



Tradução de quadrinhos: repensando o conceito de unidade de tradução

Translating comics: rethinking the translation unit concept

Sabrina Moura ARAGÃO*

Adriana ZAVAGLIA**

RESUMO: O presente artigo discute as especificidades da tradução de histórias em quadrinhos a partir da noção de unidade de tradução, tendo em vista a enunciação e as estruturas formais dessa forma de linguagem. Para tanto, apresentamos a noção clássica de unidade de tradução desenvolvida por Vinay & Darbelnet (1995), a fim de demonstrar como o conceito pode ser repensado e expandido no contexto da tradução de linguagens multimodais, como os quadrinhos. Nesse sentido, refletimos sobre a linguagem das HQs e sua forma de transmitir mensagens a partir de autores como Marion (1990), Baetens (2001), McCloud (2005) e Eco ([1965] 2008), bem como de autores que refletiram sobre a tradução dessa mídia, como Zanettin (2014), Celotti (2014) e Kaindl (2020). Este trabalho pretende contribuir para a análise da tradução dessa mídia no Brasil, cuja pesquisa vem crescendo nos últimos anos, apesar de a tradução de quadrinhos ser bastante antiga no país. Partindo disso, analisamos a tradução da *graphic novel* francesa *Le photographe* (2004) – no Brasil, O fotógrafo (2008) – de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier, a fim de apresentarmos as especificidades enunciativas e tradutórias dessa obra, com vistas à conceituação da noção de unidade plurissemiótica, que se dá na leitura dos quadrinhos, com implicações significativas para o seu processo de tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução de quadrinhos. Histórias em quadrinhos. Unidade de tradução.

ABSTRACT: This article discusses the specificities of comics translation from the notion of translation unit, considering the enunciation and formal structures of this medium. Therefore, we present different conceptions about translation unit developed by Vinay & Darbelnet (1995) in order to demonstrate how the concept can be rethought and expanded in the context of multimodal languages, such as comics. In this sense, we present reflections on the comics language and its way of transmitting messages from authors such as Marion (1990), Baetens (2001), McCloud (2005) and Eco ([1965] 2008), as well as authors who reflected on the translation of this media, such as Zanettin (2014), Celotti (2014) and Kaindl (2020). In Brazil, the majority of comics consumed are foreign, therefore, translated. This work intends to contribute to the analysis of the translation of this medium, which research has been growing in recent years, even though comics translation is quite old in the country. Based on this, we analyze the translation of the French *graphic novel* *Le photographe* (2004) – in Brazil, *O*

* Doutora em Linguística e Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. zavaglia@usp.br

** Doutora em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. sabrina.aragao@ufsc.br

fotógrafo (2008) – by Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert and Frédéric Lemerrier, in order to present the enunciative and translational specificities of this work, in view to conceptualize the notion of plurisemiotic unity, which occurs through reading, with significant implications for its translation process.

KEYWORDS: Comics translation. Comics. Translation unit.

Artigo recebido em: 21.12.2023

Artigo aprovado em: 03.04.2024

1 Introdução

O presente artigo pretende contribuir para a reflexão sobre o processo de tradução de histórias em quadrinhos (HQ), cuja enunciação se baseia na inter-relação entre códigos verbais e imagéticos. Nesse sentido, a tradução desse tipo de mídia põe em relevo uma série de especificidades que merecem ser estudadas, uma vez que grande parte dos quadrinhos consumidos no Brasil são de origem estrangeira, ou seja, traduzidos.

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 Lemerrier, responsável pela edição. A obra foi composta a partir dos diários e fotografias de Lefèvre, que têm a edição e diagramação de Lemerrier. Em resumo, trata-se de uma obra multifacetada, que mistura códigos visuais (fotografias e desenhos) e formas discursivas (quadrinhos e jornalismo).

Tendo em vista as características formais da obra arroladas acima, refletimos sobre a constituição da linguagem dos quadrinhos no nível enunciativo, isto é, o modo como a mensagem é construída e percebida pelo leitor. Para tanto, embasamos nosso

trabalho em 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. Em seguida, apresentamos algumas contribuições de autores que refletiram sobre a tradução de quadrinhos, como Zanettin (2014), Celotti (2014) e Kaindl (2020), a fim de analisarmos as estratégias de tradução utilizadas em *Le photographe*.

