

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**  
**BACHARELADO EM LETRAS - TRADUÇÃO**

**CAMILA BRITES LOUREIRO**

**AS AVENTURAS DE TINTIM: A TRADUÇÃO COMO FORMA DE REFORÇAR OU  
SUAVIZAR ESTEREÓTIPOS RACISTAS**

**JUIZ DE FORA**  
**2026**

**CAMILA BRITES LOUREIRO**

**AS AVENTURAS DE TINTIM: A TRADUÇÃO COMO FORMA DE REFORÇAR OU  
SUAVIZAR ESTEREÓTIPOS RACISTAS**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Francês.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral

**JUIZ DE FORA  
2026**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Brites Loureiro, Camila.

As Aventuras de Tintim: A tradução como forma de reforçar ou suavizar estereótipos racistas / Camila Brites Loureiro. -- 2026.

60 f.

Orientador: Henrique Provinzano Amaral

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, 2026.

1. Tradução. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Tintim au Congo. I. Provinzano Amaral, Henrique, orient. II. Título.

**CAMILA BRITES LOUREIRO**

**AS AVENTURAS DE TINTIM: A TRADUÇÃO COMO FORMA DE REFORÇAR OU  
SUAVIZAR ESTEREÓTIPOS RACISTAS**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Francês.

Aprovada em 30 de Janeiro de 2026

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Henrique Provinzano Amaral - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

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

---

Profa. Dra. Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho às duas mulheres  
que me fizeram ser quem sou hoje: minha  
mãe e minha avó.  
Cada conquista minha tem um pouco de  
vocês.

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço imensamente à minha mãe, Marília, que sempre esteve comigo, me apoiando em cada passo do caminho. Sem você, nada disso teria sido possível.

À minha avó, Nilza, deixo registrada minha eterna gratidão e saudade. Mesmo não estando mais presente fisicamente, sua presença se faz presente a cada momento do meu dia. Espero que você esteja orgulhosa.

Ao meu orientador, Henrique, deixo meus mais sinceros agradecimentos. Sua paciência e atenção em cada orientação foram essenciais para que este trabalho se tornasse possível.

“Não se pode dizer de língua alguma que ela é uma invenção do povo que a fala. O contrário seria mais exato. É ela que nos inventa.”  
(Eduardo Lourenço, 2001 ,p. 120)

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 9).....	31
Figura 2 - Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 11).....	31
Figura 3 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 9).....	32
Figura 4 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 20) .....	34
Figura 5 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 22).....	34
Figura 6 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 20).....	34
Figura 7 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 20) .....	36
Figura 8 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 22).....	36
Figura 9 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 20).....	37
Figura 10 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 24) .....	38
Figura 11 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 26).....	39
Figura 12 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 24).....	39
Figura 13 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 24) .....	41
Figura 14 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 26).....	41
Figura 15 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 24).....	42
Figura 16 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 22) .....	43
Figura 17 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 24).....	44
Figura 18 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 22).....	44
Figura 19 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 18) .....	45
Figura 20 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 20).....	46
Figura 21 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 18).....	46
Figura 22 - Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 18).....	47
Figura 23 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 20).....	48
Figura 24 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 18).....	48
Figura 25 – Quadrinho do album original: <i>Tintin au Congo</i> (Hergé, 1946, p. 62) .....	50
Figura 26 – Quadrinho da primeira edição brasileira: <i>Tintim na África</i> (Hergé, 1970, p. 64).....	51
Figura 27 – Quadrinho da segunda edição brasileira: <i>Tintim no Congo</i> (Hergé, 2008, p. 62).....	52

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	14
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, <i>BANDE DESSINÉE</i> FRANCÓFONA E O CONTEXTO DE <i>TINTIN AU CONGO</i> .....	14
1.1 As histórias em quadrinho e sua Influência Cultural .....	14
1.2 A <i>Bande Dessinée</i> e a Cultura Francófona.....	17
1.3 Hergé e <i>Les Aventures de Tintin</i> .....	18
1.4 A Colonização Belga no Congo.....	19
CAPÍTULO II.....	22
APORTE TEÓRICO.....	22
2.1 Tradução e manipulação segundo André Lefevere .....	23
2.2 Tradução como reescrita .....	24
2.3 A invisibilidade do tradutor segundo Lawrence Venuti.....	25
2.4 Ética e política da tradução .....	26
2.5 Tradução de histórias em quadrinhos.....	27
CAPÍTULO III.....	29
ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE <i>TINTIN AU CONGO</i> .....	29
3.1 Análises.....	30
3.2 Conclusão das análises.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	55
REFERÊNCIAS .....	57

## RESUMO

Este trabalho analisa as representações coloniais presentes no álbum *Tintin au Congo*, de Hergé, a partir de uma abordagem tradutológica e cultural. Inicialmente, discute-se o papel das histórias em quadrinhos, com ênfase na *bande dessinée* francófona, como forma de expressão artística e meio de construção de imaginários sociais. Em seguida, apresenta-se o aporte teórico fundamentado nos Estudos da Tradução, mobilizando as contribuições de André Lefevere, Lawrence Venuti e Liberatti, especialmente no que se refere às noções de reescrita, manipulação, invisibilidade do tradutor e às especificidades da tradução de histórias em quadrinhos. Por fim, realiza-se uma análise comparativa entre duas traduções brasileiras de *Tintin au Congo* (1970 e 2008), evidenciando como diferentes escolhas tradutórias podem atenuar, reformular ou reforçar estereótipos coloniais. Conclui-se que a tradução, enquanto prática ideológica e cultural, participa ativamente da circulação e da reconfiguração dos discursos coloniais, podendo tanto perpetuá-los quanto apagá-los.

**Palavras-chave:** Tradução; Histórias em Quadrinhos; *Tintin au congo*; Colonialismo

## RÉSUMÉ

Ce travail analyse les représentations coloniales présentes dans l'album *Tintin au Congo*, de Hergé, à partir d'une approche traductologique et culturelle. Dans un premier temps, il examine le rôle des bandes dessinées, en mettant l'accent sur la bande dessinée francophone, en tant que forme d'expression artistique et moyen de construction des imaginaires sociaux. Ensuite, il présente le cadre théorique issu des Études de la traduction, en mobilisant les contributions d'André Lefevere, de Lawrence Venuti et de Liberatti, notamment en ce qui concerne les notions de réécriture, de manipulation, d'invisibilité du traducteur ainsi que les spécificités de la traduction des bandes dessinées. Enfin, une analyse comparative de deux traductions brésiliennes de *Tintin au Congo* (1970 et 2008) est proposée, mettant en évidence la manière dont différentes stratégies traductives peuvent atténuer, reformuler ou renforcer les stéréotypes coloniaux. Il est conclu que la traduction, en tant que pratique idéologique et culturelle, participe activement à la circulation et à la reconfiguration des discours coloniaux, pouvant à la fois les perpétuer ou les effacer.

**Mots-clés:** Traduction ; Bande dessinée ; *Tintin au Congo* ; Colonialisme.

## INTRODUÇÃO

As histórias em quadrinhos, durante muito tempo relegadas a um estatuto secundário nos estudos acadêmicos, vêm sendo progressivamente reconhecidas como produções culturais complexas, capazes de articular linguagem verbal e visual na construção de narrativas, valores e imaginários sociais. Longe de se limitarem ao entretenimento, os quadrinhos constituem um espaço privilegiado de circulação de ideologias, representações culturais e discursos históricos, refletindo e, muitas vezes, reforçando relações de poder presentes nos contextos em que são produzidos e difundidos.

Nesse cenário, a *bande dessinée* francófona ocupa um lugar central, sendo amplamente reconhecida como a “nona arte” e desempenhando papel relevante na formação cultural da França e da Bélgica (Miller, 2007). Entre suas obras mais emblemáticas, destaca-se *Tintin au Congo*, de Hergé, publicado originalmente em forma seriada a partir de 5 de junho de 1930 no *Le Petit Vingtième*, suplemento infantil do jornal bruxelense *Le Vingtième Siècle*, em pleno contexto da colonização belga no Congo, sendo posteriormente reunido e publicado em formato de álbum em 1931, e, em 1946, a história foi redesenhada e colorida, passando a ser publicada pela editora Casterman, o que marcou uma nova etapa editorial da obra. O álbum insere-se em uma tradição narrativa marcada por uma visão eurocêntrica, na qual o espaço africano e seus habitantes são representados por meio de estereótipos que reforçam hierarquias raciais, infantilização dos personagens africanos e a legitimação simbólica do projeto colonial.

Embora frequentemente associado ao público infantil, *Tintin au Congo* constitui um documento cultural significativo para a compreensão do imaginário colonial europeu do início do século XX. Suas representações visuais e verbais não apenas refletem o discurso colonial dominante da época, mas também contribuem para sua naturalização e perpetuação. Quando essa obra é traduzida e posta em circulação em outros contextos linguísticos e culturais, como o brasileiro, tais discursos não são simplesmente transferidos, mas reinterpretados, reformulados ou atenuados por meio das escolhas tradutórias.

Dessa forma, este trabalho parte da compreensão de que a tradução não é uma atividade neutra ou meramente técnica, mas uma prática cultural e ideológica situada historicamente. A partir dos Estudos da Tradução, especialmente das contribuições de André Lefevere, Lawrence Venuti e Liberatti, considera-se a tradução como um processo de reescrita que envolve manipulação, escolhas éticas e negociações entre texto e cultura. No caso específico das histórias em quadrinhos, essas escolhas tornam-se ainda mais complexas, uma vez que o

tradutor atua em um texto multimodal, no qual a dimensão visual impõe limites e condiciona a construção de sentido.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como as representações coloniais presentes em *Tintin au Congo* são reconfiguradas em duas traduções brasileiras da obra, publicadas em 1970 (Hergé, 1970) e 2008 (Hergé, 2008). Para isso, realiza-se uma análise comparativa de quadinhos selecionados, observando como diferentes estratégias tradutórias podem atenuar, reforçar ou reformular estereótipos coloniais, especialmente no que se refere à linguagem atribuída aos personagens africanos e às relações de poder estabelecidas na narrativa. Busca-se, assim, compreender de que maneira a tradução participa da circulação e da ressignificação dos discursos coloniais no contexto de chegada.

Ao propor essa análise, o presente trabalho pretende contribuir tanto para os Estudos da Tradução quanto para os estudos sobre histórias em quadinhos, evidenciando a relevância da tradução como espaço de mediação cultural e de disputa simbólica. Ao mesmo tempo, busca-se reforçar a importância de uma leitura crítica de obras consagradas.

## CAPÍTULO I

### HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, *BANDE DESSINÉE* FRANCÓFONA E O CONTEXTO DE *TINTIN AU CONGO*

Este primeiro capítulo se dedica a contextualizar o universo das histórias em quadrinhos, apresentando sua origem, modificações estéticas e relevância sociocultural. Busca-se compreender como essa forma narrativa, que combina linguagem visual e verbal, consolidou-se como uma expressão artística significativa e um meio de comunicação de grande impacto, capaz de refletir valores, ideologias e transformações históricas.

Inicialmente, o capítulo aborda as origens e o desenvolvimento das HQs, desde suas manifestações mais rudimentares até a consolidação como mídia de massa no século XX. Em seguida, discute-se a diversidade de estilos e tradições dos quadrinhos em diferentes partes do mundo, com destaque para os comics norte-americanos, os mangás japoneses e a *bande dessinée* francófona.

O texto também explora a importância da *bande dessinée* na cultura francesa e belga, evidenciando seus principais autores e suas características estéticas. Por fim, apresenta-se o autor Hergé e sua obra *Les Aventures de Tintin*, com ênfase especial em *Tintin au Congo*, situando-a no contexto da colonização belga e discutindo suas implicações ideológicas e simbólicas.

Assim, este capítulo busca oferecer uma base para as reflexões que serão desenvolvidas ao longo do trabalho, apresentando as histórias em quadrinhos não apenas como uma forma de arte, mas também como um meio de expressão que revela modos de pensar, sentir e representar o mundo. Ao compreender sua linguagem e seus contextos, é possível perceber como os quadrinhos participam ativamente da construção de identidades, imaginários e narrativas culturais.

#### 1.1 As histórias em quadrinho e sua Influência Cultural

As histórias em quadrinhos (HQs) constituem uma manifestação artística e literária que integra imagens e textos em uma sequência narrativa. Sua origem pode ser associada às formas mais primitivas de comunicação humana, como as pinturas rupestres da Pré-História, que já apresentavam narrativas visuais sequenciadas. Essas primeiras manifestações desempenhavam

funções simbólicas e mágicas, relacionadas à tentativa de controle da realidade por meio da imagem (Gaiarsa, 1970, p. 115 apud Rahde, 1996, p. 103).

