no último quadrinho, pois também fica destacada a expressão facial que Lefèvre considera universal, isto é, a expressão que todas as crianças fazem ao aprender a ler, mesmo que os livros sejam específicos daquela cultura, como é o Alcorão em países muçulmanos. Em outras palavras, mesmo que o livro e a língua sejam diferentes, o rosto que os meninos têm, ao ler, é o mesmo em todos os países, segundo o narrador. Aqui, antes de enfatizar a diferença, o narrador traz o semelhante, estabelece uma relação de identidade simbólica por meio da figura da criança.

Figura 58

No primeiro quadrinho exposto na Figura 58, há um desenho de vários homens sentados no chão. No texto da legenda, Lefèvre discorre sobre a farta refeição e seus quitutes. É possível notar, no desenho, que os pratos são servidos no chão e que os homens comem com as mãos. O narrador não comenta sobre esse costume, tradicional em países muçulmanos, e que envolve um ritual de lavagem de mãos e certos tabus de higiene, como já mencionado na análise da Figura 46, sobre o uso da mão direita ser reservado à alimentação, e a esquerda, às necessidades fisiológicas. Todos esses dados são extratextuais, isto é, cabe ao leitor acionar seus conhecimentos para identificar o marcador cultural icônico no desenho, já que, como dissemos, Lefèvre se concentra em descrever os alimentos e não a forma com que eles são consumidos naquele país. Sobre esses quitutes, chamam a atenção do narrador as uvas, que, no Afeganistão, não têm sementes, o que demonstra uma comparação, implícita, com as uvas de seu país de origem. O narrador também parte de marcadores culturais de sua língua para classificar os pães afegãos, pois cita diversos tipos de pães consumidos na França (“de très bon pains, nature, brioché, décoré, aux noix”) para dizer que os pães servidos eram muito bons.

Na segunda e terceira fileiras da página, Lefèvre mostra fotografias da guarda de Bassir, uma autoridade local, que aparece no desenho à esquerda da fotografia de vários jovens posando para a câmera segurando fuzis. Mais uma vez, há a construção de uma representação sobre o outro; nesse caso, o narrador dá destaque à juventude dos soldados e do orgulho que eles sentem de participar da guerra. Lefèvre se vale dos termos franceses “palefrenier” (“cavalariço”) e “garde du corps” (“guarda-costas”) para se referir aos jovens, enfatizando a função que eles têm nesse exército da corte (“court”). Os termos usados por Lefèvre conferem uma dose de ironia à narrativa, pois “palefrenier”, “garde du corps” e “court” são palavras usadas comumente em romances de cavalaria, ambientados na Europa da Idade Média. Todavia, apesar de não usar o marcador cultural verbal *mujahidin* para se referir aos homens fotografados, o leitor consegue inferir que se trata desses guerreiros, que aparecem de forma recorrente nos três volumes da série.

Por fim, na última fileira, temos uma fotografia de uma casa e, à direita dela, vários objetos circulares espalhados no chão. Lefèvre explica que se trata de porções de esterco (“bouse”) colocadas para secar ao sol a fim de servir como combustível durante o inverno. O narrador explica, no texto da legenda à direita da fotografia, que viu isso em várias casas, o que caracteriza um costume local, logo, um marcador cultural.

Figura 59

Como se pode observar na tradução, na Figura 59, “de très bons pains, nature, brioché, décoré, aux noix” aparece como “pães doces tradicionais, decorados com nozes. Muito gostosos”, o que demonstra uma omissão em relação ao texto original, pois o narrador apresenta quatro tipos de pães diferentes, que poderiam ser traduzidos como “pães muito bons, simples, de massa leve, decorados, com nozes”. Além disso, um pão “brioché”, que se caracteriza pela massa leve, pode ser doce ou salgado, e a tradução mostra que há apenas um tipo de pão: doce decorado com nozes.

No que se refere à forma com que a refeição é servida, a relação entre a imagem e o texto também exige do leitor conhecimentos prévios para que se configure o marcador cultural, ou seja, para que se compreenda que, nesse país, as pessoas comem com as mãos, sentadas no chão, assim como ocorre no original.

No que concerne às fotografias dos jovens soldados e sua relação com o texto traduzido em português, as palavras “cavalariaço”, “guarda-costas” e “corte” recuperam a ironia feita pelo narrador, pois, em português, esses termos também são associados a relatos de guerras medievais, sobretudo na Europa. Apesar de os leitores serem brasileiros, os temas dos romances de cavalaria, em geral, são bastante conhecidos, não só na forma de livros antigos e tradicionais, mas em filmes e séries atuais. Mesmo com a ironia do narrador, é possível perceber uma analogia entre o orgulho que sentem esses jovens soldados, *mujahidin*, ao participar da guerra, com os jovens cavaleiros medievais que lutavam nas cruzadas. Tanto a tradução quanto o original conseguem evocar essas associações.

Finalmente, a tradução apresentada na última fileira mostra “bosta” como solução para a palavra “bouse”. Em português, “bosta” é um sinônimo vulgar para “excremento”; contudo, em francês, “bouse” não possui uma conotação grosseira, pois se refere a excremento bovino, que pode ser usado como adubo. “Bosta” poderia ser uma tradução de “bouse”, mas em outro contexto, pois a palavra “bosta” não tem, em português, o mesmo sentido que “bouse” tem em francês, isto é, o termo “bosta” não se encaixa no contexto da narrativa, que mostra que o excremento animal é tratado para ser reutilizado. Em uma terra com poucos recursos, é difícil imaginar que haja lenha disponível para as lareiras; assim, o termo “bosta”, em vez de “esterco” ou “estrume”, pode causar estranhamento na leitura. Vê-se, assim, que a tradução, ao se valer de uma palavra de caráter chulo, acaba revelando um traço pejorativo em relação à cultura do outro, mesmo que haja a explicação de que se trata de um material que será utilizado como combustível.

Figura 60

A sequência da Figura 60 mostra Lefèvre e a equipe chegando ao local onde será o hospital da Médicos Sem Fronteiras. O fotógrafo se mostra incrédulo diante de precariedade do local. Régis, um dos médicos da equipe e, assim como Lefèvre, de origem francesa, ironiza a expectativa deste e cita um grande hospital parisiense, construído ainda sob o reinado de Louis XIV, no século XVII: o Salpêtrière. A referência a esse local pressupõe um conhecimento extratextual do leitor e, devido ao fato de ser um os maiores e mais antigos hospitais da França, provavelmente, mesmo leitores que não vivam em Paris, saberiam do que as personagens falam. Isso é importante para o estabelecimento de uma comparação entre as condições de trabalho desses médicos voluntários, em um local remoto, com poucos recursos e que, ainda, corre o risco de ser bombardeado, como afirma Lefèvre no primeiro quadrinho da página, e um grande hospital parisiense, que serve de centro de estudos e que possui instalações modernas. O marcador cultural verbal Salpêtrière é associado, ironicamente, às imagens da construção que aparecem no desenho do segundo quadrinho, na segunda fileira, e na última foto da página, que não se parecem com o referencial ocidental e europeu do que vem a ser um hospital. Régis continua a ironizar a situação, na penúltima fileira da página, e diz a Lefèvre que deixará alguns instrumentos médicos pendurados para que o local ganhe uma aparência de hospital e para que ele possa fotografá-lo, como se pode ver na primeira foto da última fileira. O narrador chama a instalação de “gourbi” que, em francês popular, designa uma habitação miserável e mal cuidada.

No texto da legenda da última fileira, Lefèvre cita outro local pressupostamente conhecido pelos franceses: a rede de hotéis de luxo Relais & Chateau, com instalações em vários países e conhecida pela alta gastronomia, para falar da casa onde ele e a equipe ficarão hospedados, que fica anexa ao hospital mostrado nas imagens. Mais uma vez, a referência a locais franceses que são referências de alto padrão em suas respectivas áreas, o hospital e o hotel, tem um efeito irônico na cena, que mostra a precariedade e a escassez de meios. Lefèvre usa a palavra “spartiate” (“espartano”), adjetivo que designa austeridade e rigidez, para caracterizar a situação e a eles mesmos. Em francês, “Spartiate” também tem função de substantivo e se refere aos guerreiros gregos originários da cidade de Esparta, conhecidos pela determinação e disciplina; logo, é possível afirmar que o narrador explora as duas dimensões da palavra, pois ele conclui seu relato dizendo que tudo ali é muito espartano, assim como eles também o são, isto é, eles também são como guerreiros, o que contribui para a criação de uma representação cultural acerca dos médicos e de seu trabalho em um contexto de guerra e de precariedade.

Figura 61

Ao se analisar a tradução, é possível perceber que ela se vale da estratégia de explicitação para manter a relação entre o marcador cultural verbal “Salpêtrière”, presente no original, e a imagem do hospital improvisado pela Médico Sem Fronteiras. O acréscimo do substantivo “hospital” diante de “Salpêtrière” esclarece para o leitor brasileiro que esse nome se refere a uma casa de saúde; assim, ele pode reconhecer a ironia feita pelos autores por meio da comparação com as imagens do desenho e da fotografia. Por outro lado, não há detalhes, na narrativa, sobre a estrutura do hospital francês, do seu tamanho e de sua relevância como centro de estudos na área da medicina; assim, o leitor precisa, como diria Schleiermacher (2010), ir até os autores, isto é, pesquisar esse referente específico do texto original, para compreender a dimensão da comparação feita na narrativa. Como dissemos no Capítulo 3 desta tese, o marcador cultural, seja ele verbal ou icônico, configura-se a partir da relação de contraste posta em relevo pelo processo de tradução; assim, no contexto francês, “Salpêtrière” não se destacaria como um elemento cultural desconhecido, mas ele se torna um item de especificidade cultural francês na medida em que passa a fazer parte de um outro sistema cultural, isto é, ao ser traduzido.