Por fim, partimos da noção clássica de unidade de tradução desenvolvida por Vinay & Darbelnet (1995), com vistas a refletir sobre as especificidades da tradução de quadrinhos e propor novas perspectivas de análise sobre esse tema e a ampliar o conceito de unidade de tradução e a conceituação de uma unidade de tradução plurissemiótica.

Partimos do pressuposto de que a unidade plurissemiótica se constitui a partir da relação entre os signos verbal e imagético. Em *Le photographe*, ela 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, formando uma unidade.

2 A enunciação nas histórias em quadrinhos

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 Marion¹, para

¹ Marion, P. *Traces en cases. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve: Académia, 1993.

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 processo de enunciação da fotonovela, colocando em foco apenas a 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 veremos no item a seguir, 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 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 observaremos nas Figuras 1 e 2 no próximo item deste trabalho.

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. Em uma entrevista a Mathias Wivel, publicada originalmente na revista *The Comics Journal* n. 297 em 2009², Guibert chega a comentar sobre o processo de enunciação em *O fotógrafo*, valendo-se do termo *continuum* para se referir à progressão narrativa dos quadrinhos:

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

² O trecho da entrevista aqui traduzido para o português foi publicado 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 2023). Todas as citações em português cujas referências aparecem em língua estrangeira foram por nós traduzidas, salvo menção contrária.

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 sempre interessante, graças à pesquisa contínua que combinar desenhos e fotos suscitava. [...] não conseguia encontrar o estilo correto de desenho para acompanhar as fotografias. De certo modo, era sempre excessivo. 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 isso (Guibert, 2009)³.

Paralelamente à noção de *continuum* evocada por Guibert, Eco afirma que as histórias em quadrinhos:

realiza[m] uma espécie de continuidade ideal através de uma fátual 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 (Eco, 2008, p. 147).

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”. De forma análoga, 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

³ 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, 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 acarreaba 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.

“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 classificação. 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, já 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 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 estão interligadas. Não fosse assim, 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 entre desenho, fotografia e texto. A noção de unidade 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 tradutório⁴. Voltaremos a essa discussão no próximo item.

⁴ 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).

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”⁵ (Khordoc, 2001, p. 171).

Vale notar que, além do conhecimento formal, ou seja, da forma de enunciar dos quadrinhos, o leitor também conta com seu conhecimento de mundo para interpretar a mensagem, a partir de contextos socioculturais diversos, como ocorre em qualquer ato comunicativo. Nessa direção, Cagnin (1975) enfatiza a relação estabelecida entre os conhecimentos partilhados entre leitor e autor de HQs, e assevera que “o leitor recebe a mensagem na medida em que percebe a representação dada e consegue fazer diversos relacionamentos” (Cagnin, 1975, p. 46). A fim de demonstrar os diferentes conhecimentos e contextos presentes na leitura de uma história em quadrinhos, o autor elabora a seguinte classificação:

1. Contexto intra-icônico: relação entre diferentes elementos da imagem.
2. Contexto intericônico: relação entre as imagens associadas em série ou sucessão (sequência).
3. Contexto extra-icônico: a imagem associada a elementos de natureza diversa (tempo, idade, instrução, sociedade, cultura, ambiente em que se dá a comunicação); poderia este contexto ser particularizado em:
 4. - contexto situacional, que congrega o conjunto de elementos comuns ao emissor e ao receptor no ato da comunicação;
 5. - contexto global, mais amplo, em que são colocadas todas as implicações culturais e espaço-temporais (impossíveis de delimitar,

⁵ [...] 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.

dada a imensa diversidade entre as pessoas) (Cagnin, 1975, p. 46).

Como se pode observar, Cagnin (1975) classifica os conhecimentos exigidos pelo leitor em duas categorias: conhecimentos de ordem formal ou enunciativa (contextos intra-icônico e intericônico) e conhecimentos de mundo (contexto extra-icônico, que se subdivide em contexto situacional (referências compartilhadas entre emissor e receptor da mensagem) e contexto global (que não fica claro na exposição do autor, mas poderia ser interpretado como o repertório e a experiência individuais de cada leitor, que lhe permitem fazer inferências, relações e interpretações diversas).