Com o passar dos séculos, a relação entre texto e imagem se desdobrou de diversas formas: tapeçarias medievais, vitrais religiosos e xilogravuras. Na Idade Média, a arte sequencial foi utilizada por instituições como a Igreja Católica para ensinar aos iletrados episódios bíblicos, aproximando-se do que mais tarde seria chamado de quadrinhos (Rahde, 1996).

A origem moderna dos quadrinhos é atribuída ao suíço Rodolphe Töpffer, que em 1827 criou a obra *Histoires en Estampes*, reconhecida por autores como Goethe e considerada precursora do gênero (Santos et al., 2011). Já a primeira HQ com balões de fala surgiu nos Estados Unidos com *The Yellow Kid*, de Richard Outcault, publicada em 1895 no *New York World*. Essa obra é considerada a primeira HQ moderna por introduzir a sequência de quadros, o uso de personagens fixos e o balão de fala, além de atingir grande público (Santos et al., 2011; Xavier, 2019).

No século XX, os quadrinhos consolidaram-se como uma importante mídia de massa, acompanhando transformações sociais, culturais e políticas. A década de 1930, conhecida como a “Era de Ouro”, marcou o surgimento de heróis icônicos como *Superman* (1938) e *Batman* (1939), além da consolidação de gêneros como faroeste, ficção científica e aventura (Xavier, 2019). Nesse contexto, durante a Segunda Guerra Mundial, os quadrinhos passaram a refletir o clima político da época, dando origem a heróis patrióticos como *Captain America* e *Wonder Woman*, que simbolizavam valores nacionais e atuavam como instrumentos de propaganda e mobilização social.

Nos anos 1950, surgiram preocupações morais com a violência e o terror presentes nas HQs, levando à criação de códigos de censura nos Estados Unidos. A década seguinte testemunhou o movimento underground, que revitalizou o gênero ao propor temas sociais e existenciais. As HQs passaram então a explorar questões filosóficas, identitárias e culturais, influenciadas também pelo design e pela arte pop (Santos et al., 2011; Xavier, 2019).

Com o advento das *graphic novels*, a linguagem dos quadrinhos alcançou maturidade narrativa e artística. Obras como *Maus* (Art Spiegelman) e *Watchmen* (Alan Moore) ampliaram os limites do gênero, que passou a ser reconhecido como literatura gráfica (Xavier, 2019).

A consolidação das *graphic novels* também impulsionou discussões teóricas sobre os mecanismos específicos que estruturam a leitura dos quadrinhos. Nesse contexto, torna-se fundamental compreender o papel do *gutter*, espaço entre os quadros que permite ao leitor inferir a continuidade da ação. Gregory (2012) explica que é justamente nesse intervalo que

ocorre o *closure*, processo que reúne fragmentos visuais e possibilita a construção de sentido na leitura das HQs. Esse funcionamento evidencia que a narrativa sequencial depende de uma participação ativa do leitor, que preenche lacunas e articula os acontecimentos representados.

O autor também observa que esses mecanismos atuam de forma pouco consciente, já que a compreensão das sequências visuais envolve operações cognitivas complexas (Gregory, 2012, p. 114). Assim, a linguagem dos quadrinhos não se reduz à intuição visual; ela é regida por convenções que se aprendem culturalmente. Além disso, o autor ainda destaca que, durante muito tempo, os quadrinhos foram tratados como uma forma “paraliterária”, situados à margem do cânone tradicional devido à combinação entre texto e imagem (Gregory, 2012, p. 109). Essa percepção contribuiu para a subvalorização da arte sequencial nos estudos literários e culturais, mesmo diante de sua crescente complexidade narrativa e estética.

Essa marginalização não impediu, contudo, que as histórias em quadrinhos se desenvolvessem de maneira diversa ao redor do mundo, dialogando com contextos culturais específicos. Nos Estados Unidos, predomina o modelo dos super-heróis, marcado pela ação, pelos corpos musculosos e pela narrativa seriada. Na Europa, especialmente na França e na Bélgica, destaca-se a *bande dessinée*, com traços variados e enredos sofisticados, como nas obras de Hergé (Tintin) e Goscinny & Uderzo (Astérix). No Japão, os mangás se diferenciam pela diversidade temática, produção industrial e estilo gráfico peculiar, com olhos grandes e expressividade acentuada (Santos et al., 2011).

A linguagem visual das HQs, que articula texto e imagem, é central nessa forma artística. Conforme sistematiza Xavier (2019), apoiando-se nas contribuições de Will Eisner e Scott McCloud, os quadrinhos constituem uma linguagem dotada de gramática própria, com potencial para narrar, informar, criticar e entreter. No Brasil, os quadrinhos foram inicialmente influenciados pelo modelo norte-americano, em revistas como Suplemento Juvenil e O Gibi. Entretanto, criadores pioneiros como Angelo Agostini (*As Aventuras de Nhô Quim*, 1869) e Mauricio de Sousa (criador da Turma da Mônica) consolidaram uma identidade nacional (Xavier, 2019). Vergueiro (2005) destaca que “os quadrinhos floresceram vertiginosamente na imprensa sensacionalista norte-americana de finais do século 19, servindo de inspiração para outros países”.

A cultura pop globalizou os quadrinhos, integrando-os à publicidade, ao design, à educação e aos movimentos sociais. Santos & Neves (2022) ressaltam que os quadrinhos são poderosas ferramentas de crítica social e reflexão, capazes de mobilizar emoções e construir identidades.

## 1.2 A *Bande Dessinée* e a Cultura Francófona

A *bande dessinée* (BD) tem papel central na literatura e na cultura francófona, funcionando como linguagem que constrói e transmite valores e imaginários. Para compreender *Tintin au Congo*, é essencial entender esse universo.

A BD combina imagem e texto em uma narrativa sequencial. Carneiro (2022) define essa interação como uma dialética visual-verbal, em que a escrita também assume caráter imagético. Diferente dos comics norte-americanos e dos mangás japoneses, a BD busca uma identidade artística própria, integrando forma e conteúdo (Guilbert, 2021) e é reconhecida na França e na Bélgica como “a nona arte”, em paridade com o cinema.

O prestígio dessa forma narrativa é evidenciado por instituições como o Festival de Angoulême e o Centre Belge de la Bande Dessinée (Guilbert, 2021), e, nesse sentido, Santos e Neves (2022) ressaltam que ela contribui para a formação crítica do leitor ao articular elementos simbólicos e reflexivos.

Entre os principais autores, Hergé se destaca por criar Tintin, com o estilo *ligne claire*, Franquin (Gaston Lagaffe) por explorar o humor e a crítica social; Goscinny e Uderzo (Astérix) por satirizar a cultura francesa; Moebius por inovar graficamente; e Jacques Tardi por abordar temas históricos e políticos com realismo expressivo (Guilbert, 2021; Carneiro, 2022).

A força cultural da BD também se evidencia na recepção dos personagens que marcaram sua trajetória. No caso de Tintin, Palomo (2021, p. 269) menciona *Tintin au Congo* como parte do cânone histórico da *bande dessinée* franco-belga, evidenciando o papel central do personagem na consolidação e difusão desse gênero no espaço cultural francófono.

O estudo também evidencia que o interesse acadêmico pela *bande dessinée* cresceu de forma significativa nas últimas décadas, indicando que ela deixou de ser vista apenas como entretenimento para ser reconhecida como objeto cultural e estético legítimo. Esse processo de legitimação, particularmente no contexto francófono, atingiu níveis elevados em comparação com outras tradições europeias de quadrinhos, consolidando o gênero como uma forma artística central na França e na Bélgica (Palomo, 2021, p. 268–269).

Essa perspectiva crítica permite compreender obras como *Tintin au Congo* para além de sua dimensão infantil. Segundo Palomo (2021, p.269), o álbum funciona como um registro das percepções e tensões coloniais de sua época, ao expor o imaginário eurocêntrico e paternalista presente na sociedade belga do início do século XX. Dessa forma, o álbum revela como práticas simbólicas de dominação foram incorporadas às narrativas visuais, cristalizando preconceitos

e hierarquias raciais, elementos que tornam a obra uma fonte relevante para compreender as representações coloniais na cultura visual europeia.

### 1.3 Hergé e *Les Aventures de Tintin*

Georges Remi, o Hergé, nasceu em Bruxelas em 1907 e iniciou sua carreira como ilustrador em 1927 no jornal *Le XXe Siècle*. Em 1929, criou Tintin, jovem repórter aventureiro acompanhado do cachorro Milou, protagonista de 24 volumes (Piedade Filho, 2009).

Hergé é fundador da escola franco-belga e do estilo *ligne claire*, caracterizado por traços limpos e detalhados (Piedade Filho, 2009). As primeiras obras, *Tintin au pays des soviets* (1930), *Tintin au Congo* (1930) e *Tintin en Amérique* (1932), refletem ideologias conservadoras e coloniais, influenciadas pelo jornal católico-direitista onde eram publicadas.

Sua obra é frequentemente associada à literatura de viagem, pois Tintim viaja por diferentes territórios, representando o olhar europeu sobre o “outro”. Mesmo sem viajar, Hergé pesquisava aspectos culturais para compor suas paisagens, sendo descrito como “viajante estático” (*voyageur immobile*) (Oliveira et al., 2023). Essa abordagem, porém, reforça representações eurocêntricas e estereotipadas, especialmente em *Tintin au Congo* (Oliveira et al., 2023).

Publicado em 1930, *Tintin au Congo* surgiu em meio à propaganda colonial belga, retratando o herói europeu como figura civilizadora. Nesse contexto, Ribeiro e Conte (2015) observam que a obra reforça visões preconceituosas sobre os africanos, representados de forma infantilizada, o que dialoga com o pensamento de Fanon (2008), que argumenta que o discurso colonial impõe ao colonizado a adoção dos valores da metrópole; isso se reflete na HQ pela separação simbólica entre os “assimilados” e os “não-assimilados”.

A crítica de Ganguly (2018) aprofunda essa discussão ao demonstrar que *Tintin au Congo* está repleto de representações degradantes. Segundo a autora, o álbum é “abundante em imagens e linguagem depreciativas em relação aos africanos e à sua cultura.”<sup>1</sup> (Ganguly, p. 102), o que evidencia como a narrativa legitima hierarquias raciais e naturaliza o olhar colonial sobre a África. Ganguly também destaca que a infantilização é um recurso recorrente: os congolezes aparecem como crianças grandes, ideia que sintetiza sua posição subalterna na narrativa. Essa construção sustenta a figura de Tintim como guia e autoridade moral, reforçando

---

<sup>1</sup> “abundant in imagery and language demeaning to the Africans and their culture” tradução nossa.

uma estrutura paternalista na qual os africanos raramente demonstram agência ou capacidade de ação independente.

A autora também observa que alguns personagens tratam Tintim como uma figura quase divina, o que acentua ainda mais a assimetria de poder representada no álbum. Esse exagero não é meramente narrativo: ele cumpre a função ideológica de elevar o europeu à posição de salvador, ao mesmo tempo em que reduz os africanos à condição de seguidores passivos.

Ao combinar humor, paternalismo e violência simbólica, *Tintin au Congo* constrói um imaginário colonial no qual os africanos são inferiorizados, ridicularizados ou animalizados, enquanto Tintim ocupa o lugar de herói absoluto. Ganguly (2018, p. 103-105) mostra que, apesar de muitas vezes lembrada como uma história juvenil, a obra funciona como documento cultural que reproduz, legitima e normaliza uma mentalidade colonial ainda vigente no período de sua publicação.

#### **1.4 A Colonização Belga no Congo**

A colonização belga do Congo tem início com o projeto pessoal do rei Leopoldo II, que, em 1885, obteve reconhecimento internacional para administrar a região como sua propriedade privada, sob o nome de Estado Livre do Congo. A Conferência de Berlim, realizada entre 1884 e 1885, formalizou essa concessão, que disfarçava ambições econômicas com o discurso humanitário de combate ao tráfico de escravos e evangelização dos povos africanos (Chagastelles, 2008, p. 119).

A compreensão desse período se aprofunda a partir dos apontamentos de Evelyn Nascimento (2015), que evidencia a intensidade da violência sistematicamente praticada durante o regime de Leopoldo II. Baseando-se em textos de Patrice Lumumba, primeiro Primeiro Ministro do Congo após a independência e um dos líderes do M.N.C. (Mouvement National Congolais), a autora demonstra como a colonização instaurou um cotidiano marcado por sofrimento, derramamento de sangue e destruição, frequentemente mascarados por um discurso pretensamente civilizador. Essa tensão entre retórica humanitária e exploração brutal constitui uma característica estrutural do regime, sustentado tanto pela violência física quanto pela negação da humanidade dos congolezes (Nascimento, 2015, p. 23–24).