No que se refere à tradução do segundo marcador cultural verbal “Relais & Château”, presente no original, nota-se que a tradução omite o nome do hotel e faz uma modalização por meio de “hotel de luxo”. Nesse caso, é possível afirmar que “hotel de luxo” recorre ao imaginário do leitor do que seria um hotel dessa categoria, pois não há referência à famosa e requintada rede hoteleira francesa. Aqui, o leitor deixa de conhecer um elemento cultural francês, ao contrário do que ocorre com “Salpêtrière”; em outras palavras, a tradução proposta é satisfatória no nível comunicativo, mas não no cultural, pois deixa de trazer um elemento de alteridade para a tradução.

A palavra “spartiate”, traduzida como “espartano”, desencadeia associações simbólicas relacionadas às condições de trabalho apresentadas nas imagens e aos próprios membros da equipe de Médicos Sem Fronteiras. Assim como em francês, “espartano” pode ser tanto um adjetivo, que se refere a condições ou pessoas austeras e rigorosas, e substantivo, como indivíduo oriundo da cidade grega de Esparta, conhecida historicamente pela bravura de seus guerreiros. Assim como no original, pressupõe-se que o leitor tenha conhecimento sobre as características atribuídas aos espartanos para compreender a associação que o narrador faz não só com as condições de trabalho e hospedagem, mas também com eles mesmos.

Figura 62

Na primeira fileira da página, há a fotografia de um tapete e vários outros tecidos sobre o chão. No texto da legenda que antecede a imagem, o narrador explica que se trata da cama onde os sete membros da equipe dormirão enfileirados. Ele explica ainda que, no Afeganistão, o cansaço supera o desconforto e por isso dormem bem. Novamente, Lefèvre constrói um relato que enfatiza as condições precárias as quais ele e a equipe têm de enfrentar para realizar o trabalho. A relação entre a imagem fotográfica e o texto do narrador é importante para que o leitor saiba que a imagem mostra a cama (“lit”) onde as pessoas dormem, e não o chão de um dos cômodos da casa, pois, conforme pudemos ver em outros exemplos analisados, a narrativa desconstrói referenciais culturais ocidentais, colocando as imagens de locais e costumes afegãos que são, implicitamente, postos em contraste com o mundo do narrador-personagem e também do leitor, como pudemos observar na análise das Figuras 60 e 61. Contudo, não há nenhuma informação, na fala de Lefèvre, se os afegãos também dormem no chão, sobre tapetes, ou se o que aparece na sequência é resultado da falta de recursos do local.

Na terceira fileira da página, temos um quadrinho com o desenho de um grupo de homens em fila e a palavra de origem persa “chorchoi”. Na foto que dá sequência ao quadrinho, vemos os homens carregando alguns objetos: o primeiro da fila leva o que parece ser uma chaleira ou bule, na mão direita, e uma vasilha branca, na esquerda. Quanto aos demais homens, não é possível identificar o que eles trazem, mas pelo contexto apresentado no quadrinho anterior, trata-se do café da manhã. Não encontramos a palavra “chorchoi” em nenhum dicionário consultado. Diante disso, perguntamos a dois falantes nativos que nos informaram que, provavelmente, Lefèvre esteja se referindo a “char chai”, que significa “chá”, o que se encaixa no contexto da narrativa. Lefèvre usa essa palavra em outros momentos da narrativa; porém, em nenhuma cena ele explica do que se trata. Cabe ao leitor inferir, pelo contexto, que se trata de uma bebida, e a junção da imagem do homem segurando a chaleira, e a palavra “chorchoi”, configura esse contexto, formando um marcador cultural verbo-icônico, pois se trata de uma bebida estrangeira consumida no café da manhã, o que se pode depreender por meio da narrativa do fotógrafo.

Nos últimos quadrinhos da página, observa-se, à esquerda, que um dos habitantes locais aparece falando em persa. Ao longo das leituras e análises, concluímos que esse recurso é usado, em *Le photographe*, não só para trazer a cor local para a narrativa, mas também quando se quer colocar em relevo a incompreensão das personagens em uma determinada cena, pois, mesmo quando há a representação de personagens afegãos, isto é, que não falam francês, o narrador se vale de outros artifícios, como a paráfrase e o discurso indireto, para dar voz ao outro. Vale notar que há poucos personagens afegãos cujas falas aparecem em discurso direto, isto é, nos

balões, nos três volumes da série, salvo Mahmad, guia e intérprete da equipe. Praticamente todos os balões de fala representam a fala de personagens franceses, ou americanos, como o médico John. Como vimos no Capítulo 3 deste trabalho, os balões com escrita em persa mostram uma radicalização da alteridade e inserem o leitor na relação de bloqueio entre as culturas. No caso da Figura 62, há a figura do intérprete, que media a conversa, mas a voz do senhor que fala, a voz do outro, só pode ser ouvida por meio dessa mediação, de forma indireta, assim como também o vemos de forma indireta, nas fotografias que Lefèvre escolhe tirar. O senhor afegão, que tem uma idade avançada, como se vê pelo desenho e pelo contexto do diálogo, queixa-se de não ser mais o primeiro a chegar no topo das colinas. Por curiosidade, perguntamos a um falante de persa o que está escrito no balão de fala do homem, em caracteres árabes, e nos informaram que o balão diz “Curem-me. Deem-me um remédio”.

Figura 63

A Figura 63 mostra que a relação entre a fotografia do tapete sobre o chão e o texto da legenda, que explica que se trata de uma cama, se mantém de forma semelhante ao original, pois os referentes culturais do público brasileiro sobre a cama também se contrastam com aquilo que a narrativa apresenta. Dessa forma, o discurso sobre o cansaço do trabalho e as condições desfavoráveis e incômodas que a equipe enfrenta também aparecem na tradução, graças à relação entre a imagem e o texto.

Um fato interessante em relação à tradução dessa página pode ser observado no quadrinho à direita, na segunda fileira, que mostra o desenho do médico Robert segurando uma mesa com vários escritos deixados por outros médicos que participaram de missões anteriores neste mesmo local. Comentamos no segundo capítulo desta tese que, geralmente, as imagens não são manipuladas na tradução de quadrinhos; contudo, nota-se que o texto em francês que estava escrito no desenho da mesa na versão original foi substituído por um texto em português no desenho da versão traduzida. Concluimos que isso depende da editora, que pode ter recursos ou não para fazer a intervenção gráfica; caso contrário, seria necessária uma nota de rodapé, fora do espaço dos quadrinhos, para inserir o texto em português.

Com relação ao marcador cultural verbo-icônico entre a palavra de origem estrangeira “chorchoi” e as duas imagens com os homens em fila, observa-se que a palavra aparece em itálico, sem o trema sobre a letra “i” do original. Em francês, o uso desse sinal gráfico em cima de uma vogal indica que as vogais da sílaba são pronunciadas separadamente, ou seja, “o” e “i” e não “oi”, que seria pronunciado como “uá” caso não houvesse o acento. A eliminação do acento em português é coerente porque as vogais “oi” são pronunciadas separadamente. Como a palavra em persa que designa chá é “char chai”, infere-se que Lefèvre a escreve da forma como ouviu, sem se preocupar com a transposição correta da palavra persa para o alfabeto latino. Assim como o leitor do original, o leitor brasileiro deve inferir que a palavra de origem estrangeira se refere à bebida graças à imagem do homem carregando a chaleira, e também ao contexto narrativo.

Com relação à última fileira, vê-se que a alteridade presente na fala do senhor afegão e o papel de mediador cultural do intérprete Mahmad se mantêm na tradução; assim, a incompreensão, expressa graficamente por meio da escrita em persa, reaparece na versão em português, e o leitor tem acesso ao que o outro diz por intermédio de um mediador.

Figura 64

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2008, p. 23)

A sequência acima já fora comentada por nós, no Capítulo 2, como um exemplo de fotografia documental, ou seja, que registra o trabalho dos médicos, tarefa pela qual Lefèvre fora contratado; porém, naquela ocasião, não discutimos os marcadores culturais presentes na cena e sua relação com texto. O texto da legenda que antecede as duas fotos de Régis auscultando a paciente explica por que o médico faz esse procedimento com a criança vestida. O narrador conta que as mulheres, mesmo as crianças, não podem ser despidas pelo médico. Trata-se de um marcador verbo-icônico, pois temos a representação da cultura do outro construída na relação entre o texto e a fotografia.

Figura 65

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2009, p. 23)

Na tradução acima, a relação do texto da legenda com as fotografias do médico examinando a menina se mantém de forma análoga à do original, pois o leitor brasileiro também tem acesso à representação de um costume local por meio do marcador cultural verbo-icônico, que se configura na relação entre os signos. A imagem é complementada por meio do texto “como todas as mulheres, a menina não pode ser despida pelo médico”, formando uma unidade. Mesmo que o leitor já tenha conhecimento acerca desse fato, ou seja, das regras de conduta e pudor das mulheres em relação a homens que não sejam de suas famílias, o narrador esclarece esse costume, o que constitui um marcador cultural desse povo expresso por meio da relação entre os dois sistemas de signos.

Figura 66

LA DEUXIÈME CHOSE QU'IL DEMANDE, QUAND IL EST UN PEU MIEUX RÉVEILLÉ, C'EST QU'ON LUI APORTE SON FUSIL. IL VEUT VÉRIFIER QU'IL PEUT VISER DE L'ŒIL GAUCHE.

IL DIT UNE TROISIÈME ET DERNIÈRE PHRASE EN SE METTANT DÉBOUT.
«J'AURAI DU MAL À TROUVER UNE FEMME ET À ME MARIER.»
C'EST TOUT.
PLUS TARD, MIS AU REPOS DANS LA MOSQUÉE DE ZARAGANDARA, IL M'INVITE FIÈREMENT À LE PHOTOGRAPHER.

LA MOSQUÉE SERT D'ANNEXE À L'HÔPITAL, POUR LES CONVALESCENTS OU LES BLESSÉS EN ATTENTE. ON NE FAIT PAS PLUS SIMPLE : UNE PORTE, UN PILIER CENTRAL EN BOIS, QUELQUES NICHES DANS LES MURS, DES CALLIGRAPHIES, DE LA PAILLE ET DES TAPIS PAR TERRE. C'EST LA MAISON COMMUNE.