Català Domènech (2011, p. 169) menciona as histórias em quadrinhos e seu potencial 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, 2011, p. 226):

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).

Conforme apontado anteriormente, os diferentes sistemas de signos, a saber, texto, desenho e fotografia, formam uma unidade na transmissão da mensagem e 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 chamamos de unidade plurissemiótica, haja vista a combinação entre fotografia, desenho e texto presentes em *Le photographe*, constituiu-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, juntamente 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, a tradução de histórias em quadrinhos possui características únicas, pois ela não lida somente com os elementos textuais, portanto, exige estratégias específicas, como veremos no item a seguir.

3 A tradução de histórias em quadrinhos

Conforme discutido ao longo deste artigo, a linguagem dos quadrinhos tem como principal característica uma relação necessária entre imagem e texto no desenvolvimento do fluxo narrativo, em que os elementos imagético e verbal se articulam na transmissão da mensagem e em sua recepção. Nessa direção, afirma Federico 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.⁶

Paralelamente, Klaus Kaindl (2020) parte da abordagem multimodal, desenvolvida por Gunther Kress e Theo Van Leeuwen (2001), para refletir sobre as especificidades da tradução de quadrinhos, colocando em destaque os diferentes sistemas de signos que compõem essa mídia.

Kress e Van Leeuwen (2001, p. 20) definem a 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”⁷. Segundo os autores, diferentes usos da cor e de configurações tipográficas, por exemplo, 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).

Na linguagem dos quadrinhos, esses usos aparecem: a cor pode indicar estados emocionais, o tipo de letra pode significar o tom de voz da personagem etc., os quais só são interpretados por meio do contexto narrativo, ou seja, por uma progressão de acontecimentos coerente para que o leitor seja capaz de inferir os diferentes sentidos de tais recursos semióticos. Kress e Van Leeuwen (2001) não abordam especificamente narrativas gráficas, mas discutem a combinação entre articulação e interpretação na comunicação multimodal. Nesse sentido, o repertório de conhecimentos semióticos da comunidade interpretativa atua para que a comunicação entre os articuladores do discurso – enunciadores, intérpretes do discurso ou enunciatários – ocorra e seja eficiente (Kress; Van Leeuwen, 2001, p. 8).

⁶ 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. ⁷ [...] 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.

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 e com sua 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 dos modos semióticos que permite que o discurso seja cognoscível em uma combinação modal (Kress; Van Leeuwen, 2001, p. 40).

Considerando esses autores, Kaindl (2020) faz uma crítica a abordagens historicamente logocêntricas nos Estudos da Tradução, as quais, mesmo com a chamada Virada Cultural na década de 1970, encontravam-se fortemente embasadas no paradigma linguístico e excluía outros recursos semióticos produtores de sentido, como a imagem e o som, na análise de objetos multimodais. O autor diz que, em certa medida, os Estudos da Tradução ainda continuam a ter uma “fixação verbal” e que a expansão de uma teoria da tradução e de ferramentas de análise para outros modos e mídias tem se desenvolvido de forma hesitante e difusa (Kaindl, 2020, p. 54). Em vista disso, para o pesquisador, a maioria dos trabalhos que aborda elementos não verbais no processo de tradução os enxerga mais como obstáculos para a atividade tradutória do que como componentes integrantes da mensagem.

Há quase cinquenta anos, Steiner ([1975] 2005), ao discutir questões de tradução intersemiótica, especificamente de obras literárias para obras musicais, já previa o potencial semiótico de elementos que ultrapassam o verbal, como as cores:

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, [1975] 2005, p. 438).

Embora o autor não volte a falar sobre a “semântica das cores” em seu trabalho, deixa evidente que tais recursos semióticos, sobretudo em meios que exploram formas de expressão além da verbal, são importantes no processo de tradução, pois alteram a percepção e interpretação da obra.