No campo político-administrativo, Honorato (2020) acrescenta que o Estado Livre do Congo operava mediante um modelo de administração indireta que ampliava a capacidade de extração econômica e aprofundava tensões sociais internas. Tal sistema, aliado à violência estrutural, provocou deslocamentos, reorganizações forçadas de comunidades e diversas

consequências sociais duradouras (Honorato, 2020, p. 121). Assim, o domínio colonial combinava formas de repressão cotidiana com mecanismos burocráticos de controle, consolidando uma estrutura de exploração contínua.

Esses elementos históricos permitem compreender o pano de fundo de *Tintin au Congo*, evidenciando que as representações estereotipadas presentes no álbum não são acidentais. Pelo contrário, elas emergem de um imaginário colonial já consolidado e legitimado na época, refletindo valores, mentalidades e hierarquias que permeavam a sociedade belga do início do século XX.

Apesar da repressão, as sociedades congoleesas não foram passivas. Houve diversas formas de resistência cultural, simbólica e armada ao longo do domínio colonial. Contudo, como destacam Müller e Araújo (2020, p. 13), a produção europeia, acadêmica e artística, frequentemente os tratava como sujeitos arcaicos.

Essa leitura se articula diretamente com a reflexão proposta por Johannes Fabian, citada no trabalho de Müller e Araújo (2020, p.12), que acredita que o discurso colonial opera a partir da ideia de que o colonizado pertence a “um tempo diferente”, isto é, a uma temporalidade anterior e inferior à do europeu moderno. Essa separação temporal artificial cria uma hierarquia que naturaliza a inferiorização do Outro e legitima práticas de dominação.

Esse enquadramento discursivo, ao negar aos congoleeses qualquer autonomia histórica, reforçava representações que os colocavam como incapazes de autodeterminação, lógica que se manifesta de forma evidente em *Tintin au Congo*. No álbum, os personagens africanos aparecem reduzidos, silenciados ou retratados apenas como pano de fundo para a ação de Tintim, cujo protagonismo se sustenta justamente na inferiorização daqueles que o cercam. Assim, a narrativa visual replica e legitima as estruturas simbólicas do discurso colonial.

De modo semelhante, Aimé Césaire, em *Une saison au Congo* (1966), denuncia essa mesma estrutura de dominação simbólica e política, mostrando como o colonialismo não apenas explora economicamente, mas também busca apagar a voz e a dignidade dos povos africanos. Sua obra ecoa como uma resposta literária e histórica à violência do discurso colonial, ressaltando a luta pela libertação e pela recuperação da identidade cultural africana.

O artigo de Schurmans (2015), publicado na *RCCS*, explica que o pensamento de Aimé Césaire se fundamenta na crítica da violência colonial. O autor aponta que, para Césaire, o colonialismo “desumaniza tanto o colonizado quanto o colonizador”<sup>2</sup>. (Schurmans, 2015, p. 87), pois trabalha com apagamentos, violência simbólica e destruição das vozes subalternas.

---

<sup>2</sup> “déshumanise autant le colonisé que le colonisateur” tradução nossa.

Essa crítica amplia a análise de *Tintin au Congo*, permitindo relacionar o silenciamento dos personagens africanos na BD com mecanismos reais de dominação.

Ao recuperar essa memória histórica, o presente trabalho busca evidenciar que o colonialismo não está apenas nos livros de História, mas se manifesta também em discursos, imagens, narrativas e traduções que moldaram, e ainda moldam, o imaginário coletivo sobre a África e os africanos.

## CAPÍTULO II

### APORTE TEÓRICO

O presente capítulo tem como objetivo a exposição das teorias que sustentam a análise proposta neste trabalho. Depois de compreender, no capítulo anterior, como as histórias em quadrinhos carregam consigo visões de mundo, narrativas culturais e marcas profundas de poder, é essencial voltar-se agora para o papel da tradução nesse mesmo processo. Traduzir não se limita a transpor palavras entre línguas; envolve interpretar, escolher, transformar e recolocar um texto em circulação dentro de um novo contexto cultural. É justamente essa dimensão mais ampla, mais humana e mais complexa da tradução que orienta o aporte teórico aqui apresentado.

A partir da chamada virada cultural nos Estudos da Tradução, pesquisadores passaram a reconhecer que a tradução é, antes de tudo, uma prática situada historicamente, marcada por ideologias, expectativas sociais e estruturas institucionais. Nesse cenário, André Lefevere ocupa um papel central ao afirmar que toda tradução é, de algum modo, uma reescrita. Para ele, ao chegar a outro sistema literário, o texto passa por adaptações que não são neutras: refletem valores culturais, normas estéticas e, muitas vezes, escolhas inconscientes que moldam a forma como uma obra será recebida. Essa perspectiva permite entender que a tradução participa ativamente da construção, ou da transformação, de reputações literárias.

Outra contribuição fundamental é a de Lawrence Venuti, que chama atenção para um aspecto frequentemente naturalizado: a invisibilidade do tradutor. Para Venuti, a preferência por traduções “fluidas” e “transparentes” nos sistemas anglo-americanos apaga o trabalho de quem traduz e privilegia práticas que domesticam o texto original. Ao discutir domesticação e estrangeirização, o autor evidencia como cada decisão tradutória envolve escolhas éticas e políticas, que podem aproximar ou preservar a alteridade cultural do texto de origem.

Por fim, este capítulo dialoga com os estudos de Liberatti sobre a tradução de histórias em quadrinhos, um campo que revela desafios singulares. Nos quadrinhos, palavras e imagens convivem de forma inseparável: balões, onomatopeias, enquadramentos, gestos e expressões faciais fazem parte da construção de sentido. Traduzir HQs exige, portanto, sensibilidade para lidar com a multimodalidade do gênero, reconhecendo limites gráficos, especificidades semióticas e elementos culturais que nem sempre encontram equivalentes diretos na língua de chegada.

Reunindo essas três perspectivas, Lefevere, Venuti e Liberatti, este capítulo oferece a base teórica necessária para pensar a tradução como prática cultural e histórica. É sobre esse conjunto de ideias que se constrói a análise desenvolvida no capítulo seguinte, em que a tradução e as imagens dos quadrinhos serão examinadas como espaços de representação e criação de sentidos.

## 2.1 Tradução e manipulação segundo André Lefevere

A teoria de André Lefevere representa um dos momentos mais significativos da virada cultural nos Estudos da Tradução. Ao deslocar a atenção da equivalência linguística para os fatores históricos, ideológicos e institucionais que moldam a circulação dos textos, Lefevere inaugura uma perspectiva que compreende a tradução como parte de um processo de reescrita. Essa concepção rompe com a visão da tradução como prática neutra ou meramente técnica, enfatizando seu papel ativo na disseminação de ideologias e na transformação da literatura em diferentes contextos culturais.

Sua proposta, formulada em obras como *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) e textos anteriores, integra a chamada Escola da Manipulação, corrente que, a partir da década de 1980, passou a questionar a transparência da tradução e a destacar seu papel como instrumento de poder cultural. Como registra a *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*:

A tradução tem sido repetidamente empregada em campanhas militares e na administração colonial, servindo, entre outras coisas, para coletar informações sobre as populações conquistadas e administrá-las.<sup>3</sup>(2020, p. 101)

O objetivo desta seção é apresentar, de maneira sistemática, os fundamentos da teoria de Lefevere, explorando conceitos como reescrita, refração, patronagem e poéticas, evidenciando como esses elementos se articulam para explicar os mecanismos de manipulação que atravessam toda prática tradutória.

Nesse sentido, a noção de manipulação ocupa lugar central na reflexão proposta por Lefevere. Para o autor, a manipulação na tradução ocorre principalmente por meio de três fatores de controle: ideologia, poética e patronagem. A ideologia diz respeito ao conjunto de valores e crenças que orientam as escolhas do tradutor, funcionando como um filtro que define como certas imagens, temas ou estilos devem ser adaptados para se ajustarem ao sistema de chegada.

---

<sup>3</sup> “Translation has been repeatedly employed in military campaigns and colonial administration, serving, among other things, to collect information about and manage conquered populations.” tradução nossa.

Já a poética está relacionada às convenções literárias e estéticas predominantes em um dado contexto histórico, incluindo os gêneros valorizados e as normas formais que guiam a produção textual. Por fim, a patronagem refere-se às instituições, como editoras, governos e agentes culturais, que influenciam e regulam a produção, circulação e recepção das traduções.

Segundo Lefevere (2007, p. 11), “toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”. Nessa perspectiva, a manipulação não deve ser compreendida apenas como censura explícita ou intervenção isolada, mas como um processo estrutural e contínuo de adequação cultural, no qual a literatura é moldada por forças ideológicas, institucionais e estéticas que regulam sua circulação e recepção em um determinado contexto histórico.

Essa concepção amplia a responsabilidade do tradutor e mostra como a tradução participa ativamente da luta simbólica pela definição de valores culturais.

## 2.2 Tradução como reescrita

Para Lefevere, toda tradução é, por definição, uma reescrita. Isso significa que, ao ser transportado para outro sistema linguístico e cultural, o texto original costuma passar por um processo de transformação que o adapta às convenções, expectativas e valores da cultura de chegada. A tradução, portanto, nunca é neutra: ela carrega consigo decisões conscientes e inconscientes que moldam a recepção da obra.

Já em *The Translation of Literature: An Approach* (1970), Lefevere enfatiza que a tradução literária não se limita a transpor palavras entre línguas, mas envolve necessariamente um processo de transformação cultural. Para ele, o tradutor deve ser “um cidadão de dois mundos, membro de duas civilizações”<sup>4</sup>, capaz de transportar um texto de um sistema cultural para outro por meio de uma operação que não se restringe à explicação, mas exige recriação. Como afirma o autor, “o tradutor literário precisa transformá-lo”<sup>5</sup> (Lefevere, 1970, p. 115). Essa compreensão abre caminho para a noção de reescrita, segundo a qual não apenas a tradução, mas também a crítica, a historiografia e até mesmo as adaptações audiovisuais fazem parte de um amplo processo de mediação cultural que molda a circulação das obras dentro de novos contextos.

---

<sup>4</sup> “a citizen of two worlds, a member of two civilizations” tradução nossa.

<sup>5</sup> “the literary translator has to transform it” tradução nossa.

A reescrita, portanto, deve ser vista como um conjunto de estratégias que garantem a sobrevivência ou a marginalização de uma obra em determinado sistema literário. Nesse sentido, a tradução contribui para a construção de cânones, legitimando autores e estilos, mas também para a exclusão de vozes que não se alinham às normas dominantes.

### **2.3 A invisibilidade do tradutor segundo Lawrence Venuti**

A partir da década de 1990, os Estudos da Tradução passaram por uma profunda transformação, conhecida como a “virada cultural”. Esse movimento marcou uma ampliação no olhar sobre a tradução, que deixou de ser vista apenas como uma operação linguística, técnica, para ser compreendida também como um ato cultural, histórico e ideológico. Nesse novo cenário, passou-se a considerar não só o que se traduz, mas como e por quê se traduz e, principalmente, quem traduz e com quais consequências.

É nesse contexto que o teórico norte-americano Lawrence Venuti se destaca como uma das vozes mais influentes, especialmente com a publicação de *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995). Em sua obra, Venuti coloca em evidência uma prática amplamente naturalizada nos sistemas literários anglo-americanos: a valorização de traduções que priorizam a fluência e a naturalidade, a ponto de apagarem por completo as marcas do trabalho tradutório. Em outras palavras, quanto mais “invisível” for o tradutor, mais a tradução tende a ser considerada bem-sucedida.

É a partir dessa crítica ao ideal de transparência que Venuti desenvolve o conceito de invisibilidade do tradutor. Segundo Venuti (2021, p. 42), este conceito se refere ao “efeito ilusório de transparência” que caracteriza muitas traduções no espaço anglo-americano. Trata-se de uma prática em que a tradução é apresentada como se fosse o texto original, apagando os sinais de mediação. Como afirma o autor, “quanto mais fluente for a tradução, mais invisível é o tradutor” (Venuti, 2021, p. 39). Esse apagamento ocorre, por exemplo, quando expressões culturais específicas são substituídas por equivalentes mais genéricos e familiares ao leitor, ou quando marcas de oralidade, sotaques e variações sociais são normalizadas para se adequar ao padrão da língua de chegada. Em muitos casos, referências históricas ou termos estrangeiros são suavizados, domesticados ou até omitidos para preservar a fluidez, produzindo a impressão de que o texto não passou por nenhum processo de mediação. Assim, a busca por naturalidade tem como consequência o apagamento da agência do tradutor, reduzindo sua função à de simples transmissor de significados.

A invisibilidade não se restringe a um fenômeno textual, mas envolve também práticas institucionais. As editoras, o mercado e certa crítica literária frequentemente reforçam a ideia de que o “bom tradutor” é aquele que não se faz notar, e de que a tradução ideal deve soar natural e sem marcas de estrangeirismo. Esse ideal, para Venuti (2021), mascara os processos de escolha, interpretação e intervenção que marcam todo trabalho tradutório. Um dos conceitos centrais que sustentam a noção de invisibilidade é o de fluência, compreendida como um estilo de tradução que busca ser imediatamente reconhecido e facilmente compreendido pelo leitor, reduzindo a estranheza do texto traduzido. Essa preferência pela fluência resulta em um processo de domesticação, no qual elementos culturais e linguísticos do original são adaptados para se conformar às normas da cultura de chegada.