A sequência da Figura 66 mostra a fotografia de um soldado que teve o olho ferido pelo próprio fuzil em uma queda. O narrador diz que o soldado pede, com orgulho (“fièrement”), para ser fotografado. O que nos interessa nessa página, do ponto de vista cultural, é a descrição da mesquita onde o paciente se encontra e que, segundo Lefèvre, abriga os convalescentes e serve como local de espera para os pacientes que ainda não foram atendidos. Na última fileira da página, Lefèvre fotografa uma das paredes da mesquita, que descreve, em seguida, na legenda do último quadrinho, como um local simples, com alguns nichos, inscrições nas paredes e um altar de madeira. Os únicos elementos que caracterizam uma mesquita presentes nas fotos são os nichos e as inscrições nas paredes, além dos tapetes no chão, comumente presente nos templos muçulmanos, já que os fiéis devem ficar descalços e ajoelhar-se. Contudo, o discurso de Lefèvre mostra que a mesquita é desnaturalizada, pois ela serve de anexo ao hospital, no início do relato, e se transforma em casa, no fim do texto; assim, é possível perceber que a mesquita possui várias funções, não só de templo. Em suma, trata-se de uma transformação cultural do local diante das circunstâncias, mas que é específico à situação das personagens, pois uma mesquita, em outros contextos, provavelmente não serviria como sala de um hospital ou como casa comunitária, muito menos de não muçulmanos, como os membros da equipe.

Figura 67

Ao se analisar a tradução do segundo quadrinho da primeira fileira, nota-se que há o acréscimo de um modalizador, “um certo”, antes da palavra “orgulho”. A utilização da locução “um certo” atenua a intensidade do substantivo “orgulho”, pois, em português, tal locução exprime ideia de indefinição. Na versão original, não há atenuantes, a personagem é plenamente orgulhosa de si.

No que se refere à imagem da mesquita e de sua descrição no texto do último quadrinho, também se observa a desnaturalização do templo muçulmano na tradução brasileira: a mesquita é, no início do texto, um anexo do hospital, apesar de possuir elementos que fazem parte de qualquer mesquita: nichos, inscrições nas paredes e um altar, ela se transforma, à medida que o texto avança, tornando-se, no final do texto, uma casa comunitária. Os elementos presentes na fotografia: os nichos, tapetes e inscrições, poderiam ser suficientes para que o local fosse identificado como uma mesquita, caso o leitor saiba como elas são por dentro; porém, a narrativa de Lefèvre transforma o local, constituindo um marcador cultural verbo-icônico.

Figura 68

A sequência apresentada na Figura 68 mostra um conflito entre a cultura local afegã e a cultura ocidental dos médicos. Lefèvre narra, na legenda do primeiro quadrinho da segunda fileira, que um dos familiares de um ferido, que aparece em uma maca com o rosto coberto na primeira foto da página, exige a intervenção de um “rebouteux”, o que contraria o médico Régis. Em francês, essa palavra deriva do verbo “rebouter”, que significa realocar um membro deslocado ou fraturado. A pessoa que faz tal prática geralmente não é um médico, por essa razão, a atividade realizada pelos “rebouteux” é considerada polêmica na França, pois não há uma formação reconhecida por órgãos reguladores e o “rebouteux” exerce a prática devido a um dom⁶⁸. Régis explica, nos balões, que a intervenção do “rebouteux” é “estúpida” (“c’est complètement crétin”), pois o paciente possui uma ferida aberta no joelho, não um deslocamento ou fratura; assim, o médico francês diz que se o “rebouteux” intervier, ele vai acabar quebrando o joelho do enfermo. Na fileira seguinte, os diálogos entre o médico francês e o “rebouteux”, no primeiro quadrinho, e entre o irmão da vítima e Régis são representados pela escrita em persa. Por meio da narração de Lefèvre, o leitor é capaz de compreender que os homens não chegam a um acordo e que discutem veementemente (“ça tourne au vinaigre”). No último quadrinho, que mostra o desenho do “rebouteux” tocando o joelho de ferido com a perna esticada, o fotógrafo diz, no texto da legenda, que Régis acaba cedendo e que acontece “o irreparável” (“l’irréparable”). O uso do “irréparable” deixa a narrativa em suspense, e a sequência é completada nos quadrinhos seguintes, com a fotografia do homem sendo tocado pelo “rebouteux”, agora, com a perna dobrada; assim, o “irreparável” só é esclarecido no último quadrinho da página, quando Lefèvre relata, por meio da legenda, que o joelho do paciente “literalmente explodiu”; em seguida, o balão mostra a fala irônica do médico: “Bravo! Beau travail”.

A Figura 68 expõe um episódio de choque de saberes locais e tradicionais e saberes ocidentais. A prática da medicina e a relação com os doentes é culturalmente marcada, e o relato de Lefèvre mostra com o que os médicos da Médicos Sem Fronteiras têm de lidar, ou seja, não só os doentes, mas suas famílias e costumes arraigados, como também vimos na Figura 64, que mostra como os médicos devem se portar com as mulheres, mesmo as que ainda são crianças. A posição de Régis é de ser contrário à intervenção do “rebouteux”, usando argumentos médicos; contudo, ele não impede a ação do homem, o que demonstra que, mesmo contrariado, ele respeita a vontade do outro e a cultura local. Trata-se de uma posição ambígua, pois é como se o médico ocidental não pudesse ser completamente médico, não como ele seria em seu

⁶⁸ Informações retiradas do site Allodocteurs.fr, disponível em https://www.allodocteurs.fr/se-soigner/medecines-traditionnelles/s-039-en-remettre-aux-rebouteux_324.html. (Acesso em dezembro de 2017).

contexto de origem, pois ele deve se adaptar ao seu público para poder trabalhar e para que os aldeões aceitem ser tratados por ele; por esse motivo ele se sujeita a examinar a menina vestida e aceita que o “rebouteux” interfira, mesmo que, nas duas circunstâncias, ele tenha seu trabalho médico prejudicado de alguma forma. Contudo, essa aceitação da cultura do outro não é isenta de juízos de valor, como pudemos ver nas falas dos diálogos.

Figura 69

A Figura 69 mostra que a palavra francesa “rebouteux” foi traduzida como “curandeiro” no primeiro quadrinho da segunda fileira. Como explicamos anteriormente, “rebouteux” se refere a uma pessoa que pratica a realocação de membros fraturados ou deslocados e que não possui formação médica, valendo-se de métodos empíricos para curar contusões. Por outro lado, “curandeiro” em português refere-se a uma pessoa que trata doenças por meio de magia ou orações. Nesse sentido, a versão traduzida pode induzir a um erro de interpretação, pois um “rebouteux” não cura por meio da magia, mas por meio de movimentos que colocam os ossos deslocados no lugar. Além disso, a figura do “curandeiro”, na tradução, contradiz os preceitos da religião muçulmana, praticada por grande parte da população afegã. Em português, a palavra “curandeiro” não remete à prática de recolocar ossos no lugar, de modo que a explicação de Régis, no segundo quadrinho da segunda fileira, onde o médico explica que o paciente tem uma ferida aberta e não uma fratura no osso, não faz sentido para o leitor brasileiro, uma vez que “curandeiro” não designa um procedimento empírico de cura por meio de determinados movimentos. Porém, a tradução do verbo *rebouter* (“s’il reboute”), presente no original, por “mexer”, na tradução, resolve parcialmente o problema porque o leitor vê, na imagem, que o homem toca na perna do ferido. O verbo “mexer” indica colocar em movimento, o que o “rebouteux” realmente faz, e é possível ver na sequência narrativa do desenho do terceiro quadrinho da segunda fileira, que mostra o paciente com a perna esticada, para a primeira foto da última fileira, que mostra o homem com a perna dobrada. Ao se usar a palavra “curandeiro”, é possível pensar que o homem faz algum tipo de oração ao tocar no doente, e que o ato de “mexer” no joelho seria algum tipo de ritual necessário para a cura. Tudo isso cria uma identidade cultural acerca do outro que não corresponde à realidade, pois o homem não executa um procedimento espiritual, como faria um “curandeiro”, mesmo que um “rebouteux” seja uma pessoa dotada de um dom, ele executa o procedimento por meio de movimentos nas articulações, e não por meios sobrenaturais; com isso, é possível afirmar que “rebouteux” é um marcador cultural francês, mas que também é um marcador cultural afegão, já que essa figura também está presente naquela cultura, conforme narrado por Lefèvre. Em português, não há um referente específico para a palavra “rebouteux”, talvez o que mais se aproxime seja “massagista” ou “quiropático”, mas este último designa uma profissão que exige formação específica na área, sendo regulamentado por órgãos como a Organização Mundial de Saúde (OMS), o que não ocorre com um “rebouteux”, que não possui uma formação reconhecida institucionalmente. O uso de “curandeiro”, a nosso ver, representa um caso de adaptação, pois no português do Brasil, esse referente remete à espiritualidade e não à prática de cura de luxações.

Figura 70

As três últimas fileiras da Figura 70 mostram cenas de um jantar na casa de um dos ajudantes locais da equipe, Najmudin, que aparece em *close* na última fotografia da sequência. Lefèvre compara a refeição servida por Najmudin com a servida pela autoridade política Bassir Khan, analisada na Figura 58 deste capítulo. Segundo o fotógrafo, no texto da legenda que antecede a primeira foto com os alimentos, enquanto Najmudin serve um banquete camponês, incomum no cotidiano desses aldeões, Bassir Khan servira uma refeição farta, comum para uma figura política. A fala de Lefèvre atribui um valor maior ao gesto de Najmudin, pois ele enfatiza que eles não fazem essas refeições todos os dias, ao contrário de políticos, que estão sempre recebendo convidados. Assim como na Figura 58, os convidados aparecem sentados no chão e comendo com as mãos, no desenho do primeiro quadrinho da terceira fileira, e os alimentos também são dispostos sobre tapetes, como se vê nas duas fotos tiradas em um nível acima do das pessoas sentadas, indicando que, provavelmente, o fotógrafo ficou de pé ou ajoelhado para fazer o clique.

