UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

KÁTIA REGINA VIGHY HANNA

Do gibi ao livro: as traduções de *Watchmen* no Brasil

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

KÁTIA REGINA VIGHY HANNA

Do gibi ao livro: as traduções de *Watchmen* no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves.

VERSÃO CORRIGIDA

De Acordo:

São Paulo

2016

Nome: HANNA, Kátia Regina Vighy

Título: Do gibi ao livro: as traduções de *Watchmen* no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha filha *Emília*, pelo seu
exemplo de dedicação e perseverança.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à *Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves*, pela confiança em me deixar trilhar um caminho pouco explorado nos Estudos da Tradução.

Aos *Profs. Drs. Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos*, por tudo que aprendi sobre histórias em quadrinhos.

Ao tradutor *João Paulo Lian Branco Martins*, pela gentileza de sua atenção.

Aos meus pais, *Abdalla e Catharina*, a quem devo tudo.

Às amigas,

Luciane Camolesi, Daisy Luci de Macedo, Isabel Moncayo, Élide Garcia Vivan, Adriana Teixeira de Lima e Zsuzsanna Spiry, pelo apoio nos momentos em que se deseja desistir.

Renata Vecina e Maria Teresa Quirino, pelo apoio e pela disposição em ler e discutir este trabalho.

Aos amigos,

Fernando Prado e João Henrique, pela presença nos momentos certos.

À secretária do DLM, *Edith*, pelas orientações sempre precisas.

RESUMO

HANNA, K. R.V. **Do gibi ao livro: as traduções de *Watchmen* no Brasil**. 2015. 161 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como as quatro traduções de *Watchmen* foram influenciadas pelos diferentes estágios de consolidação da *graphic novel* no sistema de histórias em quadrinhos do Brasil e pela aproximação deste com o sistema literário. Defende-se a ideia que as histórias em quadrinhos constituem seu próprio sistema e que no Brasil as traduções ocupam o centro do sistema, sendo responsáveis pela introdução de novos modelos de narrativas gráficas. A minissérie *Watchmen* foi lançada nos EUA entre 1986-1987 em 12 volumes pela editora DC, sendo logo depois reunida em um único livro, com o rótulo de *graphic novel*. No Brasil, *Watchmen* seguiu um caminho editorial similar com as traduções refletindo as transformações do mercado nacional de quadrinhos dos últimos trinta anos em direção à consolidação de um público adulto mais exigente e a migração das vendas em bancas para as livrarias, de forma semelhante ao ocorrido nos EUA na década de 1980. Além disso, este estudo demonstra o peculiar papel de autonomia na escolha de estratégias tradutórias desempenhado pelo tradutor de três das versões brasileiras. O corpus deste estudo é composto dos seis números da edição da Editora Abril (1988), dos doze volumes lançados pela mesma editora em 1999, dos quatro livros da edição da Via Lettera (2005-2006) e a da Edição Definitiva lançada pela Panini Books, em 2011.

Palavras-chave: Estudos descritivos da tradução. Histórias em quadrinhos. Polissistema. Patronagem.

ABSTRACT

HANNA, K. R.V. **Do gibi ao livro: as traduções de *Watchmen* no Brasil**. 2015. 161 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

This study aims to demonstrate how the consolidation stage of the graphic novel in the Brazilian comic system and the relation between the comic system and the literary system influenced the four Brazilian translations of *Watchmen*. The idea defended is that comics have their own system, and that translation occupies the center of the system in Brazil, being responsible for introducing new models of graphic narratives. *Watchmen* was released in the USA from 1986 to 1987 as a 12-issue miniseries by DC Comics, and not long after was collected into a single book under the label of graphic novel. In Brazil, *Watchmen* has followed a similar publishing path and the translations reflect the transformations of the national comic book market in the last three decades towards establishing a market for adults and more demanding readers, and to migrate sales from news agencies to bookstores, in a similar way to what happened in the US comic market from the 1980s. This study also demonstrates the peculiar autonomy held by the translator regarding to translations strategies in three of the Brazilian editions. The corpus of this study is composed of 6-issues miniseries published by Editora Abril (1988-1989), 12-issues also released by Editora Abril (1999), the 4 books by Via Lettera publishing house (2005-2006) and the Absolute Edition (2011) by Panini Books.