O efeito da domesticação é a produção de traduções que ocultam a diferença cultural e linguística, criando a ilusão de um texto transparente. Assim, a tradução reforça valores dominantes e limita o acesso do leitor a outras formas de pensar e de escrever. Em contraposição à domesticação (*domestication*), Venuti propõe a estratégia da estrangeirização (*foreignization*). Esse procedimento busca resistir às hierarquias dominantes da cultura de chegada e tornar visível a intervenção do tradutor. Como afirma o autor, a tradução estrangeirante procura “registrar diferenças linguísticas e culturais” (Venuti, 2021, p. 16) e, ao fazê-lo, pode tornar o tradutor visível no texto traduzido. Dessa forma, a estrangeirização não elimina a domesticação, inevitável em qualquer tradução, mas atua como um desvio em relação às normas dominantes, chamando a atenção para o caráter mediado do texto traduzido.

A estrangeirização, portanto, não busca apagar as marcas da tradução, mas evidenciá-las, oferecendo ao leitor a oportunidade de entrar em contato com outras culturas de forma mais autêntica. Trata-se de uma prática que rompe com o paradigma da transparência e valoriza a heterogeneidade textual como enriquecimento cultural.

## **2.4 Ética e política da tradução**

A teoria de Venuti ultrapassa o âmbito técnico e estilístico para propor uma reflexão ética e política sobre a tradução. Tornar o tradutor visível significa reconhecer que toda tradução é um ato de escolha, marcado por interesses ideológicos e por disputas de poder. Nesse sentido, Venuti (2021, p. 14–16) argumenta que a tradução deve ser compreendida como uma forma de reescrita orientada pelos valores, crenças e hierarquias culturais da sociedade de chegada, o que a configura como uma prática fundamentalmente cultural e política.

Nesse sentido, a invisibilidade não é apenas um problema de reconhecimento profissional, mas uma questão de democracia cultural. Ao reforçar a domesticação e a fluência, parte significativa do sistema editorial reduz a diversidade de vozes e de formas de expressão. Já a estrangeirização, ao tornar o tradutor visível, abre espaço para que a tradução seja um veículo de alteridade e de pluralidade.

Falar da visibilidade do tradutor é, no fundo, falar de algo maior: de ética, de política, de respeito. É lembrar que por trás de cada texto traduzido há uma pessoa lendo, interpretando e decidindo.

## **2.5 Tradução de histórias em quadrinhos**

A tradução de histórias em quadrinhos (HQs) constitui um campo específico dentro dos estudos tradutológicos, pois envolve não apenas a transposição linguística, mas também a articulação entre texto verbal e visual. Além disso, trata-se de uma área ainda relativamente pouco explorada dentro da pesquisa acadêmica, em comparação com a tradução literária tradicional ou com outros gêneros mais consolidados. Essa lacuna se torna particularmente relevante quando se considera que as HQs operam por meio de uma linguagem multimodal, na qual palavras, imagens, enquadramentos e ritmo gráfico atuam conjuntamente na construção do sentido.

É justamente nesse ponto que os estudos de Liberatti se tornam essenciais: ao investigar de maneira sistemática os mecanismos da linguagem dos quadrinhos e seus desafios específicos, a autora oferece uma base teórica indispensável para compreender como texto e imagem interagem, como funcionam balões, onomatopeias e limites gráficos, e de que modo essas características impactam diretamente as escolhas do tradutor.

Assim, recorrer a Liberatti neste capítulo não é apenas pertinente, mas necessário, já que sua obra está situada em um campo ainda em desenvolvimento e ajuda a fundamentar uma reflexão crítica sobre a tradução de HQs.

Como observa Liberatti (2017, p. 139), “HQs são textos que possuem uma arte narrativa visual [...] e que produzem sentido através de um ou mais quadros”. Essa definição evidencia que o tradutor precisa lidar com convenções próprias, como balões, legendas, onomatopeias e elementos imagéticos que compõem a narrativa.

Um dos principais desafios para o tradutor está no equilíbrio entre imagem e palavra. Isso porque, diferentemente de outros gêneros textuais, “o tradutor de HQs não tem ingerência sobre as imagens, isto é, grosso modo, o tradutor não deve propor retoques nas imagens”

(Liberatti, 2023, p. 10). Dessa forma, as soluções tradutórias devem respeitar os limites gráficos e espaciais, evitando alterações que comprometam a estética e a clareza da narrativa.

Outro aspecto crucial refere-se à questão cultural. Imagens e signos visuais não são universais, podendo gerar estranhamento no leitor da língua de chegada. Como lembra Liberatti (2017, p. 179), “a não universalidade das imagens pode causar um estranhamento derivado da incompreensão semiótica no leitor do TC”, isto é, o texto de chegada. Isso exige do tradutor uma sensibilidade intercultural, de modo a reconhecer e adaptar elementos visuais e linguísticos que não encontram equivalência direta.

Além disso, a oralidade representada nos balões demanda especial atenção. A tradução deve buscar “manter condizentes os padrões de fala dos personagens” (Liberatti, 2017, p. 208), de modo a preservar não apenas o conteúdo, mas também o estilo individual de cada voz. Essa preocupação reforça a necessidade de o tradutor desenvolver estratégias que garantam fluidez e naturalidade no texto de chegada, respeitando a caracterização dos personagens.

Do ponto de vista pedagógico, os quadrinhos também oferecem um espaço importante para o desenvolvimento de competências tradutórias. A oficina descrita por Liberatti (2023) exemplifica bem esse potencial ao articular teoria e prática em atividades voltadas à multimodalidade das HQs. Realizada com encontros presenciais e tarefas à distância, a oficina introduziu os alunos a elementos fundamentais da linguagem dos quadrinhos, como balões, legendas, onomatopeias, paratextos e a própria dinâmica entre requadros, e mostrou como cada um desses aspectos interfere nas escolhas do tradutor. Liberatti também destaca que desafios específicos, como a não universalidade das imagens, os limites gráficos dos balões e a necessidade de manter as vozes e marcas de oralidade dos personagens, exigem atenção redobrada. Ao final do processo, muitos participantes reconheceram que traduzir HQs é muito mais complexo do que imaginavam, justamente porque envolve equilibrar fidelidade ao texto original, compreensão cultural do leitor-alvo e coerência com a narrativa visual. A experiência reforça que traduzir quadrinhos é mais do que transpor palavras: é compreender a interação entre texto e imagem e desenvolver sensibilidade para lidar com suas especificidades semióticas.

Portanto, a tradução de HQs exige um olhar atento não apenas para a dimensão linguística, mas também para a visual e cultural. Como reforça Liberatti (2023, p. 11), “É necessário que o tradutor desse hipergênero discursivo compreenda que imagens não são universais, podendo conter especificidades culturais.”, o que implica que o tradutor deve compreender suas convenções para garantir que o texto de chegada preserve tanto a narrativa quanto o impacto estético pretendido pelo original.

### CAPÍTULO III

#### ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *TINTIN AU CONGO*

Este terceiro capítulo dedica-se à análise comparativa das traduções de *Tintin au Congo* (Hergé, 1946), tomando como base cenas específicas do álbum e observando como diferentes escolhas tradutórias interferem na construção de sentidos, especialmente no que diz respeito às representações coloniais. Antes de apresentar as análises propriamente ditas, faz-se necessário situar o leitor quanto à narrativa da obra e ao contexto de suas traduções.

Publicado originalmente em 1930, *Tintin au Congo* acompanha a viagem do jovem repórter belga Tintim e de seu cachorro Milou ao Congo, então colônia da Bélgica. Ao longo da narrativa, Tintim percorre diferentes regiões do território africano, envolvendo-se em episódios que combinam aventura, humor e exotização. Ele interage com personagens congolezes retratados de forma estereotipada, frequentemente infantilizados ou colocados em posição de submissão, e assume repetidamente o papel de autoridade, professor, juiz ou salvador. Em diversas passagens, Tintim ensina matemática a crianças congolezas, resolve conflitos locais, é tratado como figura superior ou quase mítica e exerce controle sobre situações que reforçam a hierarquia colonial.

A história também apresenta cenas de caça e violência contra animais, comuns nos primeiros álbuns da série, bem como episódios em que práticas culturais africanas são caricaturadas ou ridicularizadas. Esses elementos narrativos contribuem para a construção de um imaginário colonial no qual o personagem europeu aparece como civilizado, racional e dominante, enquanto o espaço africano é representado como selvagem, ingênuo ou atrasado. Assim, o álbum não se limita a uma aventura ficcional, mas reflete valores e ideologias ligados ao contexto colonial belga do início do século XX.

No Brasil, *Tintin au Congo* recebeu diferentes traduções ao longo do tempo. A primeira edição, publicada em 1970, apresenta uma abordagem tradutória marcada por uma linguagem mais coloquial, sobretudo nas falas dos personagens africanos, com presença de marcas de oralidade e são reforçados sobretudo pela narrativa visual do álbum e pela forma como as relações de poder entre os personagens são organizadas. Já a segunda edição, publicada em 2008, foi traduzida por Eduardo Brandão, que traduziu principalmente do francês e do espanhol,

com especial predileção pelas literaturas espanhola e hispano-americana contemporâneas. Entre seus principais trabalhos destacam-se traduções de autores como Juan Marsé e Javier Marías. Ao longo de sua trajetória, Eduardo Brandão traduziu mais de cem livros, sobretudo a partir do espanhol e do inglês, consolidando-se como uma referência no campo da tradução literária no Brasil.

A ausência de referência ao tradutor na edição de 1970, publicada pela Editora Record, e a presença explícita de Eduardo Brandão na edição de 2008, lançada pela Companhia das Letras, tornam a comparação entre as versões particularmente relevante. A Record, editora de perfil mais comercial à época, não oferece informações adicionais sobre o processo tradutório ou sobre o contexto histórico da obra, limitando-se à publicação do álbum com o título *Tintim na África*, escolha que já indica um deslocamento significativo em relação ao espaço colonial específico do Congo. Em contraste, a edição de 2008, publicada pela Companhia das Letras, editora reconhecida por seu catálogo literário e por uma preocupação editorial com o enquadramento crítico das obras apresenta um paratexto explicativo, que contextualiza historicamente o álbum e explicita seus conteúdos coloniais, além de se manter próxima do título original do quadrinho ao utilizar *Tintim no Congo*.

As diferenças observadas entre as traduções e seus paratextos permitem analisar como mudanças de contexto histórico, editorial e ideológico influenciam o trabalho tradutório e é a partir desse panorama que o presente capítulo propõe examinar cenas selecionadas do álbum, investigando como texto e imagem, aliados às decisões de tradução e às escolhas editoriais, participam da reprodução, atenuação ou reformulação dos estereótipos coloniais presentes na obra.

### **3.1 Análises**

As análises apresentadas a seguir têm como objetivo examinar de maneira comparativa as escolhas tradutórias presentes em *Tintin au Congo*, a partir da observação de quadrinhos específicos do álbum. Para isso, foram selecionados nove quadrinhos, escolhidos por sua relevância linguística, discursiva e visual, bem como pelo potencial de evidenciar diferenças significativas entre o texto original em francês e as duas traduções brasileiras analisadas

A seleção desses trechos levou em conta, sobretudo, a presença de marcas de oralidade, alterações lexicais relevantes, apagamentos ou reformulações de referências culturais, bem como mudanças sutis, porém significativas, na construção das relações de poder entre os personagens. Além disso, considerou-se a articulação entre texto e imagem, elemento central

na linguagem dos quadrinhos, que permite observar como decisões tradutórias podem reforçar, atenuar ou deslocar sentidos já inscritos na narrativa visual.

Ao concentrar a análise em nove quadrinhos, este capítulo propõe um olhar atento para momentos específicos da obra em que as escolhas tradutórias se tornam especialmente significativas. A observação detalhada desses trechos permite perceber como pequenas variações no modo de traduzir podem alterar a forma como os personagens são apresentados e como as relações entre eles são construídas. Desse modo, as análises a seguir buscam mostrar que, mesmo em passagens aparentemente simples, a tradução exerce um papel decisivo na maneira como o leitor se aproxima da narrativa e interpreta seus sentidos.