No que se refere aos alimentos presentes nas duas imagens da sequência, Lefèvre não nomeia nenhum. A cena mostra, no desenho, um diálogo entre ele e um dos médicos, que comenta que o sabor da refeição é bom. Ao que parece, são pães, biscoitos e pequenas tigelas contendo algo de cor clara e outro de cor mais escura. O marcador cultural, isto é, a cultura do outro, chega ao leitor por meio da relação da imagem do jantar (desenhos e fotos) e os comentários do narrador sobre o evento que é o jantar e o que ele representa para o anfitrião e para os convidados; porém, o leitor não sabe que alimentos afegãos os convidados estão comendo.

Figura 71

Podemos observar, na Figura 71, que o marcador cultural verbo-icônico, isto é, o marcador que se configura na relação das imagens da refeição com os comentários de Lefèvre nas legendas, também se constitui na versão traduzida, pois o leitor brasileiro, assim como o francês, tem acesso apenas à dimensão simbólica e afetiva que o jantar possui para o narrador e para os demais membros da equipe. Semelhantemente ao original, na tradução o leitor fica sem saber o que os convidados estão comendo, mas fica sabendo que esse tipo de refeição não é comum no cotidiano dos camponeses. O fato de os alimentos serem servidos no chão, das pessoas comerem com as mãos, sem talheres, e o fato de também se sentarem no chão compõem elementos culturais pressupostamente conhecidos pelos leitores, pois o narrador também não faz nenhum comentário acerca dessa prática, comum em países majoritariamente muçulmanos.

Figura 72

Nos dois primeiros quadrinhos da página na Figura 72, temos a representação de um diálogo entre Lefèvre e seu guia, que o conduz, sozinho, até a fronteira com o Paquistão. No diálogo, vê-se que o guia afegão aparece falando em persa no balão, o fotógrafo, que aparece no quadrinho seguinte, responde em persa, mas escrito em caracteres romanos. De acordo com o dicionário Sulayman Hayym⁶⁹, “balé” é um advérbio que significa *correto, justo, em equilíbrio*. Lefèvre diz, no texto da legenda dos dois quadrinhos, que eles trocam poucas palavras e alguns gestos. Provavelmente a personagem se vale de um dicionário dado por Juliette para se comunicar com seu interlocutor minimamente. Nessa sequência, o leitor testemunha a ação, em persa, que a personagem do desenho narra na legenda, em francês.

Lefèvre segue seu relato e diz que ambos entraram em uma mesquita. Mais uma vez, o narrador entra em um desses templos e relata suas impressões. Diferentemente da mesquita apresentada na Figura 66, que serve de anexo ao hospital, nessa, Lefèvre vê uma hospedaria. A personagem diz que as mesquitas são o que as igrejas foram ou deveriam ser: locais de acolhimento a viajantes, um refúgio. Lefèvre explica como ele se porta nesses locais, tirando os sapatos, comportando-se bem, mas sem solenidade. No segundo quadrinho da segunda fileira, que mostra o desenho de Lefèvre se descalçando antes de entrar no recinto, o fotógrafo diz, na legenda, que ao entrar, a pessoa escolhe um lugar, coloca suas coisas, pode comer, conversar e dormir. Em resumo, nas suas palavras, “c’est presque une hôtellerie” (“é quase uma hospedaria”). Ao fazer essa comparação, o narrador parte de seu referente sobre hospedaria, ou seja, traz um referente cultural próprio para tentar explicar como são as mesquitas afegãs.

No segundo quadrinho da penúltima fileira, temos o marcador cultural verbal *imam*, palavra de origem árabe que designa o sacerdote muçulmano. Esse marcador se relaciona com a imagem do homem no desenho, que aparece falando em caracteres persas, e na fotografia. O desentendimento linguístico entre as personagens aparece no texto da legenda, pois Lefèvre diz que o sacerdote lhe deseja boas-vindas, pelo menos ele assim o crê, provavelmente pelo contexto e pela expressão facial do interlocutor. No segundo capítulo desta tese, analisamos a última fileira dessa sequência, que continua na página seguinte, que mostra mais uma foto do *imam* fazendo o chamado, que classificamos como antropológicas, do *imam* fazendo o chamado para a oração, que, em árabe é denominado *azan* (Cf. Capítulo 2). Voltaremos a considerar essa sequência na Figura 74.

⁶⁹ Disponível em <http://dsalrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/search3advanced?dbname=hayyim&query=bale&matchtype=exact&display=utf8> (Acesso em dezembro de 2017).

Figura 73

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 9)

Conforme observado ao longo deste trabalho, vemos que a palavra em persa proferida por Lefèvre no segundo quadrinho da página aparece em *itálico*, marcando a origem estrangeira da palavra na versão brasileira. No que se refere à caracterização da mesquita, interessa-nos analisar a tradução da expressão “à la bonne franquette” por “sem cerimônias”. O narrador fala sobre a maneira de se portar na mesquita e como elas são locais de refúgio e acolhimento de viajantes, o que não ocorre nas igrejas. Muito provavelmente, quando Lefèvre se refere a “igrejas”, ele está falando de templos cristãos católicos, haja vista que essa religião cristã é majoritária na França. Ao utilizar a expressão “à la bonne franquette”, que em francês, é usado para dizer que algo é feito de forma simples, sem complicações ou formalidades, para caracterizar a mesquita, ele compara com sua experiência em igrejas ocidentais. Na tradução, o uso de “sem cerimônias”, apesar de possuir um valor idiomático como a expressão em francês, causa certa ironia, pois um templo é um local de cerimônias religiosas, assim, usar a expressão “sem cerimônias” para caracterizar um templo, seja ele muçulmano ou católico, parece-nos causar um efeito que não existe na versão original, que buscava enaltecer a simplicidade do local sem nenhum efeito irônico.

Com relação ao marcador cultural verbal de origem árabe *imam*, presente na versão em francês, a tradução apresenta a grafia em português “imame” sem marcação em *itálico*, uma vez que essa palavra aparece nos dicionários de língua portuguesa. A relação do marcador cultural verbal com a imagem se configura da mesma forma que no original, pois se trata de um termo que faz parte da religião do outro, mesmo que haja uma forma da palavra no português falado no Brasil. Há, ainda, a representação do costume islâmico de chamar os fiéis para a oração, o que também indica um traço da cultura afegã.

Figura 74

Como apontado anteriormente, a Figura 74 contém a continuação da cena apresentada na Figura 72, que mostra o imã fazendo o chamado para a oração. No Capítulo 2 deste trabalho, dissemos que a pessoa responsável por essa tarefa no islamismo é o muezim e não o imã da mesquita, como narra Lefèvre. Na segunda legenda da primeira fileira da Figura 74 ele menciona essa figura por meio do marcador cultural verbal “*muezzin*”, relatando experiências anteriores em grandes cidades; porém, ele não esclarece por que na mesquita afegã é o imã que faz o chamado. O fotógrafo também comenta que nunca fora capaz de compreender a frase que ele diz, contudo, como vimos no segundo capítulo desta tese, no *azan* há vários versos que são repetidos e não uma única frase. No segundo quadrinho da página, que mostra o imã, de costas, com as mãos no rosto em direção às montanhas, Lefèvre compara o chamado para a oração das grandes cidades, gravado e com efeitos de voz, do que ele está testemunhado em um vilarejo afegão, rouco e despretensioso que ecoa pelos montes.

Nos dois últimos quadrinhos da página, quando os fiéis chegam para a oração e entram na mesquita, Lefèvre narra a reação dos homens ao perceber que ele não participará da cerimônia. O fotógrafo diz que, em geral, os viajantes que se hospedam nas mesquitas são afegãos que se juntam ao grupo para rezar. Lefèvre gera curiosidade entre os afegãos, pois eles se dão conta de que o viajante francês é um estrangeiro que não reze com eles. Nessa cena, Lefèvre é visto como o elemento exótico, como o outro, pois ele não age como os demais à sua volta. Antes, o fotógrafo estava sempre cercado pelos companheiros franceses da equipe; agora, como viaja sozinho, sua estrangeiridade se torna mais evidente na narrativa, pois, como vimos na Figura 72, ora ele não consegue se comunicar direito com os afegãos, ora sua presença gera estranhamento, como na Figura 74.

Figura 75

O marcador cultural verbal “*muezzin*” aparece na versão brasileira grafado em itálico, como nas demais ocorrências observadas na tradução. A tradução mostra um empréstimo do vocábulo em francês, apesar de haver uma forma dicionarizada em língua portuguesa, que é *muezim*. Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa (Cf. HOUAISS; VILLAR, 2001), a palavra *muezim* entrou na língua portuguesa por meio da forma francesa *muezzin*, cuja origem remete ao turco, que provém do árabe *muadin*. Apesar de o marcador cultural verbal *muezim* existir em português e designar a mesma figura presente na cultura islâmica, o que poderia trazer o marcador cultural para mais próximo do leitor brasileiro, a tradução destaca a estrangeiridade da palavra não somente pelo uso do itálico, mas também pela grafia francesa e/ou turca; assim, a relação acaba ficando mais distante.

Com relação à tradução dos últimos quadrinhos, é possível observar, assim como no original, que Lefèvre ocupa a posição de estrangeiro, isto é, do outro, frente aos afegãos que ocupam a mesquita onde ele está hospedado, pois eles percebem que ele não é afegão e, por isso, não os acompanha na oração.

Figura 76

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2006, p. 17)

As duas fotografias que compõem a cena na Figura 76 mostram um grupo de jovens armados com fuzis. Lefèvre relata, na legenda que antecede a primeira foto, que eles pedem para serem fotografados. No texto posterior à segunda fotografia, o narrador confessa que se sente incomodado por ver rapazes tão jovens portando armas como se fossem brinquedos. Trata-se de uma reação que parte da sua experiência de como os adolescentes deveriam ser, isto é, conclui-se que, para Lefèvre, esses rapazes não deveriam estar preocupados com a guerra, nem estar armados como se tudo fosse uma grande brincadeira ou aventura. No último quadrinho da segunda fileira, o fotógrafo relata que já vira pessoas feridas pela arma que os meninos manuseiam na imagem ser atendidas pelos Médicos Sem Fronteiras. A relação entre o texto de Lefèvre e as imagens que mostram os jovens armados constitui um marcador cultural na medida que estabelece uma representação sobre como esses adolescentes vivem, em uma situação totalmente diferente daqueles que vivem na França.