No que se refere às 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 não verbal nessa forma de linguagem gera a diegese, isto é, a realidade interna da obra. Assim, a autora afirma que a tradução de histórias em quadrinhos ultrapassa a questão da tradução subordinada⁸ – 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.

Para Albir (2013), ainda que o código linguístico seja o material traduzido, ele é condicionado por outros códigos que o limitam e restringem, como é o caso da tradução de legendas, que deve obedecer a um determinado número de caracteres em relação ao tempo. Sob essa perspectiva, as principais limitações nos quadrinhos seriam o tamanho do balão, cujas dimensões dificilmente são alteradas na tradução, e a imagem, que tampouco é modificada, salvo raríssimas exceções⁹. No entanto, considerar a tradução de quadrinhos como um exemplo de tradução subordinada é, segundo Celotti (2014), ultrapassado, na medida em que imagem e texto são interpretados simultaneamente.

⁸ Do inglês, *constrained translation*. Cf. Titford, C. Sub-titling – Constrained translation. **Lebende Sprachen**, v. 3, p. 113-116, 1982.

⁹ 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. E. Translating manga. *In*: ZANETTIN, F. **Comics in translation**. New York: Routledge, 2014, p. 50-78).

Tendo em vista os diversos modos semióticos presentes nas histórias em quadrinhos e as diferentes estratégias que uma tradução desse tipo pode exigir, no próximo item trataremos da noção de unidade de tradução na área, com o objetivo de contribuir para a prática e a reflexão dessa linguagem multimodal.

4 Repensando o conceito de unidade de tradução

Ao longo deste artigo, propomos a ampliação do conceito de unidade de tradução de Vinay & Darbelnet ([1958] 1995) para a tradução de linguagens multimodais, especificamente os quadrinhos. Para tanto, convém retomar a definição de unidade de tradução elaborada pelos estudiosos, que consideraria, inicialmente, apenas o material textual: “podemos definir a unidade de tradução como o menor segmento do discurso **cujos signos estão ligados de tal forma que não poderiam ser traduzidos individualmente**”¹⁰, ou seja, “as unidades de tradução que postulamos aqui são unidades lexicológicas dentro das quais elementos lexicais são agrupados para formar um único elemento de pensamento”¹¹ (Vinay; Darbelnet, [1958] 1995, p. 21, grifos nossos). Sem mencionarem explicitamente a tradução de obras que utilizam vários sistemas de signos simultaneamente, os autores, na perspectiva estruturalista, relacionam a unidade ao discurso, o que, em nossa perspectiva, é o lugar a partir do qual é possível repensar o conceito. Assim como, para eles, um segmento do discurso, estritamente linguístico neste caso, é composto de signos que não podem ser considerados separadamente na tradução textual, os diferentes modos semióticos convocados na linguagem dos quadrinhos não podem ser tomados de forma isolada. Mas voltemos aos autores.

¹⁰ We could define the unit of translation as the smallest segment of the utterance whose signs are linked in such a way that they should not be translated individually.

¹¹ The units of translation we postulate here are lexicological units within which lexical elements are grouped together to form a single element of thought.

Vinay & Darbelnet ([1958] 1995, p. 21) classificam as unidades de tradução nos seguintes tipos:

- a. **Unidades funcionais**, ou seja, unidades cujos elementos têm a mesma função sintática, por exemplo: Il habite [francês] : He lives [inglês]¹²
- b. [...]
- c. **Unidades semânticas**, ou seja, unidades de sentido, por exemplo: sur-le-champ [francês] : immediately (cf. on the spot) [inglês]¹³
- d. [...]
- e. **Unidades dialéticas**, isto é, que expressam um raciocínio, por exemplo: en effet [francês] : really [inglês]¹⁴
- f. [...]
- g. **Unidades prosódicas**, isto é, unidades cujos elementos têm a mesma entonação: You don't say! [inglês] : Ça alors! [francês]¹⁵
- h. [...] (Vinay; Darbelnet, [1958] 1995, p. 22, grifos dos autores)¹⁶