## I - Primeira Análise

Figura 1 - Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p. 9)



Fonte: Hergé

Figura 2 - Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p. 11)



Fonte: Hergé

Figura 3 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p. 9)



Fonte: *Hérge*

O quadrinho selecionado apresenta um momento aparentemente simples da narrativa: dois personagens congolezes observam a chegada do navio no qual se encontram Tintim e Milu. A partir dessa cena breve, é possível observar como texto e imagem operam conjuntamente na construção de sentidos e como a tradução atua sobre esse sistema multimodal. Conforme discutido no aporte teórico, a tradução de histórias em quadrinhos não envolve apenas a transposição linguística, mas exige atenção às relações entre linguagem verbal, imagem e contexto de circulação (Liberatti, 2017; 2023). Nesse sentido, os trechos analisados mostram-se particularmente produtivos para examinar estratégias de reescrita (Lefevere, 1992) e efeitos de domesticação (Venuti, 1995).

No texto original francês de *Tintin au Congo* (1946), observa-se a presença recorrente de desvios gramaticais e ortográficos intencionais nas falas dos personagens congolezes. Esses desvios não correspondem a erros fortuitos, mas a escolhas gráficas deliberadas que simulam um francês considerado “incorreto” ou simplificado. No quadrinho em que os personagens observam o navio, por exemplo, surgem construções como “Ti vois” em lugar de “Tu vois”, bem como estruturas como “ça y en a Tintin et Milou”, que se afastam da norma padrão (“il y a Tintin et Milou” ou “Tintin et Milou sont sur ce bateau”). Tais marcas funcionam como indicadores de uma fala não normatizada, atribuída exclusivamente aos personagens africanos.

Esses desvios cumprem uma função narrativa específica: diferenciar linguisticamente os personagens congolezes de Tintim, cuja fala permanece sempre gramaticalmente correta e estável. Assim, o texto verbal contribui para a construção de uma assimetria discursiva que se soma à hierarquia visual já presente na imagem.

Ao se observar a primeira tradução brasileira (1970), nota-se uma mudança significativa nessa estratégia. A tradução opta por eliminar ou reduzir os desvios gramaticais

presentes no original, substituindo-os por um português mais coloquial, porém gramaticalmente correto. Essa escolha resulta em uma neutralização parcial da marca linguística que caracterizava a fala dos personagens africanos no texto de partida. Do ponto de vista da teoria de Lefevere, trata-se de uma reescrita que adapta o texto a um novo horizonte de expectativas, suavizando traços considerados excessivamente problemáticos ou estranhos para o leitor da cultura de chegada.

Essa estratégia pode ser compreendida também à luz de Venuti (1995) como uma forma de domesticação, na medida em que busca tornar a fala mais fluida e aceitável no sistema linguístico brasileiro, apagando parcialmente a diferença inscrita no original.

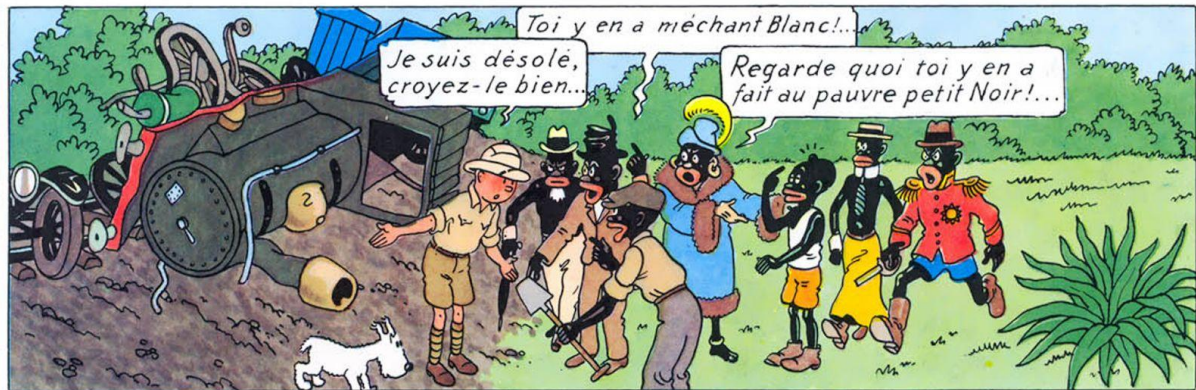
Já a tradução de 2008, realizada por Eduardo Brandão, adota uma abordagem distinta. Embora não reproduza literalmente os desvios gramaticais do francês, essa versão introduz marcas de oralidade mais evidentes, como reduções verbais (“tá”, “tão”), intensificadores e construções coloquiais. Essas escolhas não decorrem diretamente do texto de partida, mas configuram uma nova forma de marcar linguisticamente a fala dos personagens africanos. Assim, em vez de eliminar completamente a diferenciação linguística, a tradução de 2008 a reinscreve por meio de outros recursos do português.

Do ponto de vista tradutológico, observa-se que as duas traduções respondem de maneira distinta ao mesmo problema textual: enquanto a edição de 1970 opta por uma atenuação das marcas linguísticas estigmatizadas, a edição de 2008 propõe uma reformulação, criando efeitos de oralidade que não reproduzem os “erros” do original, mas mantêm uma diferenciação perceptível entre as vozes dos personagens.

Em consonância com Liberatti (2017), essas escolhas ganham relevância justamente porque o tradutor não pode intervir na imagem, que continua a veicular os mesmos estereótipos visuais. Assim, o texto verbal torna-se um espaço privilegiado de intervenção tradutória, no qual se negociam sentidos, tons e registros. A análise desse quadrinho evidencia, portanto, que a tradução atua como prática de mediação cultural, capaz de deslocar, suavizar ou reconfigurar marcas linguísticas, sem jamais operar de forma neutra.

## II - Segunda Análise

Figura 4 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p. 20)



Fonte: Hérge

Figura 5 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p. 22)



Fonte: Hérge

Figura 6 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p. 20)



Fonte: Hérge

O quadrinho selecionado apresenta um episódio ocorrido durante a exploração do território por Tintim. Ao seguir viagem com seu carro, o personagem acaba ficando com o carro

preso nos trilhos do trem, provocando um acidente com o veículo que transportava moradores locais. Após a colisão, os passageiros descem do trem e se inicia a interação entre Tintim e os personagens congolese, momento que dá origem à cena analisada.

No original de 1946, as falas dos congolese continuam marcadas por construções gramaticais não normativas, retomando o padrão já identificado anteriormente. Expressões como “*Toi y en a méchant Blanc*” e “*Regarde quoi toi y en a fait*” reiteram o uso sistemático de uma língua artificialmente “defeituosa”, que contrasta com o francês normativo de Tintim. O efeito cumulativo dessas escolhas reforça uma diferenciação linguística persistente, que acompanha os personagens africanos mesmo em situações de indignação ou acusação.

Na tradução brasileira de 1970, observa-se novamente um movimento de regularização linguística, coerente com o que já havia sido identificado na cena anterior. As falas passam a ser construídas de forma sintaticamente mais estável, reduzindo a marcação de “erro” como traço identitário dos personagens. Essa opção não elimina a assimetria entre as vozes, mas suaviza o efeito caricatural produzido pelo original, deslocando o foco do desvio gramatical para o conteúdo da acusação.

Já a tradução de 2008 mantém a correção gramatical, mas introduz uma intensificação semântica por meio de escolhas lexicais específicas. É nesse ponto que se destacam os termos “pobres negros”, na edição de 1970, e “negrinho”, na edição de 2008, ambos derivados do francês “*pauvre petit noir*”. Como já sugerido na análise anterior, tais escolhas não são neutras e produzem efeitos distintos.

Na tradução de 1970, a opção por “pobres negros” elimina o diminutivo presente em *petit* e desloca o sentido para uma dimensão mais coletiva e social. O adjetivo “pobres” introduz uma marca de compaixão, mas não aciona diretamente um processo de infantilização. Do ponto de vista linguístico, trata-se de uma solução que suaviza a carga simbólica do original, reduzindo o efeito de hierarquização associado à ideia de pequenez.

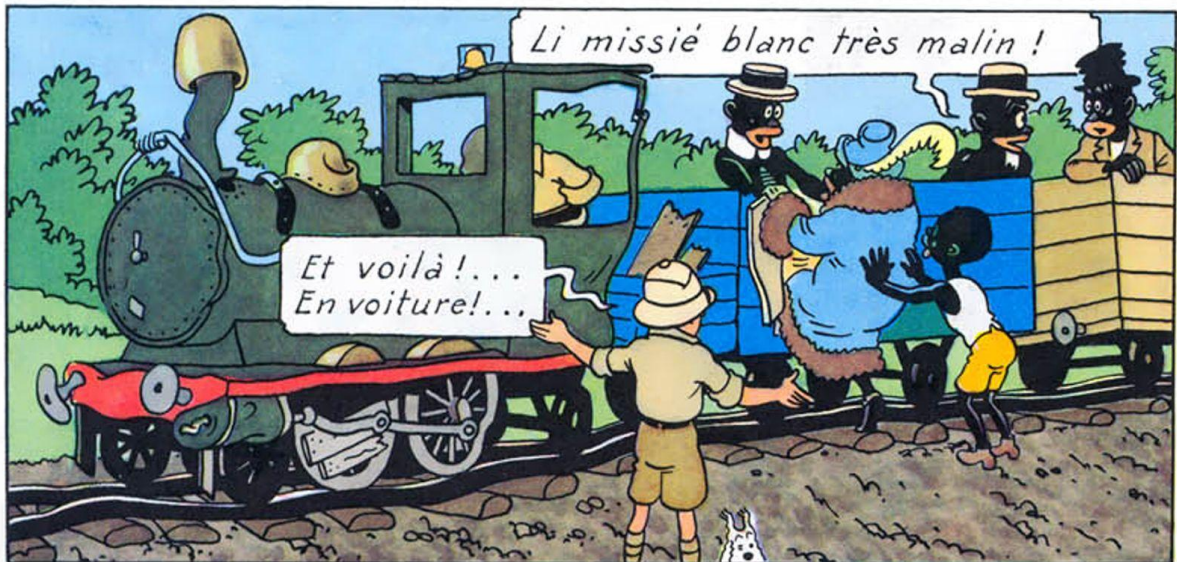
Em contraste, a tradução de 2008 recorre ao termo “negrinho”, que reintroduz o diminutivo de forma explícita. No português brasileiro, o sufixo *-inho* pode assumir valores afetivos, mas, no contexto da cena e em articulação com a representação visual dos personagens, tende a reforçar uma leitura infantilizante. Essa escolha lexical reinscreve uma relação assimétrica entre os personagens, aproximando-se mais diretamente do efeito discursivo produzido pelo original francês.

À luz da teoria da reescrita, essas diferenças evidenciam como escolhas lexicais pontuais participam ativamente da construção de sentido. A tradução de 1970 opta por uma estratégia de

atenuação, enquanto a de 2008 recupera, por outros meios, um efeito simbólico presente no texto de partida.

### III - Terceira Análise

Figura 7 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p. 20)



Fonte: *Hergé*

Figura 8 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p. 22)



Fonte: *Hergé*

Figura 9 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p. 20)



Fonte: Hergé

Dando sequência às análises anteriores, este quadrinho permite observar de forma particularmente clara como uma única escolha lexical pode reorientar o julgamento moral construído na cena. No original de 1946, a expressão utilizada é “*Li missié blanc très malin!*”, cuja construção combina, mais uma vez, a grafia artificialmente “incorreta” (*li, missié*) com o adjetivo *malin*. Em francês, *malin* apresenta um campo semântico ambíguo, podendo significar tanto “esperto”, “astuto”, quanto “ardiloso” ou “mal-intencionado”, dependendo do contexto.

No interior da cena, marcada por um acidente provocado por Tintim, o uso de *malin* sugere uma leitura irônica ou acusatória: o “branco” não é apenas inteligente, mas alguém que age de forma astuta, talvez enganadora. No entanto, essa ambiguidade é mantida em tensão pelo próprio registro linguístico atribuído ao personagem congolês, cuja fala continua marcada por desvios gramaticais que atenuam sua autoridade discursiva.

Na tradução de 1970, essa ambiguidade é resolvida de maneira explícita. A escolha por “Sinhô branco muito malvado!” elimina completamente o campo semântico da astúcia e fixa o sentido no polo moral. *Malin* passa a ser interpretado exclusivamente como maldade, produzindo um julgamento direto e inequívoco. Essa opção reforça a dimensão ética da acusação, mas, ao mesmo tempo, desloca o sentido original, substituindo a ironia ambígua por uma condenação aberta. Além disso, o uso de “sinhô” reinscreve uma relação hierárquica marcada, mantendo o personagem congolês em uma posição discursiva subalterna, mesmo no momento da crítica.

Já na tradução de 2008, observa-se uma estratégia distinta. A expressão é vertida como “Nhozinho é esperto que só ele!”, reativando o campo semântico da astúcia e deslocando o julgamento do plano moral para o plano da inteligência. Nesse caso, *malin* deixa de significar “malvado” e passa a funcionar como elogio ambíguo ou comentário irônico. O efeito produzido é sensivelmente diferente: a crítica direta se dilui e dá lugar a uma leitura mais leve, quase admirativa, que relativiza a responsabilidade de Tintim pelo acidente.