Figura 77

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 19)

A tradução acima mostra que a relação de incômodo que Lefèvre sente ao ver os adolescentes armados com fuzis também se reproduz na versão brasileira, uma vez que o texto do narrador atribui um valor simbólico à fotografia, pois ele mostra a sua impressão pessoal

sobre o que registra. Apesar de fotografar um acontecimento que serve como testemunho de um momento histórico conflituoso, em que os mais jovens também lutam, o jornalista coloca suas impressões, o que dá ainda mais subjetividade a uma imagem que poderia ser classificada, do ponto de vista do jornalismo tradicional, como objetiva. Aqui, também, há uma comparação implícita entre as condições de vida de jovens afegãos e, no caso da tradução, de jovens brasileiros, pois a imagem de pessoas jovens envolvidas em combates não faz parte do cotidiano de países que não vivem em guerra. O fato de Lefèvre, um francês, sentir-se mal diante de garotos armados, também ocorre no Brasil, pois, em ambos os contextos, há a idealização de como deveria ser a adolescência, mesmo diante do fato de, no Brasil, a violência e as armas serem mais presentes no cotidiano de crianças e adolescentes nas periferias das grandes cidades, se comparado com países europeus como a França.

Figura 78

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2006, p. 30)

Na primeira legenda da sequência acima, nota-se o uso de dois marcadores culturais verbais: “wakil”, já analisado na Figura 54, neste capítulo, e “kokharga” que, pelo contexto da narrativa, refere-se ao quartel (“caserne”) do wakil, uma vez que Lefèvre usa a palavra

estrangeira “kokharga” como aposto de “caserne”. As duas palavras estrangeiras, “wakil” e “kokharga” relacionam-se com as imagens das fotos, pois o narrador diz que o líder do local organiza a foto diante da construção que aparece ao fundo, o quartel, formando o marcador cultural verbo-icônico. A imagem da construção só pode ser reconhecida como um quartel por meio da fala de Lefèvre, uma vez que ela não se parece com um quartel militar europeu que, geralmente, são grandes instalações. Assim como na Figura 54 analisada anteriormente, a importância da guarda pessoal da autoridade local é organizada em fila para uma foto. Na sequência de fotos da Figura 78, e nas demais em que é possível ver guerreiros afegãos, como nas Figuras 66 e 76, o narrador deixa claro que essas pessoas têm orgulho de portar armas e de exercer a função de guerreiros, pois pedem para ser fotografadas, como se quisessem registrar a sua participação em um momento histórico. A expressão “branle-bas” tem origem militar e refere-se aos navios de guerra que, antes de um combate, abaixavam as velas; metaforicamente, a expressão indica agitação ou que um combate se iniciará. Nessa mesma legenda, Lefèvre comenta que essas pessoas nunca verão as próprias fotografias; conclui-se, a partir desse comentário do narrador, que dificilmente, nessa época e nessas condições, essas pessoas teriam acesso a publicações francesas ou outros jornais internacionais em que as fotos pudessem ser exibidas. Outro motivo pelo qual esses homens podem não ver as fotos se deve à consciência que Lefèvre tem sobre a possibilidade de eles morrerem durante o conflito.

Figura 79

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 32)

Na sequência traduzida, vê-se que os marcadores culturais verbais “wakil” e “kokharga” aparecem em *itálico*. De forma análoga à original, a tradução também mostra uma relação entre esses dois termos e a imagem do homem com sua guarda e diante da construção ao fundo, que Lefèvre chama de “caserne”, após a palavra em persa. A tradução usa “caserne”, sinônimo de “quartel” para o marcador cultural verbal de origem persa. De forma análoga ao original, o referencial brasileiro para o que vem a ser um quartel militar também pode não corresponder à imagem da construção ao fundo da foto, pois ela é descaracterizada e tem aparência de ser algo improvisado. Por outro lado, no texto da segunda legenda, vê-se que a palavra de origem militar “branle-bas” fora traduzida por “preparativos”. Nesse caso, a escolha tradutória não resgata a relação com a imagem dos soldados enfileirados e armados, como se estivessem se preparando para a guerra. Na versão brasileira, é possível afirmar que essa dimensão metafórica da guerra iminente não pode ser recuperada pela palavra “preparativos”, cujo uso é mais genérico e não tem origem no contexto militar.

Figura 80

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2006, p. 37)

A figura acima relaciona-se com a Figura 46 já analisada neste capítulo. Lefèvre retoma uma brincadeira que havia feito com o médico Régis acerca de um senhor que, assim como o da foto acima, usava óculos de piloto soviético. Naquela ocasião, no segundo volume da série, as personagens comparam a fisionomia do senhor afegão a um cantor francês de aparência extravagante e que usava grandes óculos escuros. Nessa sequência, pressupõe-se que o leitor saiba quem é Polnareff para entender a comparação e também que ele tenha lido todos os álbuns de *Le Photographe* para entender o uso de “encore un Polnareff” (mais um Polnareff).

Figura 81

39

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 39)

Assim como no caso da Figura 47 analisada anteriormente, vê-se que a tradução acima se vale de uma nota de rodapé para explicitar, para o leitor brasileiro, quem é Polnareff, a fim de que ele possa entender a referência; contudo, no caso da Figura 47, a nota de tradução não

alude ao fato de o cantor francês usar óculos escuros por causa de um problema de visão, dizendo apenas que ele era conhecido pelo comportamento polêmico. Isso quer dizer que nessa nova nota, na Figura 81, o leitor brasileiro tem acesso a um novo dado sobre o artista francês que provavelmente o leitor do original já possuía em ambas as cenas que aparecem na série.

Além disso, também na tradução, pressupõe-se que os leitores se lembrem do volume anterior para que “mais um Polnareff” faça sentido. Por se tratar de uma obra dividida em três tomos, o leitor não compreenderia a narrativa de um volume separadamente, uma vez que há uma continuidade entre um volume e o outro.

Figura 82

A Figura 82 mostra quatro fotografias de homens rezando, ajoelhados, conforme os costumes muçulmanos. Na Figura 38, Lefèvre confessa que se sente intimidado em fotografar as orações, porém, na Figura 82, ele diz que quebra um de seus tabus (“tabous”) e decide registrar o momento da oração. Na primeira legenda, o narrador relata que se sente incomodado pelo fato de os seus guias fazerem constantes paradas, atrasando a viagem. Talvez essa irritação é que faz com que a personagem decida fotografar a oração sem a preocupação de estar desrespeitando um rito religioso. Nessa perspectiva, o marcador cultural daquela cultura deixa de ser tabu, isto é, uma interdição, ao ser fotografado, por conseguinte, ao se transformar em linguagem.

No segundo quadrinho da terceira fileira da página, há o marcador cultural verbal “pakol”, que Lefèvre define como “bonnet afghan” (touca afegã), que se relaciona com o desenho do referido chapéu sobre a cabeça do cavalo e com a foto do animal entre os homens na fileira seguinte. Mais uma vez, o narrador tenta explicar um elemento da cultura do outro por meio de referentes de sua própria cultura, como se pode ver pelo uso da palavra em francês “bonnet”, que se refere a um tipo de chapéu feito, em geral, de material têxtil e sem abas.

Figura 83

Fonte: Guibert, Lefèvre e Lemerrier (2010b, p. 40)

Na segunda legenda da primeira fileira da Figura 83, observa-se que a palavra “tabu” mantém uma relação com contexto de receio do narrador em fotografar a cena que aparece nas três fotos da página. Tanto em francês como em português, a palavra “tabu” é usada em contextos de proibição, sobretudo em contextos religiosos; assim, o que antes era motivo de interdição para Lefèvre, isto é, registrar a oração muçulmana, deixa de sê-lo diante das circunstâncias apresentadas na narrativa. Vale notar que a expressão francesa “sous toutes les coutures”, que quer dizer, completamente, totalmente, é traduzida como “por todos os ângulos”, expressão amplamente usada na linguagem fotográfica. Ao se usar tal expressão, o texto da tradução elabora uma relação com a imagem, que mostra, literalmente, a oração, de vários ângulos diferentes, muito mais estreita do que a que se observa no original. Com isso, é possível dizer que o texto da tradução é mais bem sucedido em formar uma unidade com a sequência de imagens fotográficas.

No que se refere à tradução do marcador cultural verbal “pakol”, vê-se que ele também surge em *itálico*, acentuando a origem estrangeira da palavra, como vimos ao longo das análises deste capítulo. A fim de elucidar para o leitor brasileiro o que é um “pakol”, a tradução se vale do original em francês e usa a palavra “touca”, um sinônimo interlinguístico de “bonnet”, que também designa, no Brasil, um tipo de chapéu feito de tecido sem abas. O leitor consegue ver, tanto no desenho quanto na fotografia, que se trata de um tipo de “touca” diferente da que se usa no Brasil – e também na França – por esse motivo, o uso do adjetivo “afegão” se faz necessário para explicar tal diferença.

Figura 84

No primeiro quadrinho da página, vemos Lefèvre em uma barbearia, de volta ao Paquistão e preparando-se para retornar à França. A personagem volta a ser o que era, ou seja, volta a ter a aparência que tinha antes de chegar ao Afeganistão: “je récupère ma gueule”. É como se Lefèvre passasse por uma transformação contrária à qual tinha passado no início da jornada: antes ele deixara a barba crescer e usava roupas afegãs para se parecer mais com os locais; agora que está partindo, ele passa por uma nova transformação física, para voltar a ser como era e também para se parecer mais com seus conterrâneos franceses antes de partir. No segundo quadrinho, ele diz que compra uma loção, *Tabac*, que costumava usar na França, em “une sorte de Galerie Farfouillette”, nome inventado pelo narrador a partir de um jogo de palavras entre o verbo “farfouiller”, que significa revirar ou remexer algo de forma desordenada, e Galerie Lafayette, famosa galeria parisiense. Nessa sequência, o ato de comprar a loção francesa corrobora ainda mais para a transformação física da personagem, pois ele encontra algo que lhe parece familiar e que ele usa na França; porém, no último quadrinho da página, ele se decepciona ao ver que se trata de uma falsificação e acaba jogando a loção fora, isso o lembra de que ele ainda não está *em casa*.