Como se vê, Vinay & Darbelnet ([1958] 1995) consideram apenas o material linguístico a ser traduzido ao definirem tais conceitos, mesmo em relação à prosódia. Para eles, as unidades de tradução, sejam elas funcionais, semânticas, dialéticas ou prosódicas, formam um bloco de pensamento, a partir do qual se traduz: “tradutores não traduzem palavras, mas ideias e sentimentos”¹⁷ (Vinay; Darbelnet, [1958] 1995, p. 21). Ao longo de sua obra, os autores reconhecem que a delimitação dos conceitos que elaboram não é fixa, pois “não são definidos por critérios formais” e dependem da interpretação do tradutor. Os autores se aprofundam nessa questão e afirmam que a delimitação da unidade de tradução deve ser guiada pelo sentido: “em cada etapa do

¹² “Ele mora”, em português.

¹³ “Imediatamente”, em português.

¹⁴ “De fato”, “realmente”, em português.

¹⁵ “Quem diria!”, “Era o que faltava!”, em português.

¹⁶ a. **Functional units**, i.e. units whose elements have the same syntactic function, e.g.: Il habite : He lives [...] b. **Semantic units**, i.e. units of meaning, e.g.: sur-le-champ : immediately (cf. on the spot) [...] c. **Dialectic units**, i.e. expressing a reasoning, e.g.: en effet : really [...] d. **Prosodic units**, i.e. units whose elements have the same intonation: You don't say! : Ça alors! [...]

¹⁷ [...] translators do not translate words, but ideas and feelings.

fluxo do discurso, o sentido de uma unidade de tradução depende de **marcadores** específicos, de variações da forma (morfologia) e de uma determinada ordem (sintaxe) [...] Devemos concentrar nossa análise no sentido”¹⁸ (Vinay; Darbelnet, [1958] 1995, p. 29, grifos dos autores). Tais ideias são retomadas posteriormente por Aubert (1998), que se apoia também em Catford (1965) ao dizer que a unidade de tradução pode ser um sintagma ou oração, embora tal determinação não seja estática, uma vez que “nenhum nível sintático fixo corresponde sempre, sob quaisquer circunstâncias, à unidade de tradução efetivamente operada pelo tradutor” (Aubert, 1998, p. 103).

De fato, a nosso ver, é o tradutor que delimita a unidade de tradução. No entanto, essa unidade não nos parece ser decomponível na interpretação, de um lado a forma, de outro o sentido. Ainda assim, pensar em blocos de unidades de expressão e blocos de unidades de sentido, mesmo que indissociáveis na construção e na interpretação de formas, pode favorecer uma ampliação desse conceito.

Conforme vimos discutindo ao longo deste artigo, nos quadrinhos, os signos verbais atuam em conjunto com os signos visuais, formando blocos de unidades de expressão e de sentido, típicos das linguagens multimodais. Nesse contexto, “um produto ou evento semiótico é, ao mesmo tempo, articulado ou produzido *e* interpretado ou usado” (Kress; Van Leeuwen, 2001, p. 20, grifo dos autores)¹⁹. Desse modo, há simultaneidade na articulação e interpretação de recursos semióticos, que são elementos constitutivos da comunicação para a construção dos sentidos, a qual abre um espaço para uma ampliação do conceito de unidade de tradução em linguagens multimodais como unidade plurisemiótica. No entanto, há outras particularidades a considerar.

Vejamos as Figuras 1 (original) e 2 (tradução) a seguir de nosso *corpus* de estudo.

¹⁸ At each stage of the flow of the utterance, the meaning of a unit of translation is dependent on particular markers, on variations in form (morphology) and on a certain order (syntax) [...] We shall concentrate our analysis on meaning.

¹⁹ “[...] a process in which a semiotic product or event is both articulated or produced *and* interpreted or used” (grifo dos autores).

Figura 1.



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

A Figura 1 demonstra como texto, foto e desenho são intercalados ao longo desse álbum da série *Le photographe*. No primeiro quadro da esquerda para a direita, há somente texto, e no segundo, uma fotografia. Durante a leitura, passa-se do texto à imagem, sem que seja possível saber se uma leitura é feita antes ou depois da outra, mas é certo que ambas entram na construção dos sentidos, o que é essencial para a narrativa gráfica, como já apontava o quadrinista Will Eisner (2005, p.63).