Keywords: Descriptive Translation Studies. Comics. Polysystem. Patronage.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Mercado editorial de quadrinhos em 1967 e 2007.....	45
Quadro 2 -	Traduções dos intertítulos	89
Quadro 3 -	Conteúdo dos textos extras.....	93
Quadro 4 -	Comparativo das traduções dos textos extras (a)	96
Quadro 5 -	Comparativo das traduções dos textos extras (b)	97
Quadro 6 -	Tradução dos nomes dos personagens principais.....	100
Quadro 7 -	Tradução dos nomes dos personagens secundários	101
Quadro 8 -	Ocorrência dos procedimentos tradutórios	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS	18
1.1 Das cavernas aos <i>comics</i>	19
1.2 A novidade gráfica	34
1.3 “Notícias alvissareiras”	42
2. O SISTEMA DOS QUADRINHOS E A TRADUÇÃO	47
2.1 Os Estudos Descritivos da Tradução	47
2.1.1 O polissistema	49
2.1.2 As restrições de André Lefevere	53
2.2 O sistema dos quadrinhos e a tradução	56
3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	66
3.1 O formato	67
3.1.1 Abril e a tradução de fábrica	73
3.1.2 Abril Jovem: <i>Watchmen</i> chega ao Brasil	78
3.1.3 Via Lettera: o livro	79
3.1.4 Panini: Edição Definitiva	83
3.2 O título e os intertítulos	86
3.2.1 Os intertítulos	87
3.3 Os textos extras	93
3.4 Os nomes próprios	98
3.5 As inscrições	101
3.5.1 As inscrições fundamentais	106
3.5.2 As inscrições contextualizadoras	109
3.5.3 Inscrições em diálogo	114
3.6 O letreiramento	119
3.7 A relação texto e imagem	125
3.7.1 As expressões idiomáticas	132

3.8 Quadro referencial	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
Referências bibliográficas	145
Índice de Figuras	150
Apêndices	156

INTRODUÇÃO

Do gibi ao livro: as traduções de Watchmen no Brasil procura analisar e compreender as diferentes versões ao português da obra seminal de Alan Moore (roteiro), Dave Gibbons (desenhos) e John Higgins (cores) apresentadas ao público brasileiro em quatro edições que cobrem um período de pouco mais de vinte anos entre o primeiro lançamento da editora Abril, em 1988, e a última versão de 2011 da editora Panini. Nesse sentido, este estudo coloca-se entre os vários estudos de tradução no Brasil que adentram no âmbito das histórias em quadrinhos (a partir de agora referidas também como HQs), linguagem cada vez mais presente em diversos espaços da sociedade, ganhando corações e mentes entre um público leitor diversificado.

No Brasil, a inclusão oficial em 2006 dos quadrinhos no PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), incrementando as possibilidades de atuação dos autores nacionais, ainda que apenas na adaptação de obras literárias. À parte disso, na venda comercial, as livrarias tornaram-se o local privilegiado para a aquisição de quadrinhos, a maioria sob o rótulo de *graphic novel*. As universidades não estão fora desse processo de difusão das histórias em quadrinhos e muitos trabalhos acadêmicos têm como tema a arte sequencial. Na área dos Estudos da Tradução, os quadrinhos também ganharam terreno, com diversos estudos dedicados à análise da tradução da arte sequencial resultante de um misto de linguagens. Este ano, por exemplo, nas 3as. Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, realizada na Escola de Comunicação e Artes (ECA), na Universidade de São Paulo, entre os dias 18 e 21 de agosto, houve o lançamento de 22 títulos de livros teóricos sobre histórias em quadrinhos. Um recorde, segundo os organizadores. Este ano também, a exemplo do ano passado, o governo estadual manteve o ProAC (Programa de Ação Cultural), que escolheu 20 projetos de histórias em quadrinhos e disponibilizou uma verba de 40 mil reais para cada projeto ser editado. No nível federal, outro incentivo vem da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), com o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, que contempla propostas de tradução e/ou publicação de histórias em quadrinhos.¹

¹ No edital referente a 2015-2017, não houve inscritos na categoria histórias em quadrinhos.

Watchmen foi concebida na década de 1980 e sintetiza um momento de transição no desenvolvimento dos quadrinhos nos EUA. Seu lançamento em doze capítulos mensais, entre os anos de 1985-1986, pela editora gigante do ramo, a DC Comics, veio acompanhado de outras duas histórias em quadrinhos que iriam alterar o cenário da arte seqüencial: *Maus*, de Art Spiegelman, e *Batman - The Dark Knight Returns*, de Frank Miller. A “geração de 1986”, como essas HQs ficaram conhecidas, “provocou uma febre pela novela gráfica e pelos quadrinhos “adultos” no final dos anos 1980 e princípio dos anos 1990 nas grandes editoras de comics.” (GARCÍA, 2012, p. 232)

Após o lançamento de *Maus*, *Watchmen* e *Batman - The Dark Knight Returns*, o processo que vinha se desenvolvendo de produção autoral, histórias mais extensas e temas autobiográficos ou mais “adultos” consolidou-se. Embora tenham sido lançadas em capítulos – *Maus* surgiu em “caderninhos” dentro da revista *Raw*, cujo editor era Art Spiegelman, e *Watchmen* e *Batman - The Dark Knight Returns*, foram publicadas inicialmente em capítulos, no formato americano, logo foram reunidas em volumes únicos no formato livro, passando de minissérie para *graphic novel*.