Essa escolha tradutória tem consequências importantes para a construção de sentidos da cena. Ao optar por “esperto”, a tradução de 2008 suaviza o conflito e reconfigura a relação entre os personagens, reduzindo a carga acusatória presente no original. Em termos lefeverianos, trata-se de uma reescrita que adapta o julgamento moral à sensibilidade do leitor contemporâneo, operando uma forma de domesticação semântica que atenua a violência simbólica do confronto.

Assim, a comparação entre as duas traduções evidencia como a interpretação de *malin* funciona como ponto de inflexão na cena: enquanto a edição de 1970 intensifica a condenação moral, a de 2008 privilegia uma leitura mais ambígua e conciliadora. Essa diferença confirma que a tradução não apenas transfere significados, mas participa ativamente da reconfiguração ética e ideológica da narrativa, produzindo efeitos de sentido distintos a partir de uma mesma unidade lexical.

#### IV - Quarta Análise

Figura 10 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p. 24)



Fonte: Hergé

Figura 11 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p. 26)



Fonte: Hergé

Figura 12 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p. 24)



Fonte: Hergé

A sequência ambientada na tribo dos *Babaoro'm* introduz explicitamente a figura do feiticeiro, identificado visualmente pelo utensílio ritual sobre a cabeça e verbalmente pela nomeação de sua função. No quadrinho original de 1946, o enunciado central é: “*Sorcier, ça y en a grand malheur!... Li fétiche sacré li en a disparu!*”. Como em outras cenas do álbum, a fala do personagem é construída por meio de uma grafia deliberadamente desviada (*li, ça y en a*), recurso que marca a alteridade linguística dos congoleses e contribui para sua caracterização estereotipada.

O termo-chave do enunciado é *fétiche*. Em francês, essa palavra possui uma forte carga histórica e ideológica, ligada ao discurso colonial e à tradição antropológica europeia, que a utilizou para classificar objetos de culto africanos como expressões de religiosidade “primitiva” ou supersticiosa. Assim, a expressão ‘*fétiche sacré*’ já enquadra o sagrado africano a partir de uma categoria externa, que deslegitima suas práticas ao traduzi-las segundo parâmetros europeus.

Na tradução de 1970, observa-se a opção por “fetiche sagrado”, como em “O fetiche sagrado desapareceu!”. Essa escolha é particularmente significativa, pois o termo fetiche não ocupa, em português, o mesmo lugar semântico que ocupa em francês. No uso corrente do português, especialmente no Brasil, fetiche tende a estar associado a campos semânticos distintos, como o da sexualidade ou de objetos de fascínio, e não é empregado de forma espontânea para designar objetos religiosos tradicionais. Assim, ao manter o termo, a tradução de 1970 importa para o português uma categoria conceitual que não lhe é plenamente natural, reforçando o enquadramento colonial do original em vez de adaptá-lo ao sistema cultural da língua de chegada.

Embora essa tradução suavize aspectos formais da fala, eliminando grande parte das marcas de desvio gramatical do original, ela preserva e até cristaliza o viés ideológico inscrito no léxico. A domesticação sintática não se acompanha de uma domesticação cultural: o objeto sagrado continua sendo nomeado a partir de uma noção externa, que reduz práticas religiosas africanas a “fetiches”.

Já a tradução de 2008 opta por substituir fetiche por “ídolo sagrado”, como em “Ídolo sagrado sumiu!”. Essa escolha desloca o campo semântico do enunciado. Embora ídolo também carregue, no português, uma herança cristã que associa idolatria ao erro religioso, o termo é mais reconhecível para o leitor contemporâneo e menos diretamente vinculado ao vocabulário técnico da antropologia colonial. Ao mesmo tempo, a tradução intensifica o registro coloquial (“desgraceira braba”, “babau”), reforçando o tom emocional da cena.

Esse contraste entre as duas traduções evidencia que a reescrita tradutória não opera apenas no nível da língua, mas também no da categorização cultural. Enquanto a edição de 1970 mantém um termo pouco usual em português, reproduzindo de forma quase literal o enquadramento colonial francês, a edição de 2008 reconfigura o léxico, ainda que sem romper completamente com a lógica de exteriorização do sagrado africano.

Dessa forma, a análise do termo *fétiche* confirma a progressão observada nas análises anteriores: as traduções oscilam entre preservação, deslocamento e reformulação dos sentidos coloniais do original. A tradução de 1970 tende a conservar o exotismo, mesmo quando pouco

naturais à língua de chegada, enquanto a de 2008 busca soluções mais integradas ao português contemporâneo, ainda que produza novos efeitos de sentido. Em ambos os casos, a tradução atua como espaço de mediação ideológica, revelando como escolhas lexicais aparentemente pontuais participam da construção de uma representação específica das culturas africanas.

## V - Quinta Análise

Figura 13 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p.24)



Fonte: *Hérgé*

Figura 14 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p.26)



Fonte: *Hérgé*

Figura 15 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p.24)



Fonte: Hergé

A cena analisada ocorre após a chegada de Tintim à tribo dos *Babaoro 'm*, momento em que o protagonista passa a receber atenção e prestígio entre os moradores locais. Esse reconhecimento provoca o descontentamento do feiticeiro da tribo, cuja autoridade simbólica é progressivamente ameaçada pela centralidade ocupada por Tintim. É nesse contexto que se estabelece o diálogo entre o feiticeiro e um personagem branco sem nome já apresentado no início do álbum, ainda no navio, como alguém em conflito com Tintim e Milu, e que reaparece após o acidente com o trem.

No quadrinho original de 1946, o enunciado do personagem branco é formulado da seguinte maneira: “*Écoute-moi, sorcier. Ce petit Blanc est mon ennemi, à moi aussi. Si tu veux, nous allons nous en débarrasser...*”. Apesar de manter a hierarquia racial implícita em toda a obra, o trecho constrói, do ponto de vista linguístico, uma proposta de ação conjunta. O uso da primeira pessoa do plural (*nous allons*) sugere uma aliança estratégica entre os dois personagens, em que a responsabilidade e a agência são compartilhadas. Ainda que essa cooperação se dê dentro de um quadro colonial, a formulação preserva uma aparência de simetria na tomada de decisão.

Na tradução de 1970, essa lógica é mantida de forma relativamente próxima ao original: “Se quiser, poderemos unir-nos contra ele...”. A escolha pelo verbo unir-se reforça a ideia de parceria e preserva o caráter coletivo da ação. Mesmo com uma linguagem mais coloquial, a tradução não altera de modo significativo a distribuição da agência entre os personagens, mantendo a proposta de cooperação como eixo da cena.

Já na tradução de 2008, observa-se uma inflexão decisiva no enunciado: “Se você quiser, eu ajudo você a se livrar dele...”. A substituição do “nós” por uma estrutura em que o personagem branco se coloca como aquele que ajuda introduz uma assimetria clara na relação. O feiticeiro deixa de ser um agente ativo da decisão para ocupar uma posição dependente do saber e da iniciativa do outro. A ação deixa de ser conjunta para tornar-se assistida, reposicionando o personagem branco como mediador e detentor da competência necessária para resolver o conflito.

Essa mudança, embora aparentemente sutil, produz efeitos relevantes na dinâmica de poder da cena. Ao transformar a cooperação em assistência, a tradução mais recente reforça uma hierarquia implícita, na qual o personagem africano é colocado em posição de dependência estratégica. Trata-se de um exemplo preciso do que Lefevere descreve como manipulação por meio da reescrita: não há alteração do enredo nem supressão de conteúdo, mas uma reorganização discursiva que reconfigura relações de autoridade e agência.

## VI - Sexta Análise

Figura 16 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p.22)



Fonte: *Hérgé*

Figura 17 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p.24)



Fonte: Hérge

Figura 18 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p.22)



Fonte: Hérge

Retomando a cena do acidente ferroviário, este quadrinho mostra Tintim dirigindo-se aos moradores locais após o descarrilamento causado por seu carro preso aos trilhos. A situação narrativa permanece a mesma nas três versões, Tintim ordena que os homens retomem o trabalho, mas as escolhas tradutórias alteram de maneira sensível o tom do enunciado e, conseqüentemente, o grau de violência simbólica presente na interação.

No original de 1946, o discurso de Tintim já se apresenta como autoritário e depreciativo: “*Au travail, vite!... Vous n’avez pas honte de laisser ce chien travailler tout seul?... Allons, tas de paresseux, à l’ouvrage!*”. A fala associa os congolesees à preguiça e estabelece uma comparação humilhante com o cachorro Milu, que aparece como mais diligente do que os homens. Embora ofensivo, o enunciado mantém uma estrutura relativamente direta, sem intensificadores emocionais adicionais. A violência discursiva está presente, mas integrada

ao registro paternalista que caracteriza grande parte do álbum

Na tradução de 1970, observa-se uma atenuação parcial desse tom. Expressões como “Vamos, deixem de preguiça e mãos à obra!” e “Vocês não vão ter coragem de deixar esse cão trabalhar sozinho, vão?” suavizam a agressividade explícita do original. A escolha por construções mais coloquiais e menos insultuosas dilui o impacto da reprimenda, deslocando o enunciado para um registro quase admonitório. Ainda que a hierarquia colonial permaneça intacta, a violência verbal é parcialmente neutralizada por um tom mais cotidiano e menos brutal.

Já na tradução de 2008, ocorre um movimento inverso. O enunciado é reformulado de modo a intensificar a agressividade: “Ao trabalho, já! Não têm vergonha de deixar um cachorro fazer tudo sozinho?” seguido de “Vamos, bando de preguiçosos! Mexam-se!”. A introdução de expressões como “bando de preguiçosos” e o imperativo “mexam-se” reforçam a dimensão coercitiva da fala, produzindo um efeito de violência discursiva mais marcado do que no próprio original.

Essa intensificação não decorre de uma exigência do texto-fonte, mas de uma escolha tradutória que reorganiza o tom da cena. Do ponto de vista da teoria de Lefevere, trata-se de um caso claro de reescrita ideologicamente orientada: o conteúdo narrativo é preservado, mas o modo de dizer é recalibrado, resultando em uma representação mais agressiva da autoridade colonial exercida por Tintim.

## VII - Sétima Análise

Figura 19 – Quadrinho do álbum original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p.18)



Fonte: Hergé

Figura 20 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p.20)



Fonte: Hergé

Figura 21 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p.18)



Fonte: Hergé

Na sequência da narrativa, Tintim encontra-se acompanhado de Coco, personagem que atua como guia durante a expedição. Após o episódio em que um macaco captura Milu, Tintim mata outro animal e se disfarça com sua pele para recuperar o cachorro. É ainda sob esse disfarce que ele se dirige novamente a Coco, desencadeando a cena analisada neste quadrinho.

No original de 1946, a fala de Coco é construída a partir de um francês deliberadamente marcado por desvios gramaticais e sintáticos, como se observa em “Ça mauvais!... Ça y en a singe parlant!... Ça y en a mangé Tintin!”. O uso reiterado de estruturas como “ça y en a” constitui uma forma de francês pidginizado, que não corresponde a uma variedade linguística real, mas a uma simulação caricatural. Essa estratégia textual produz um efeito de infantilização: Coco é representado como incapaz de articular um discurso coerente, aproximando sua fala de um balbúcio primitivo.

Esse efeito é reforçado pelo contraste com a fala de Tintim, gramaticalmente correta e marcada por ironia: “*Comment peut-on avoir peur d’un pauvre petit singe?*”. A oposição entre um discurso “civilizado” e outro “defeituoso” contribui para a hierarquização simbólica entre as personagens, em consonância com a lógica colonial que estrutura o álbum.

Na tradução de 1970, observa-se a manutenção parcial desse procedimento. Embora o texto em português apresente maior fluidez do que o original francês, expressões como “Socorro! Um macaco que fala!” e “Como é que ele pode ficar com medo de um macaquinho?” preservam a associação entre Coco e uma reação exagerada. Ainda que a tradução suavize alguns desvios gramaticais, o personagem continua sendo construído como alguém dominado pelo medo irracional, reforçando sua posição infantilizada no interior da cena.

Já na tradução de 2008, o processo de infantilização torna-se ainda mais explícito por meio de escolhas lexicais e sintáticas específicas. A fala “Mamãezinha! Macaco falando língua de gente! Macaco comeu nhô Tintim!” introduz elementos que não estão presentes no original, como o vocativo “mamãezinha” e o uso de “nhô”, que remetem diretamente a um registro infantil. Além disso, a repetição simples e quase “cantada” das frases intensifica o efeito de regressão linguística, aproximando o discurso de Coco ao de uma criança pequena.

Essa reformulação não é neutra. Ao optar por uma linguagem ainda mais simplificada e infantilizada do que a do texto-fonte, a tradução de 2008 amplia o efeito de inferiorização simbólica do personagem. Do ponto de vista do aporte teórico adotado neste trabalho, trata-se de um exemplo claro de reescrita: a cena é preservada narrativamente, mas seus sentidos reorganizados por meio da linguagem.