Note-se que os desenhos dessa prancha não possuem plano de fundo detalhado e as representações das personagens são abstratas, ou seja, não realistas do ponto de vista mimético. Os desenhos reproduzem a janela que está atrás de Régis e Robert na primeira fotografia, cuja relação estabelece um fluxo narrativo; permite-se, assim, ao leitor compreender que os dois personagens estão presentes no cenário mostrado nas fotos, e as legendas e diálogos entre as personagens contextualizam a ação.

Na fotografia do primeiro quadro da sequência, os médicos Robert e Régis olham para duas folhas escuras. No terceiro, o desenho que mostra Lefèvre de costas fazendo uma pergunta aos médicos relaciona-se com os dois quadros anteriores e com o posterior, já que Lefèvre é o narrador-personagem, ou seja, a voz do primeiro quadro. E isso se repete sequencialmente nos quadros dessa prancha. Em resumo, Lefèvre pergunta-lhes o que estão olhando e eles respondem-lhe que se trata de radiografias; narram-lhe o contexto, recebido com surpresa: hospitais improvisados pelas equipes de Médicos Sem Fronteiras (MSF), situados em locais remotos como aquele, não possuem estrutura para realizar exames de raio X. Sem recursos para o tratamento de um paciente, ele é enviado a um hospital da região controlado por soviéticos, com uma carta explicando a situação do paciente, a qual normalmente é respondida.

As legendas, os diálogos e os desenhos nessa sequência contextualizam as duas fotografias, construindo em conjunto a narrativa. Os textos dos balões, além de introduzirem o discurso direto, também cumprem 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. Nesse caso, observa-se que a complementaridade entre imagem e texto constrói a narrativa, formando uma unidade do ponto de vista enunciativo, como vimos destacando ao longo deste trabalho. Vejamos como esse trecho foi traduzido para o português.

Figura 2.



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

Na Figura 2, a unidade plurissemiótica na relação entre desenho, fotografia e texto se configura de forma análoga ao contexto de partida, no *continuum* entre os quadros e os balões da narrativa. É certo que a tradução se faz visível nos signos verbais na comparação com o original, porém rastros da unidade plurissemiótica podem ser percebidos em vários momentos, como em “radiografia”, “essa”, “ué”, “olha só”, já que *radio, cette, ben, tu vois, regarde* não são traduzidos em detrimento das imagens. No terceiro quadro da Figura 1, vê-se um homem segurando um objeto quadrado escuro e dizendo: *Ben tu vois: une radio*. O desenho e *radio*, por si só, não permitem ao leitor interpretar a que se referem imagem e texto, que poderiam bem remeter, fora de contexto, a um rádio; entretanto, é num *continuum*, desde o primeiro até o quarto quadro, passando pelo segundo e terceiro, que é possível interpretar e compreender o que vem a ser a sequência que compõe uma unidade plurissemiótica. A especificidade da tradução de quadrinhos consiste, portanto, em encontrar formas e estratégias para dar conta do jogo entre imagem e texto do original no contexto de

chegada, uma vez que ambos constituem a própria enunciação dessa forma de linguagem e, portanto, a unidade de tradução a ser considerada.

Zanettin (2014, p. 17) também reflete acerca da noção de unidade nos quadrinhos, porém ele fala da forma pela qual a narrativa se constrói por “unidades de leitura”, e não de tradução. 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, no contexto da narrativa, o que se aproxima da noção de *continuum* desenvolvida por Eco (2008) já apresentada neste artigo. A nosso ver, a noção de unidade de tradução nos quadrinhos não se dá apenas na relação entre quadros e entre pranchas, mas entre signos verbais, signos visuais, quadros e pranchas, sem contar outros componentes de um álbum, como a capa, por exemplo. Sua configuração será, assim, variada, a depender do caso e do tradutor (ela poderá se constituir em um único quadro, por exemplo).

Tratando de uma forma de articulação de modos semióticos combinados, entendemos a unidade de tradução plurissemiótica, na linguagem dos quadrinhos, como uma relação necessária e sequencial entre signos verbais e visuais no nível da enunciação, da qual fazem parte quadros e pranchas, que, em um *continuum*, é delineada na interpretação do tradutor.