Outro elemento que coloca em destaque a diferença entre as culturas é a série de fotos que mostra revistas ocidentais em uma banca. Nas duas últimas fileiras, há três fotos riscadas com caneta preta. O fotógrafo explica que os censores fazem esse trabalho revista por revista, página por página, cobrindo partes do corpo de mulheres que aparecem em revistas francesas, inglesas e americanas. Nesse caso, é possível afirmar que a cultura religiosa do outro acoberta, literalmente, a cultura da personagem e do leitor de *Le photographe*.

Figura 85

No segundo quadrinho da primeira fileira da Figura 85, vemos que “Galerie Farfouillette” foi traduzido como “loja de departamentos”, o que não recupera a alusão ao marcador cultural francês Galerie Lafayette e o jogo de palavras criado pelo narrador. Contudo, a transformação de Lefèvre ao que ele era na França também se observa na tradução: ele aparece na barbearia tendo os cabelos cortados, ele veste roupas ocidentais no desenho do segundo quadrinho e compra uma loção francesa em uma loja que vende produtos ocidentais.

Com relação às fotos censuradas, os textos da legenda em português cumprem a função de esclarecer o sentido das imagens, ao mesmo tempo que forma uma representação sobre a cultura do outro, ou melhor, sobre o conflito entre a cultura ocidental e a cultura muçulmana no que diz respeito à exposição do corpo da mulher. Tanto para o público francês como para o brasileiro, a presença de um censor que risca todas as imagens de todas as revistas vendidas em uma banca mostra uma realidade que não existe no contexto do leitor.

4.2 Síntese dos resultados

Ao longo deste capítulo, buscamos propor uma perspectiva de análise de tradução de histórias em quadrinhos que levasse em consideração a unidade plurissemiótica, isto é, a unidade formada entre os diferentes sistemas de signos que compõem a narrativa em *Le photographe / O fotógrafo*. Para o desenvolvimento das análises, consideramos as sequências em que foram observados marcadores culturais, sejam eles verbais, icônicos ou verbo-icônicos, a fim de refletir acerca da representação da cultura do outro por meio da imagem e da tradução. Conforme apontado no terceiro capítulo deste trabalho, a identificação dos marcadores culturais se dá a partir de uma relação contrastiva, relação esta que se torna eminente no processo de tradução, haja vista o caráter interlingual e intercultural do qual esse processo parte.

Por meio da análise das 58 figuras que compõem este capítulo, vimos a representação de elementos da cultura afegã por meio de imagens, sejam elas fotografias ou desenhos, por meio de palavras pertencentes aos idiomas falados naquela região, ou, ainda, por meio da contextualização, no texto, de práticas e costumes daquele país. Os elementos culturais afegãos constituem marcadores culturais tanto no contexto de leitura original, quanto na tradução, pois, em ambos os casos, é a cultura do estrangeiro, do afegão, que se dá a conhecer por meio da representação criada em francês, pelos autores, e, em português, pela tradução, em que há uma relação de contraste entre a cultura dos leitores franceses e brasileiros.

Além disso, podemos observar que as representações de traços culturais muitas vezes partiam de referentes da cultura do narrador, isto é, da cultura francesa. A presença de tais elementos culturais, como a referência ao cantor Polnareff, ao hospital Sapêtrière ou à Galerie Lafayette, indicam que a relação com a cultura do outro, ou seja, a relação da cultura do narrador francês com a cultura afegã, está em um entre-lugar, ou seja, a relação com a cultura do outro parte de um espaço ambivalente, como diria Bhabha (2013), em que a cultura do outro é vista a partir de sua própria cultura; dessa forma, a cultura estrangeira passa por transformações, uma vez que ela é compreendida por meio de comparações, mesmo que tais comparações sejam ora de identificação, ora de conflito, ora de contraste. A partir dos escritos de Bhabha (2013), podemos compreender que essa visão do outro a partir de um local que não se define nem se fecha constitui uma negociação para se entender a diferença. Ora, conforme apontamos na Capítulo 3, o conhecimento do outro se constrói a partir daquilo que é familiar, de referentes que o narrador conhece para entender o outro, o que seria, do ponto de vista de Venuti (1998), um ato etnocêntrico; porém, não vemos isso como algo censurável, na medida em que todo conhecimento se constrói a partir de algo já existente; assim, é impossível ser imparcial ao tratar da cultura, pois o ato de retratá-la deriva de conhecimentos previamente adquiridos.

No que se refere às traduções em português, vimos que as palavras de origem árabe, cujo uso deriva de vocábulos proeminentes do contexto religioso do Islã, ou de origem persa/dari e urdu, idiomas falados no Afeganistão, tiveram a sua origem estrangeira destacada por meio do uso dos itálicos, o que não ocorreu na versão original em francês. Apesar de essas palavras não terem sido encontradas nos dicionários de língua francesa consultados por nós, o fato de a estrangeiridade das palavras não ser marcada graficamente sugere que elas fazem parte da língua, como se houvesse uma assimilação dos vocábulos à língua francesa, no discurso do narrador, em detrimento de sua origem árabe, persa ou urdu. Apesar de o uso desses termos trazerem a cor local à narrativa, tanto em francês, como em português, a relação de sentidos é percebida diferentemente em cada um desses contextos. Conforme apontado no segundo capítulo desta tese, a noção de *modo* enquanto recurso semiótico desenvolvida por Kress e Van Leeuwen (2001) contribui para a percepção de que o uso de itálicos, ou da cor, ou do tipo de letra, são elementos que influenciam na interpretação. Para esses autores, a interpretação é uma ação semiótica, mas é a articulação entre os diferentes recursos semióticos que permite o discurso ser perceptível e, conseqüentemente, interpretado. Nesse contexto, podemos acrescentar que a capacidade de articulação entre os diferentes *modos* depende da cultura, pois essa articulação, e as diferentes interpretações que ela suscita, é diferente entre um indivíduo e outro. Diante dessa perspectiva, podemos dizer que, na tradução brasileira, o uso de palavras

estrangeiras para referentes da cultura do outro, além de trazer um elemento exótico para a narrativa, o fato de serem colocadas em *itálico* em português enfatiza a alteridade e coloca em evidência que aquela palavra pertence a outra língua e a outra cultura. Trata-se de um procedimento adotado exclusivamente na tradução, uma vez que, como dissemos, o original não diferencia as palavras de origem estrangeira em relação às palavras em francês, o que mostra uma postura mais estrangeirizadora da tradução do que seu original.

Por fim, gostaríamos de salientar que as reflexões aqui expostas tiveram como proposta contribuir para a análise da tradução de quadrinhos a partir de um viés cultural. Conforme apontamos na introdução desta tese, a pesquisa na área de tradução de quadrinhos vem se desenvolvendo desde o final do século XX. Contudo, acreditamos que, com nosso trabalho, pudemos mostrar que as questões que suscitam a reflexão sobre a tradução dessa linguagem vão além da restrição imposta pelo tamanho dos balões ou da impossibilidade de o tradutor agir sobre a imagem. Por se tratar de uma forma de mídia que se constitui a partir de diferentes sistemas de signos postos em relação no nível enunciativo, as possibilidades de análise são inúmeras e ainda há muito a ser explorado. O desenvolvimento da noção de unidade plurissemiótica visa mostrar que esses signos devem ser considerados com igual importância no processo tradutório, pois, nos quadrinhos, o texto não se sobrepõe à imagem e vice-versa. Quanto aos marcadores culturais, buscamos ampliar a sua aplicação pensando no contexto específico da linguagem das histórias em quadrinhos, elaborando, assim, uma subdivisão em três categorias em que tais marcadores podem se configurar: no texto dos balões, na imagem e na relação entre ambos. Acreditamos que essa classificação possa ser utilizada em outras linguagens multimodais, isto é, constituídas a partir da articulação de diferentes recursos semióticos; assim, é possível identificar e, evidentemente, analisar do ponto de vista da tradução, marcadores culturais verbais, icônicos e verbo-icônicos no cinema, no teatro, na ópera, na publicidade, no jornal, em suma, em todas as linguagens cuja enunciação se dê por meio de interligação de dois ou mais sistemas semióticos.

Considerações finais

Por meio deste trabalho, buscamos analisar, considerando o processo de tradução das histórias em quadrinhos, de que maneira representações culturais são construídas, tanto no contexto de partida, como no contexto de chegada, por meio da relação entre a imagem e o texto. Para Boris Kossoy (2009) a imagem fotográfica constrói “realidades e ficções”. A nosso ver, contudo, não só a fotografia tem esse poder, mas outras formas de linguagem que, devido ao fato de estarem inseridas em um contexto social, também criam e recriam realidades. Nesse contexto, *Le photographe* surge como evidência de que essa criação de realidades e ficções, ou melhor, essa construção de representações, manifesta-se não em um signo considerado isoladamente, mas antes, a partir da relação entre eles, isto é, entre fotografia, desenho e texto. Nosso trabalho reflete acerca da construção dessas “realidades e ficções” sobre o outro por meio da relação entre a imagem e o texto na tradução, em que entram em contato as culturas afegã, francesa e brasileira. Nesse sentido, exploramos diferentes reflexões acerca do conceito de marcadores culturais, desenvolvidas por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, a fim de demonstrar, nos quadrinhos, como tais noções se configuram, evidenciando, assim, a especificidade da tradução dessa forma de expressão e de que maneira questões culturais podem ser pensadas no âmbito dessa forma de linguagem, amplamente traduzida ao redor do mundo.