## VIII - Oitava Análise

Figura 22 - Quadrinho do álbum original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p.18)



Fonte: Hergé

Figura 23 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p.20)



Fonte: Hergé

Figura 24 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p.18)



Fonte: Hergé

Nesta cena, Tintim encontra-se com Coco antes de dormir, após ter descoberto e frustrado o plano do homem branco com quem havia se desentendido anteriormente. O personagem é capturado e passa a ser designado como “prisioneiro”, e é nesse contexto que Tintim pergunta a Coco sobre o estado do detido. Trata-se de um momento aparentemente cotidiano da narrativa, mas que revela, por meio das escolhas tradutórias, diferentes modos de encenar relações de autoridade

No original de 1946, o diálogo é relativamente neutro do ponto de vista das formas de tratamento. Tintim pergunta: “*Et notre prisonnier, Coco ?... Comment va-t-il?*”, e a resposta é “*Très bien, missié. Li a toujours dans la tomobile...*”. Embora o termo “*missié*” já configure uma marca de deferência, trata-se de uma deformação gráfica do francês “*monsieur*”, que sugere oralidade e subalternidade sem recorrer a um vocabulário diretamente associado à escravidão. A relação de hierarquia está presente, mas é construída de forma indireta, por meio

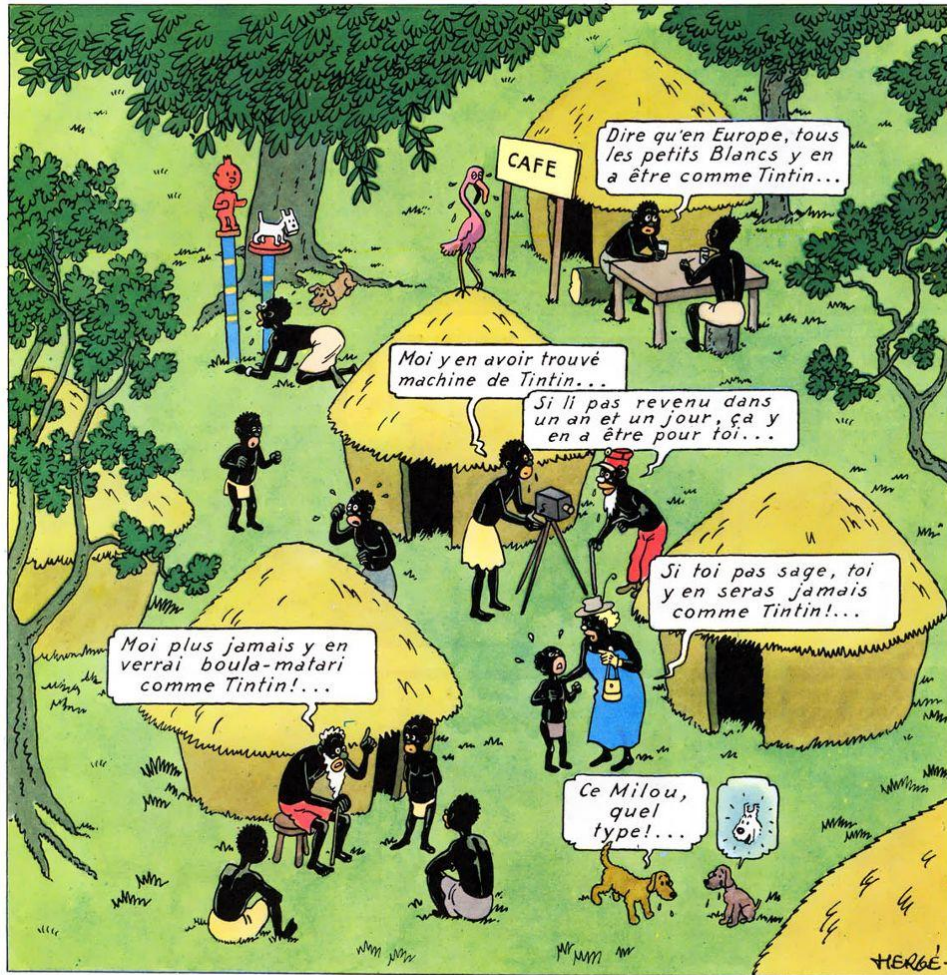
da assimetria linguística entre os interlocutores.

Na tradução de 1970, essa hierarquia torna-se mais explícita. A pergunta “E o nosso prisioneiro, Coco? Como vai ele?” recebe como resposta “Vai bem, meu sinhô. Está lá dentro do automóvel...”. A introdução da expressão “meu sinhô” não encontra correspondência direta no texto francês e constitui uma escolha culturalmente carregada no contexto brasileiro. O termo remete ao léxico do período escravocrata e às relações senhoriais, reforçando uma posição de submissão extrema do personagem negro diante da autoridade branca. Assim, a tradução não apenas preserva a assimetria presente no original, mas a reinterpreta à luz de uma memória histórica específica, intensificando o efeito de dominação.

Já na tradução de 2008, observa-se uma atenuação desse marcador explícito de subordinação. A resposta de Coco passa a ser “Tá bom, nhozinho. Tá lá dentro do tomóvel...”. Embora o uso de “nhozinho” continue a sinalizar deferência e hierarquia, o termo opera em um registro menos diretamente associado à escravidão do que “meu sinhô”. Ao mesmo tempo, mantém-se a marca de oralidade e a assimetria linguística por meio de reduções fonéticas como “tá” e “tomóvel”, o que preserva a posição subalterna do personagem, ainda que com menor carga histórica explícita.

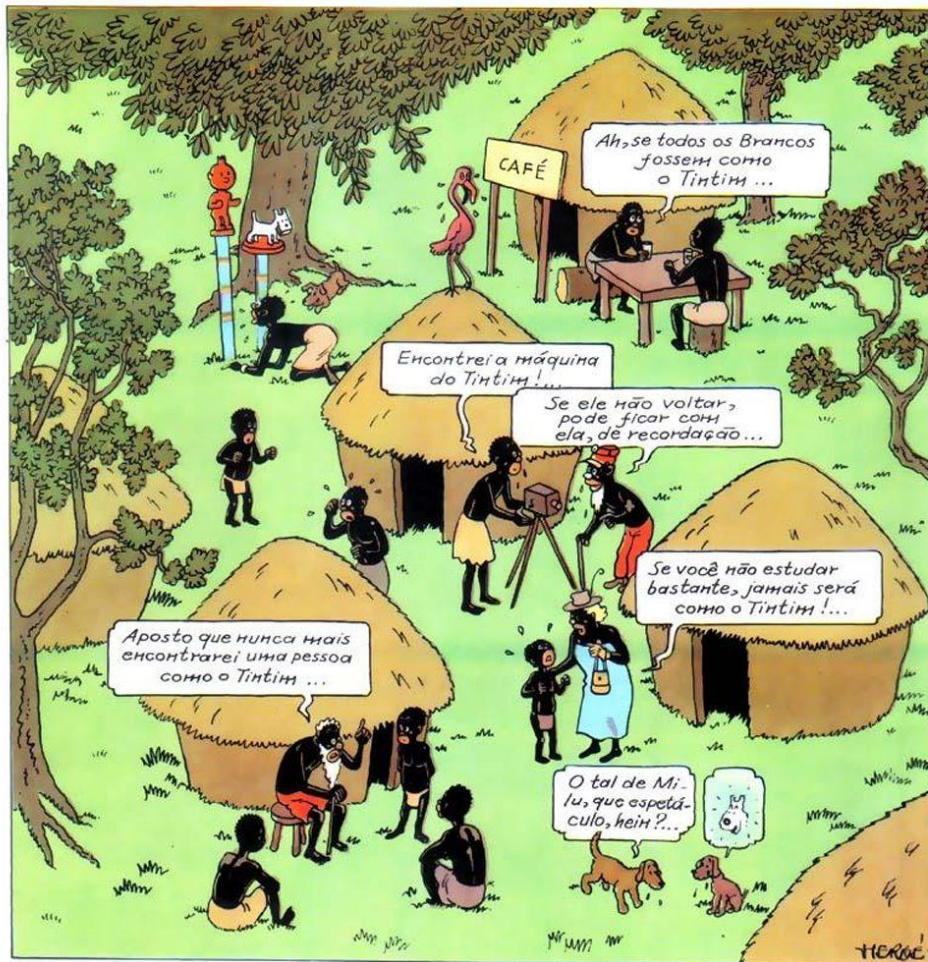
A comparação entre as três versões evidencia como formas de tratamento aparentemente secundárias desempenham papel central na construção das relações de poder. Enquanto o original sugere a hierarquia por meio de desvios linguísticos e marcas de oralidade, a tradução de 1970 recontextualiza essa relação em um imaginário escravocrata brasileiro, tornando a subordinação mais direta e reconhecível. A versão de 2008, por sua vez, recua parcialmente dessa associação histórica específica, sem eliminar completamente a assimetria discursiva.

## IX - Nona Análise

Figura 25 – Quadrinho do album original: *Tintin au Congo* (Hergé, 1946, p. 62)

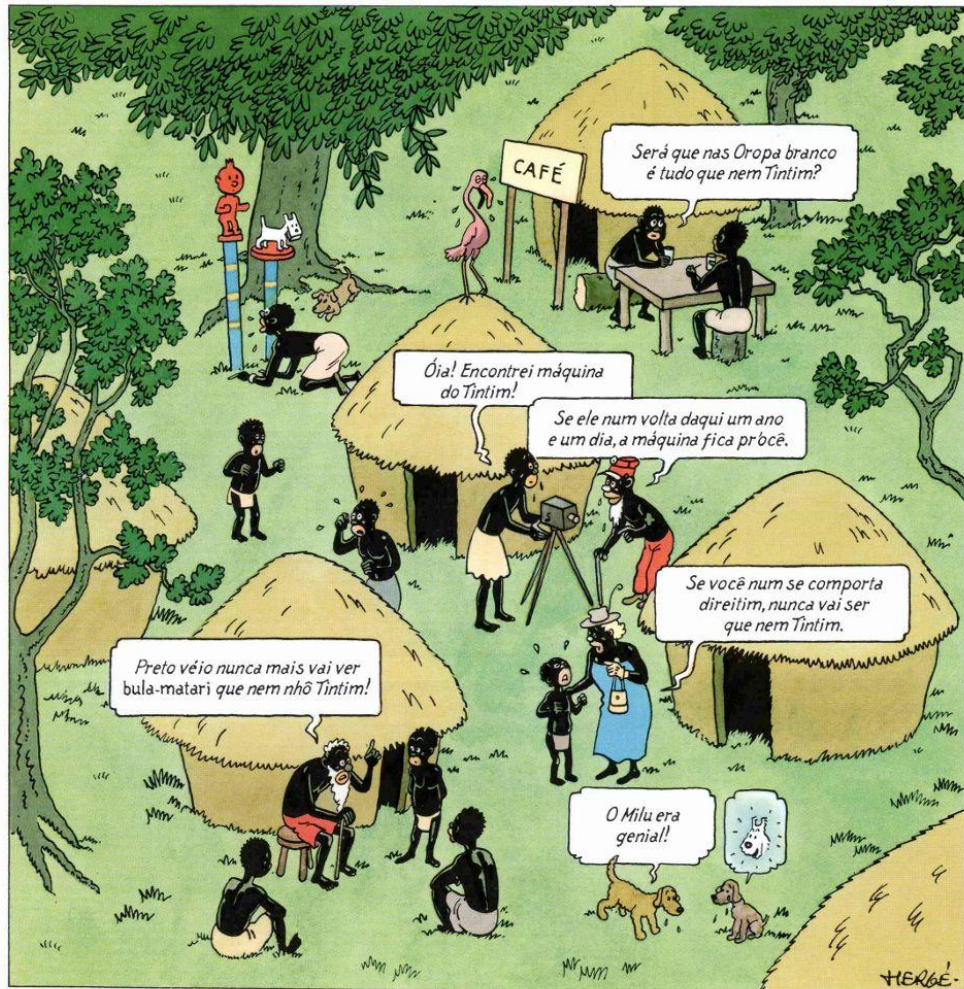
Fonte: Hergé

Figura 26 – Quadrinho da primeira edição brasileira: *Tintim na África* (Hergé, 1970, p. 64)



Fonte: Hergé

Figura 27 – Quadrinho da segunda edição brasileira: *Tintim no Congo* (Hergé, 2008, p. 62)



Fonte: Hergé

No último quadrinho do álbum, a fala do personagem congolês concentra de forma exemplar vários dos processos analisados ao longo deste capítulo, em especial o apagamento cultural operado pela tradução. No original francês (1946), a afirmação “*Moi plus jamais y en verrai Boula-Matari comme Tintin*” mobiliza um termo profundamente enraizado no contexto histórico congolês: Bula-Matari, apelido atribuído a Henry Morton Stanley e posteriormente associado à figura do colonizador europeu. Trata-se de um termo carregado de memória histórica, que remete diretamente à experiência colonial belga no Congo e às relações de

dominação impostas aos povos locais.