5 Considerações

Com este artigo, buscamos iniciar uma reflexão acerca da especificidade da linguagem dos quadrinhos no contexto da tradução. Nos últimos anos, vimos que as histórias em quadrinhos vêm ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico, o que resulta em inúmeros trabalhos que analisam sua linguagem do ponto de vista formal, artístico e cultural. Por outro lado, a pesquisa sobre a tradução dessa forma de mídia é muito mais recente, o que revela uma contradição, visto que uma grande parcela dos quadrinhos consumidos ao redor do mundo é de origem estrangeira, sendo, portanto, traduções. Os grandes polos produtores – e exportadores – de

histórias em quadrinhos são os Estados Unidos, o Japão e países europeus como Bélgica, França e Itália. Diante disso, o desenvolvimento de pesquisas que analisem e discutam o processo de tradução dessas obras é não só natural, como necessário.

Para tanto, revisitamos autores que são referências na área, como McCloud (2005), bem como incluímos autores que pensaram mais especificamente na enunciação dessa forma de expressão, como Marion (1990) e Baetens (2001). Em seguida, convocamos autores de pesquisas desenvolvidas nos últimos dez anos sobre as especificidades da tradução de histórias em quadrinhos, como Celotti (2014), Zanettin (2014) e Kaindl (2020).

Por meio da análise da estrutura narrativa das histórias em quadrinhos, bem como dos exemplos apresentados nas Figuras 1 e 2, percebemos a constituição de uma enunciação própria, que se manifesta de forma particular nos quadrinhos, uma vez que o leitor tem vital importância no estabelecimento da relação entre os quadros, de um *continuum*. O tradutor de quadrinhos, também leitor, lê palavras e imagens, construindo a narrativa a partir da relação de complementaridade e interdependência entre os signos verbal e imagético. Essa relação está na base do desenvolvimento da noção de unidade plurissemiótica, que se constitui no nível da leitura e, portanto, deve ser considerada no processo de tradução dessa forma de linguagem, o que amplia a noção de unidade de tradução preconizada por Vinay & Darbelnet (1995).

Referências

AUBERT, F. E. Modalidades de Tradução: teoria e resultados. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.1998.49775>

BAETENS, J. Revealing traces: a new theory of graphic enunciation. *In*: VARNUM, R.; GIBBONS, C. T. (org.) **The language of comics: word and image**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001, p. 145-155.

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

- CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation: an essay on applied linguistics**, Londres: Oxford University Press, 1965.
- CELOTTI, N. The translator of comics as a semiotic investigator. *In*: ZANETTIN, F. (org.). **Comics in translation**. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 33-49.
- 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.
- GUIBERT, E. ; LEFÈVRE, D. ; LEMERCIER, F. **Le Photographe**. Tome 2. Marcinelle: Dupuis, 2004.
- GUIBERT, E. ; LEFÈVRE, D. ; LEMERCIER, F. **O fotógrafo**. Tradução de Dorotée de Bruchard. v. 2. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- HURTADO ALBIR, A. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2013.
- KAINDL, K. A theoretical framework for a multimodal conception of translation. *In*: BORJA, M. (*et al.*). **Translation and multimodality: beyond words**. Abington/Nova Iorque: Routledge, 2020. p. 49-70. DOI <https://doi.org/10.4324/9780429341557-3>
- KHORDOC, C. The comic book's soundtrack: visual sound effects in *Asterix*. *In*: VARNUM, R.; GIBBONS, C.T. (org.) **The language of comics: word and image**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001. p. 156-173.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold, 2001.
- MARION, P. Traces graphiques, figuration narrative et communication: notes sur la bande dessinée et son lecteur. **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.
- STEINER, G. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução de Carlos A. Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. **Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation**. Philadelphia: John Benjamins, 1995. DOI <https://doi.org/10.1075/btl.11>

ZANETTIN, F. (org.). **Comics in translation**. New York: Routledge, 2014. DOI <https://doi.org/10.4324/9781315759685>