Nosso trabalho não se propôs a levantar restrições relacionadas à tradução de quadrinhos, como se faz na perspectiva da tradução subordinada, em que a imagem é um problema para a tradução do texto. Tampouco se propõe a apresentar a imagem como solução para a tradução verbal, como se poderia perceber mais nitidamente, segundo a relação subordinada dessa abordagem, nos exemplos do biscoito (Cf. p.173) e do cantor francês (Cf. p.163). Pelo contrário, defende que a especificidade da tradução de quadrinhos é a sua unidade de tradução, que chamamos de unidade pluri-semiótica (Cf. p.54).

Por outro lado, podemos inferir das análises feitas que no original já existe um ato tradutório, por si pluri-semiótico, que coloca em relação as culturas francesa e afegã. Aqui, podemos nos valer dos pressupostos de Bhabha (2013) referentes à tradução cultural. Na tradução brasileira, por sua vez, o ato tradutório se dá predominantemente entre as culturas francesa e brasileira, uma vez que a cultura afegã já vem filtrada pela francesa. Aqui, portanto, baseamo-nos, entre outros, em autores dos estudos de quadrinhos e da tradução para lidar com a tradução da tradução cultural.

Como é sabido, os quadrinhos têm como principal característica a relação de interdependência e complementaridade entre imagem e texto no desenvolvimento do fluxo narrativo, desse modo, a tradução de tais obras leva em consideração não apenas o elemento verbal, mas também o imagético, uma vez que este está em relação com aquele na transmissão da mensagem. Abordamos a questão da representação cultural no processo tradutório a partir das contribuições de Venuti (1998) e Berman (1984), inserindo tais considerações no contexto dos quadrinhos, que vêm sendo cada vez mais explorados pela tradutologia.

Por se tratar de uma pesquisa que reflete acerca da formação de identidades e representações culturais no contexto de uma obra traduzida que se vale da imagem e do texto, obra que se insere em um momento histórico particular, uma abordagem sobre esse contexto se fez necessária; assim, pudemos observar como o momento histórico atua na criação dessas representações, com o poder das instituições em criar discursos sobre o outro. O momento histórico em que se passa a narrativa de *Le photographe* foi marcado pela bipolarização do mundo entre capitalismo e comunismo. Conforme pudemos observar no primeiro capítulo deste trabalho, a construção de um discurso sobre a figura do guerreiro santo afegão, o *mujahid*, estava presente em jornais, revistas e filmes. Vemos, ao longo das análises, como esses homens são representados na série, retratados, frequentemente, como homens orgulhosos de enfrentar uma potência militar como a União Soviética e de participar ativamente de um acontecimento histórico de grande importância. Há várias fotos tiradas por Lefèvre com *mujahidin* posando orgulhosamente com seus fuzis. Essas representações se inserem em um discurso, no sentido definido por Foucault (1964), em que há a presença de um *já-dito*, ou seja, conhecimentos socialmente construídos acerca de um povo, uma pessoa, ou um país. A construção desse conhecimento por meio da circulação de discursos também pode ser observada na representação da organização de ajuda humanitária Médicos Sem Fronteiras na própria série francesa, mas também na postura pública que a instituição adota. Conforme apontado no primeiro capítulo desta tese, a organização busca divulgar suas ações por meio do trabalho de fotojornalistas contratados para acompanhar e registrar as missões. As fotos de Lefèvre expostas em *Le photographe* resultam de um desses trabalhos que a instituição encomenda, cujo objetivo não é só a divulgação dos serviços médicos prestados em regiões que sofrem com a miséria e a guerra, mas também a criação de uma imagem pública da instituição a partir do próprio ato de divulgar esses serviços.

Diante de uma obra que explora recursos oriundos de duas formas de expressão distintas, como o fotojornalismo e a linguagem quadrinística, vimos a necessidade de abordar aspectos sobre a organização formal de tais linguagens, os quais expomos no Capítulo 2 da tese, em que

podemos compreender melhor a constituição e a função que tais elementos desempenham na concepção da narrativa em *Le photographe* e, conseqüentemente, na construção de um conhecimento sobre o outro. Abordamos questões como a representação da realidade por meio da imagem, sobretudo a imagem fotográfica, que, historicamente, goza de um *status* de registro do real. Vimos como a construção dessa realidade fotográfica é, na verdade, resultado de operações da linguagem, isto é, a imagem se insere em uma narrativa articulada, mesmo no contexto jornalístico, o que gera diversas interpretações possíveis. Discutimos, ainda, de que forma a enunciação se dá na linguagem dos quadrinhos, seja na relação entre os quadros em uma página, seja na relação entre as páginas que compõem a história, seja na relação entre os signos. Ampliamos a reflexão sobre *continuum* de Eco (2008), além da noção de *conclusão* de McCloud (2005) para chegarmos ao processo enunciativo dos quadrinhos, que se configura, a nosso ver, não somente a partir da relação entre os quadros que compõem a página, mas entre os signos que compõem um quadro. Nesse contexto, refletimos acerca da relação entre os diferentes códigos que formam a enunciação em *Le photographe*, a saber, texto, desenho e fotografia, formando uma unidade no nível da leitura. Desenvolvemos a noção dessa unidade, que chamamos de unidade plurissemiótica, e apontamos para a sua importância no processo de tradução, uma vez que há uma relação de complementaridade entre os signos verbais e icônicos que, conjuntamente, constroem a mensagem.

No terceiro capítulo, observamos como se configura o conhecimento do outro a partir da relação entre imagem e texto nas histórias em quadrinhos, partindo da conceituação da unidade plurissemiótica e do conceito de marcador cultural na formação de representações acerca do estrangeiro. A reflexão sobre a cultura no contexto da tradução não é recente; todavia, ainda há poucos estudos sobre a tradução de histórias em quadrinhos a partir desse recorte. Como vimos salientando ao longo desta tese, a imagem, em relação com o texto, possui um poder de criar representações, literalmente, visíveis. Para chegar ao desenvolvimento das noções de marcador cultural icônico, verbal e verbo-icônico, partimos de pesquisas prévias, que consideravam termos culturalmente marcados somente no nível verbal. Devido ao fato de estarmos analisando uma forma de linguagem que se vale também da imagem para representar o outro, foi necessário ampliar a noção de marcador cultural, de modo a abarcar a especificidade da tradução de quadrinhos. Vale ressaltar que enfatizamos nosso estudo nos marcadores culturais verbo-icônicos pelo fato de a relação entre os signos verbais e imagéticos gerarem implicações para a tradução dessa forma de expressão, pondo em relevo a especificidade da tradução de quadrinhos.

Diante disso, buscamos demonstrar a hipótese de que a representação do outro se dá por meio de uma unidade plurissemiótica, isto é, a relação entre os diferentes signos serve de meio para a identificação de marcadores culturais que só podem ser identificados na relação intercultural que a tradução propicia. No Capítulo 4, analisamos excertos nos quais pudemos constatar a presença de marcadores culturais verbais e icônicos em relação, formando marcadores verbo-icônicos, ou, ainda, marcadores culturais icônicos contextualizados pelo texto sem, necessariamente, a presença de uma palavra em língua estrangeira que indicasse um referente da cultura do outro. Vimos que a representação do outro, isto é, do afegão, ora enfatizava a alteridade, ora o contraste, ora a semelhança com a cultura do narrador, isto é, a cultura francesa. Nesse sentido, a cultura francesa também aparece para o leitor brasileiro, que conhece a cultura afegã a partir da visão desses autores francófonos traduzidos. Por meio da análise dos originais e das traduções, foi possível confirmar nossa hipótese de que a representação da cultura do outro se modifica na medida em que tal representação passa pelo processo de tradução e se insere em um novo sistema sociocultural. Isso fica evidente nas figuras em que a cultura afegã é, de alguma forma, referenciada a partir de elementos culturais franceses. Devido ao fato de os referentes franceses não serem (re)conhecidos no Brasil, pudemos observar que a tradução se vale de estratégias como a explicitação por meio de notas de rodapé, ou a omissão de nomes de redes de hotéis de luxo ou hospitais franceses, de modo a tornar o texto compreensível para o leitor brasileiro. No que concerne aos referentes afegãos, constatamos que a tradução, ao contrário do original, salienta a diferença de palavras de origem árabe, persa ou urdu por meio do uso de itálicos, o que, a nosso ver, põe em relevo a cultura do outro, nesse caso, a cultura afegã, mais do que na versão em francês.

Ainda no que concerne à linguagem dos quadrinhos e seu processo de tradução, percebemos que a fala das personagens não fica isenta de escolhas discursivas que revelam elementos capazes de formar identidades culturais acerca do outro. Assim como na língua de partida, a utilização de transcrições em persa nas traduções apresentadas no quarto capítulo mantém a relação de diferenciação entre as culturas afegã e brasileira, radicalizando a alteridade devido ao bloqueio interlinguístico, momento em que a tradução se faz necessária. Como dissemos acima, o uso de itálicos, somente na tradução brasileira, destaca ainda mais essa diferenciação e, como pudemos observar, o recurso a palavras das línguas faladas no Afeganistão busca marcar um grau de diferença entre a língua e a cultura da personagem, salientar o bloqueio na comunicação, bem como contextualizar a história e o país em que se passa a narrativa.

Com este trabalho, buscamos traçar uma via de reflexão em que diferentes áreas pudessem ser exploradas, de modo a tornar visível a amplitude de direções que a investigação sobre a tradução de histórias em quadrinhos pode tomar. Os quadrinhos têm a característica de ser uma linguagem múltipla, pois exploram e incorporam elementos de outras formas de expressão, como o cinema, o romance, as artes plásticas, entre outros, para se constituir enquanto forma de expressão, dando origem a uma gama infindável de gêneros e estilos. Essa multiplicidade, ou ainda, interdisciplinaridade, também pode ser observada nas diferentes abordagens que os Estudos da Tradução tiveram ao longo do tempo. A tradução é um campo de investigação que lida com diversas áreas do conhecimento e, assim como os quadrinhos, explora e incorpora esses elementos para se constituir enquanto ciência. Com isso em mente, discutimos e relacionamos diversas áreas do conhecimento a fim de construir uma reflexão que pusesse em relevo as possibilidades de investigação que a tradução e os quadrinhos revelam quando considerados em conjunto.