Na tradução brasileira de 1970, esse termo é suprimido e substituído por uma formulação genérica “uma pessoa”, o que resulta em um apagamento do referente histórico-cultural. A omissão de Bula-Matari rompe o vínculo entre a fala do personagem e a história colonial congoleza, esvaziando a dimensão preconceituosa e etnocêntrica presente no original. Assim, o que era uma comparação ancorada em uma figura histórica do colonialismo transforma-se em uma simples exaltação individual do herói europeu.

Esse apagamento é aprofundado na edição de 2008, que opta pela expressão “preto-velho”. Embora o termo pertença ao repertório cultural brasileiro e esteja associado a entidades das religiões de matriz africana, sua inserção nesse contexto produz um deslocamento semântico e cultural significativo. Ao substituir “Moi” por “preto-velho”, a tradução reinscreve a fala em um imaginário religioso brasileiro que não pertence ao universo histórico nem cultural da narrativa. Trata-se, portanto, de uma domesticação que aproxima o texto do leitor brasileiro, mas ao custo da perda de sua especificidade cultural original.

Assim, o último quadrinho sintetiza um dos eixos centrais deste trabalho: a tradução não apenas transfere significados, mas seleciona, apaga e reinscreve referências culturais. No encerramento do álbum, a supressão de Bula-Matari edição de 1970 simboliza a perda de um vínculo direto com a história congoleza, reafirmando como escolhas tradutórias aparentemente pontuais podem produzir efeitos duradouros na memória cultural veiculada pela obra.

### **3.2 Conclusão das análises**

As análises realizadas ao longo deste capítulo evidenciam de forma consistente que a tradução de *Tintin au Congo* não se limita a um exercício de equivalência linguística, mas atua como um espaço privilegiado de reconfiguração discursiva, cultural e ideológica. A comparação entre o original de 1946 e as duas traduções brasileiras, de 1970 e de 2008, revela como escolhas tradutórias específicas participam ativamente da construção de sentidos, ora reforçando, ora atenuando ou deslocando representações coloniais e estereótipos raciais presentes na obra.

De maneira geral, a tradução de 1970 tende a recorrer a uma linguagem mais coloquial e marcada por oralidade, o que, em alguns momentos, suaviza certos traços linguísticos do original, mas, em outros, reforça relações de subordinação por meio de termos carregados historicamente, como “meu sinhô”, além de omitir referências culturais específicas como Bula-Matari, que produzem apagamentos significativos da memória histórica congoleza. Já a tradução de 2008, embora se apresente como mais consciente do leitor contemporâneo, evidencia

estratégias de domesticação que, por vezes, aumentam o tom estereotipado das falas e deslocam o texto para repertórios culturais alheios ao contexto original, como o brasileiro.

Dessa forma, as análises confirmam o aporte teórico mobilizado neste trabalho ao evidenciar que a tradução de histórias em quadrinhos envolve uma articulação complexa entre texto verbal, imagem e contexto, e que suas escolhas nunca são neutras. Ao contrário, elas influenciam diretamente a recepção da obra e a forma como discursos coloniais são perpetuados, atenuados ou reformulados.

Por fim, *Tintin au Congo*, em suas diferentes traduções, mostra-se, assim, um objeto privilegiado para refletir sobre o papel da tradução na circulação de representações do outro e na construção ou no apagamento do outro no campo literário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo analisar as representações coloniais presentes no álbum *Tintin au Congo*, de Hergé, a partir de uma perspectiva tradutológica e cultural, considerando o papel da tradução na circulação e na reconfiguração de discursos ideológicos. Ao longo da pesquisa, buscou-se demonstrar que as histórias em quadrinhos, longe de constituírem apenas um produto de entretenimento, configuram-se como objetos culturais complexos, capazes de veicular valores, hierarquias e imaginários sociais profundamente enraizados em seus contextos de produção.

A contextualização histórica da *bande dessinée* francófona e da obra de Hergé permitiu compreender *Tintin au Congo* como um produto diretamente vinculado ao projeto colonial belga do início do século XX. As representações estereotipadas dos personagens africanos, a infantilização recorrente, o apagamento de suas vozes e a centralidade do herói europeu evidenciam a presença de um discurso colonial que naturaliza relações de dominação e desigualdade. Nesse sentido, o álbum funciona como um documento cultural que revela as tensões, contradições e ideologias de seu tempo.

A partir do aporte teórico dos Estudos da Tradução, especialmente das contribuições de André Lefevere, Lawrence Venuti e Liberatti, foi possível compreender a tradução como uma prática de reescrita, marcada por escolhas ideológicas, éticas e culturais. As noções de manipulação, invisibilidade do tradutor, domesticação e estrangeirização, bem como as especificidades da tradução de histórias em quadrinhos, mostraram-se fundamentais para analisar como texto e imagem interagem na produção de sentido e como o tradutor atua em um espaço multimodal que impõe limites e possibilidades.

A análise comparativa das duas traduções brasileiras de *Tintin au Congo*, publicadas em 1970 e 2008, evidenciou que a tradução não apenas transfere significados, mas participa ativamente da construção e da transformação das representações coloniais da obra. Observou-se que a edição de 1970 tende a atenuar certos traços linguísticos estigmatizados, suavizando a violência verbal presente no original, enquanto a edição de 2008, embora mais recente, em diversos momentos reformula ou até intensifica processos de infantilização e hierarquização simbólica por meio de escolhas lexicais e discursivas específicas. Essas diferenças demonstram como mudanças de contexto histórico, editorial e cultural influenciam diretamente as estratégias tradutórias.

Nesse sentido, o estudo confirma que a tradução atua como uma prática ideológica e

cultural, capaz tanto de perpetuar quanto de deslocar discursos coloniais. Mesmo quando não há alterações no enredo ou nas imagens, pequenas escolhas linguísticas revelam-se decisivas na construção das relações de poder entre os personagens e na forma como o leitor da cultura de chegada interpreta a narrativa. A tradução, portanto, não se apresenta como um espaço neutro, mas como um campo de mediação simbólica no qual se negociam sentidos, valores e representações.

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para ampliar as reflexões sobre a tradução de histórias em quadrinhos e sobre a necessidade de leituras críticas de obras canônicas, especialmente aquelas produzidas em contextos coloniais. Ao evidenciar o papel da tradução na circulação de discursos ideológicos, este estudo reforça a importância de uma prática tradutória consciente e responsável, atenta não apenas à fidelidade textual, mas também às implicações culturais e históricas dos sentidos que colocam em circulação.

## REFERÊNCIAS

- BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. London; New York: Routledge, 2020.
- CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. Quadrinhos em tradução: pensando a escrita como imagem. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 42, p. 1–24, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao>. Acesso em: 15 set. 2025.
- CÉSAIRE, Aimé. **Une saison au Congo**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- CHAGASTELLES, Tania Maria Seggiaro. As sociedades africanas e o colonialismo. In: MACEDO, José Rivair (org.). **Desvendando a história da África**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. (Série Diversidades). p. 111–122. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/editora>. Acesso em: 3 out. 2025.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GANGULY, Sanghamitra. Reading comics: a post-colonial review of Tintin in the Congo. **Veda's Journal of English Language and Literature (JOELL)**, v. 5, n. 2, p. 102–109, 2018. Disponível em: <https://joell.in>. Acesso em: 28 ago. 2025.
- GREGORY, Chase. **In the gutter: comix theory**. *Studies in Comics*, v. 3, n. 1, p. 107–128, 2012. Disponível em: [https://digitalcommons.bucknell.edu/fac\\_journ](https://digitalcommons.bucknell.edu/fac_journ). Acesso em: 12 nov. 2025.
- GUILBERT, Xavier. **Panorama de la BD en France: 2010–2020**. Paris: Centre national du livre, 2021.
- HERGÉ. **Les aventures de Tintin: Tintin au Congo**. Bruxelles: Les Éditions du Petit Vingtième, 1946.
- HERGÉ. **Tintin au pays des Soviets**. Tournai: Casterman, 1930.
- HERGÉ. **Tintin en Amérique**. Tournai: Casterman, 1932.
- HERGÉ. **Tintim na África**. Rio de Janeiro: Record, 1970.
- HERGÉ. **As aventuras de Tintim: Tintim no Congo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HONORATO, Felipe Antonio. Intersecções entre colonialismo e o histórico migratório congolês: o caso do Estado Livre do Congo. **Revista Afros & Amazônicos**, v. 2, n. 2, p. 118–126, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufopa.edu.br>. Acesso em: 9 set. 2025.
- LEFEVERE, André. **The translation of literature: an approach**. *Babel*, v. 16, p. 75–79, 1970.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LIBERATTI, Elisângela Lorena. **Traduzindo histórias em quadrinhos**: proposta de unidades didáticas com enfoque funcionalista e com base em tarefas de tradução. 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LIBERATTI, Elisângela. Uma proposta didática para traduzir as histórias em quadrinhos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. esp. 2, p. 280–297, 2016.

LIBERATTI, Elisângela Lorena. A tradução de histórias em quadrinhos no curso de Letras-Inglês da Universidade Estadual de Londrina. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 43, p. 1–21, 2023.

LOURENÇO, Eduardo. **Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLER, Ann. **Reading bande dessinée**: critical approaches to French-language comic strip. Bristol; Chicago: Intellect Books; University of Chicago Press, 2007.

MÜLLER, Paulo Ricardo; ARAÚJO, Melvina Afra Mendes de. Apresentação do dossiê: coetaneidade, pós-colonialidade, diáspora(s) e africanidade(s): caminhos dos estudos africanos no Brasil. Mediações – **Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 25, n. 1, p. 10–22, 2020. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/39495>. Acesso em: 21 ago. 2025.

NASCIMENTO, Evelyn Rosa do. **Entre o silêncio e o reconhecimento**: o processo de independência e os movimentos de libertação no Congo-RDC (1956–1960). 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2015.

OLIVEIRA, Juliana Prestes; DUTRA, Nicollas Cayann Teixeira; ALÓS, Anselmo Peres. Literatura de viagem e Tintin: teoria vs Hergé. **Norte@mentos**, Cáceres, MT, v.16, n.42, p.42-45, jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article.view/10815>. Acesso em: 6 nov.2025.

PALOMO RUANO, Francisco de Asís. **Explicites et implicites culturels dans la bande dessinée francophone contemporaine**: applications ultérieures en didactique des langues à travers le théâtre. Synergies Espagne, n. 14, p. 267–279, 2021. Disponível em: <https://gerflint.fr>. Acesso em: 18 set. 2025.

PIEIDADE FILHO, Lúcio De Franciscis dos Reis. **Precursor de um mundo sem sombras: o estilo de Hergé e a escola franco-belga dos quadrinhos**. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH/UNICAMP, 5., 2009. Anais. p. 332–336.

RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 5, p. 103–106, 1996. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 2 out. 2025.

RIBEIRO, Josiani Job; CONTE, Daniel. **A África de Hergé: os povos autóctones na história em quadrinhos Tintim no Congo.** In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO – INOVAMUNDI, 7., 2015, Novo Hamburgo. Anais do VII Seminário de Pós-Graduação. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2015. v. 8.

SANTOS, Andrea Pereira dos; NEVES, André Roberto Custódio. Quadrinhos, cultura e sociedade: contribuições das narrativas sequenciais para a formação do leitor. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação (RDBCI)**, Campinas, SP, v. 20, e022002, p. 1–21, 2022.

SANTOS, Iury Givago Ribeiro Bispo de Almeida; CRUZ, Tiago André da; HORN, Milton Luiz Vieira. **Uma breve história das histórias em quadrinhos.** Educação Gráfica, Bauru, v. 15, n. 3, p. 44–64, out. 2011. Disponível em: <https://revistas.unesp.br>. Acesso em: 27 ago. 2025.

SCHURMANS, Fabrice. Entre história e ficção: o fracasso do homem de exceção. Une saison au Congo (Aimé Césaire) e Lumumba (Raoul Peck). **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 106, p. 85–104, maio 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5888>. Acesso em: 14 nov. 2025.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation.** London; New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução.** Tradução de Valéria Biondo et al. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

VERGUEIRO, Waldomiro. Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição. DataGramZero: **Revista de Ciência da Informação**, v. 6, n.2, 2005. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001502706>. Acesso em 30 set. 2025

XAVIER, Glacy Kelli Reis da Silva. Histórias em quadrinhos: panorama histórico, características e verbo-visualidade. **Darandina – Revista Eletrônica**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 1–20, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina>. Acesso em: 5 nov. 2025.