Por fim, no decorrer da elaboração da tese, que salienta relações de identidade e alteridade, vimos que a representação do outro parte da perspectiva do eu; nesse sentido, vimos que a representação jamais será isenta e nunca será feita sem conflitos. A partir das análises apresentadas no quarto capítulo, vimos que o entre-lugar definido por Bhabha (2013) e o ponto de sutura na construção da identidade discutido por Hall (2000) problematizam e relativizam a questão da construção de identidades culturais, pois tanto o original quanto a tradução revelam traços que ora evidenciam a diferença, ora a semelhança. Em outras palavras, vimos que essa representação se constitui por meio de movimentos de aproximação e afastamento, alteridade e identidade, contrastes e semelhanças. A tradução propicia ver o outro de forma analítica e questionar tais representações, seja por meio das escolhas discursivas presentes na tradução, seja na forma com que o outro é construído no original. Apesar de a tradução ser considerada por Venuti (1998) um ato etnocêntrico, é ela que possibilita o conhecimento do outro, mesmo que tal conhecimento seja constantemente transformado.

Referências bibliográficas

- ALEXIEV, A. **The United States and the war in Afghanistan**. Santa Monica: RAND Corporation, 1988.
- ARAGÃO, S. M. **Imagem e texto em tradução: uma análise do processo tradutório nas histórias em quadrinhos**. 2012. 198f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ARÍSTEGUI, G. de. **El islamismo contra el islam: las claves para entender el terrorismo yihadista**. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- AIXELÁ, J. F. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: **In-traduições**, vol.5, n. 8, p. 185-218, 2013.
- AUBERT, F. H. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. In: **Estudos Orientais**, São Paulo, v.5, p. 23-36, 2006.
- _____. Modalidades de tradução: teoria e resultados. In: **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998.
- AZENHA Jr., J. Linguística textual e tradução: redefinindo o conceito de “marca cultural“. In: **TradTerm**, São Paulo, v. 12, p. 13-32, 2006.
- BAETENS, J. Revealing traces: a new theory of graphic enunciation. In: VARNUM, R. & GIBBONS, C.T. (orgs.) **The language of comics: word and image**. Mississippi: University Press of Mississippi, p. 145-155, 2001.
- BAEZA GALLUR, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BAKER, M. **Translation and conflict: a narrative account**. London: Routledge, 2006.
- BALL, W. **The monuments of Afghanistan: history, archaeology and architecture**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2008.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARTHES. R. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERMAN, A. **L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique**. Paris: Gallimard, 1984.
- BHABHA, H. K. DisseminNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: BHABHA, H. K. (org.) **Nation and narration**. London: Routledge, p. 291-322, 2006.

_____. Introduction: narrating the nation. In: BHABHA, H. K. (org.) **Nation and narration**. London: Routledge, p.1-7, 2006.

_____. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOHANNAN, L. Shakespeare no meio do mato. Tradução de Lenita Esteves e Francis Henrik Aubert. In: **Tradução e Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**. n. 17, p. 135-159, 2008.

BRADOL, J-H. The sacrificial international order and humanitarian action. In: WEISSMAN, F. (org.) **In the shadow of 'just wars': violence, politics and humanitarian action**. New York: Cornell University Press, p. 1-22, 2004.

BUITONI, D. H. S. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. In: COELHO, C. N. P.; KÜNSCH, D. A.; MENEZES, J. E. de O. (orgs.). **Estudos de comunicação contemporânea: perspectivas e trajetórias**. São Paulo: Plêiade, p. 143-158, 2012.

CAGNIN, A.L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. Tradução de Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

CELOTTI, N. The translator of comics as a semiotic investigator. In: ZANETTIN, F. (org.). **Comics in translation**. New York: Routledge, p. 33-49, 2014.

CHARTIER, R. O mundo como representação. Tradução de Andréa Daher e Zenir Campos Reis. In: **Estudos avançados**. v. 11, n. 5. p. 173-191, 1991.

CRONIN, M. **Translation and identity**. New York: Routledge, 2006.

DELESSE, C.; RICHET, B. **Le coq gaulois à l'heure anglaise: analyse de la traduction anglaise d'Astérix**. Arras: Artois Presses Université, 2009.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

DYSERINCK, H. O problema das imagens e miragens e sua pesquisa no âmbito da Literatura Comparada. Tradução de Karola Maria Augusta Zimmer. In: SOUSA, C. R. de (org.). **Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I**, 2005. (Disponível em: <http://rellibra.com.br/pdf/imalogia1/imagensemiraens.pdf>).

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, W. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. **L'archéologie du savoir**. Paris : Gallimard, 1969.

GUIBERT, E. Préface. In: GUIBERT, E. ; LEFÈVRE, D. ; LEMERCIER, F. **Conversations avec le photographe**. Marcinelle: Dupuis, p. 14-20, 2009.

GUIBERT, E. ; LEFÈVRE, D. ; LEMERCIER, F. **Conversations avec le photographe**. Marcinelle: Dupuis, 2009.

_____. **Le Photographe**. Tome 1. Marcinelle: Dupuis, 2003.

_____. **Le Photographe**. Tome 2. Marcinelle: Dupuis, 2004.

_____. **Le Photographe**. Tome 3. Marcinelle: Dupuis, 2006.

_____. **O fotógrafo**. Volume 1. Tradução de Dorotée de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

_____. **O fotógrafo**. Volume 2. Tradução de Dorotée de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

_____. **O fotógrafo**. Volume 3. Tradução de Dorotée de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

HAMMOND, T. T. **Bandeira vermelha no Afeganistão**. Tradução de Jayme dos Santos Taddei. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército, 1987.

HALL, S. Quem precisa da identidade?. Tradução de Tomás Tadeu da Silva. In: SILVA, T. T. da. (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2000.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2013.

KHORDOC, C. The comic book's soundtrack: visual sound effects in *Asterix*. In: VARNUM, R.; GIBBONS, C.T. (orgs.) **The language of comics: word and image**. Mississippi: University Press of Mississippi, pp. 156-173, 2001.

KILITO, A. **Thou shalt not speak my language**. Translated from the Arabic by Wail S. Hassan. Syracuse: Syracuse University Press, 2008.

KISSINGER, H. **Diplomacia**. Tradução de Ana Cecília Simões (et al.). Lisboa: Gradiva, 2007.

KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse**: the modes and media of contemporary communication. London: Arnold, 2001.
- LARAIA, R. de B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LEITE, M. L. M. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.) **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, p. 37-49, 2001.
- MAKHMALBAF, M. **O Afeganistão**. Tradução de Claire Elizabeth Charity. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MARESCA, S. O silêncio das imagens. In: SALMAIN, E. (org.), **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- MARION, P. Traces graphiques, figuration narrative et communication: notes sur la bande dessinée et son lecteur. In: **Recherches sociologiques et anthropologiques**. v. 21, n. 3, p. 353-372, 1990.
- McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.
- MOYA, A. de. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NEVEU, E. **Sociologia do jornalismo**. Tradução de Joaquim Fidalgo e Manuel Pinto. Porto: Porto Editora, 2005.
- PIETROFORTE, A. V. **Análise textual da história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2007.
- PYM, A. **Exploring translation theories**. New York: Routledge, 2010.
- RAMBAUD, E. L'organisation sociale de la critique à Médecins sans frontières. In: **Revue française de science politique**. Paris: Presses de Sciences Po, v. 59, n. 4, p. 723-756, 2009. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2009-4-page-723.htm>.
- RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. Jornalismo em quadrinhos ou quadrinhos em jornalismo? In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P.; CHINEN, N. (orgs.). **Enquadrando o real**: ensaios sobre quadrinhos (auto)biográficos, históricos e jornalísticos. São Paulo: Criativo, p. 197-229, 2016.
- RASHID, A. **Jihad**: a ascensão do islamismo militante na Ásia Central. Tradução de André Candelária. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- REICHMANN, T. ; ZAVAGLIA, A. A tradução juramentada de documentos escolares (português, francês, alemão). In: **Tradução em revista**. Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 45-56, 2014.
- REIS, R. R. Migrações: casos norte-americano e francês. In: **Estudos avançados**. São Paulo: IEA, v. 20, n. 57, p. 59-74, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n57/a06v2057.pdf>.
- ROBERT, P. **Le nouveau petit Robert**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2008.
- ROCHA, S. Prefácio. In: GUIBERT, E., LEFÈVRE, D., LEMERCIER, F. **O fotógrafo**. v. 1. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, p. 5-6, 2010.
- ROTA, V. Aspects of adaptation. In: ZANETTIN, F. (org.). **Comics in translation**. New York: Routledge, p. 79-98, 2014.
- SABBAGH, A. N. **Dicionário árabe – português – árabe**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1988.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braidão. In: HEIDERMAN, W. (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, p. 39-99, 2010.
- SNELL-HORNBY, M. **Translation studies: an integrated approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- SOUSA, C. H. M. R de. **Do cá e do lá**: introdução à imagologia. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPIEGELMAN, A. **Maus**. Volume 2. New York: Pantheon Books, 1991.
- STEINER, G. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos A. Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- VENUTI, L. **The scandals of translation: towards an ethics of difference**. London: Routledge, 1998.
- WOLF, M. Translation as a process of power: aspects of cultural anthropology in translation. In: SNELL-HORNBY, M. et al. (orgs.) **Translation as intercultural communication**. Philadelphia: John Benjamins, 1997.
- ZANETTIN, F. (org.). **Comics in translation**. New York: Routledge, 2014.

ZAVAGLIA, A. As relações culturais na tradução de textos especializados. **Revista Linguasagem.** São Carlos, vol. 10, 2009. (Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao10/trad.php>)

ZAVAGLIA, A.; XATARA, C.; SILVA, M. C. P. da. **Xeretando a linguagem em francês.** São Paulo: Disal, 2010.