Em 2016, *Watchmen* irá comemorar 30 anos de lançamento com um currículo invejável. Em premiações específicas do círculo das histórias em quadrinhos, ganhou o Jack Kirby Awards (1987) e o Eisner (1988). Em 1988, levou o Hugo na categoria *Other Forms* (Outras Formas), já que este prêmio contempla apenas ficção científica e fantasia. Ao ter sido incluído, em 2005, na lista do *Time Magazine* dos “100 melhores romances de língua inglesa de 1923 até o presente”, *Watchmen* chamou mais ainda a atenção dos leitores, inclusive entre aqueles que não eram leitores habituais de história em quadrinhos. A adaptação para o cinema veio em 2009, com direção de Zack Snyder e, recentemente, no seriado *Breaking Bad*, me deparei com um episódio intitulado Ozymandias. Alan Moore entrou para o Guinness como portador de “Mais Prêmios de Melhor Escritor” e “Mais Prêmios de Melhor *Graphic Novel*” (CARNEIRO, 2009).

O certo é que já em 1988, o próprio Moore escreveu um texto, apresentado pela primeira vez na edição de *Watchmen* pela Via Lettera, em 2005, em que declara, de forma bem humorada, os desdobramentos, até aquele ano, de sua obra:

De qualquer modo, estamos em janeiro de 1988 e este artigo é, sem dúvida, o último trabalho que pretendo realizar a respeito do WATCHMEN num futuro próximo. Nós escrevemos e desenhamos a HQ. Nós ajudamos a elaborar os distintivos e aprovamos os relógios de pulso. Discutimos o filme, o RPG e aprovamos as camisetas. Fizemos a excursão na Grã-Bretanha e as entrevistas para a imprensa

americana. Fomos à sessão de fotos em que nos pediram que posássemos como Adam West e Burt Ward, andando de lado em um muro com nossa Batcorda. Autografamos tantos gibis que estamos pensando em trocar de nomes somente para aliviar o tédio, e sempre que vemos aquela face pequena, sorridente, idiota e amarela com a mancha vermelha cor de sangue, ficamos com uma enxaqueca intolerável. Há quatro anos, iniciei a obra, há um ano terminei de escrevê-la, e somente agora começo a ter qualquer tipo de perspectiva a respeito do que realmente fiz.

Vinte anos após o seu lançamento, *Watchmen* havia vendido 100 mil exemplares, número que saltou para 900 mil após o lançamento do filme, em 2009, mantendo-se por mais de um ano na primeira posição das *graphic novels* mais lidas nos EUA. (HUDSICK, 2011). No Brasil, com um mercado de histórias em quadrinhos voltado sobretudo para as obras norte-americanas, *Watchmen* recebeu seis edições até o momento. A primeira, em seis partes, onde constavam dois capítulos cada, foi lançada pela Abril, entre 1988-1989. Algum tempo depois, a editora reuniu os fascículos num único volume. Para marcar os dez anos do primeiro lançamento no Brasil, o selo Abril Jovem editou *Watchmen* no seu formato original de doze fascículos. Em 2005-2006, a editora Via Lettera publicou a minissérie em formato de livro, com quatro tomos de três capítulos. Por fim, a editora Panini comprou os direitos da HQ, realizando mais dois lançamentos, um em 2009, em seis livros, e a Edição Definitiva, de 2011.

O *corpus* deste trabalho é composto pelo volume único, compilado das edições de 1986 e 1987, pela editora DC, em inglês, e com as edições da Abril (1988-1989), Abril Jovem (1999), Via Lettera (2005-2006) e a *Edição Definitiva* da editora Panini (2011). Passamos, a partir de agora, a denominá-las, respectivamente: A, AJ, VL, P.

A hipótese aventada aqui é a de que as histórias em quadrinhos constituem seu próprio sistema. Por sistema compreendemos a rede de relações estabelecida entre os elementos que tecem a particular estrutura na qual circulam as histórias em quadrinhos. Como salienta García (2010, p. 302), para compreender os quadrinhos é preciso pensá-los como meio integrado pela forma artística e pelo contexto externo. Nesse cenário se desenrolam as relações com as empresas editoras, as crises econômicas, as redes de distribuição e suas transformações, as mudanças nos pontos de venda, a recepção dos leitores, as variações dos formatos, a consciência que os autores têm (ou não) de seu próprio trabalho. Entender a arte dos quadrinhos é entender o “desenvolvimento de uma instituição muito ampla que muitos praticantes conformam, dos leitores até os autores.”

No Brasil, o sistema de histórias em quadrinhos teve como elemento formador e modelador a tradução de produtos vindos em especial dos EUA. A importação de quadrinhos foi responsável por introduzir gêneros (de aventura, de super-heróis, de horror, entre outros), formatos (*comic book*, livro ou álbum), tipos de narrativas (como a *graphic novel*), formas de distribuição (os *syndicates*, agências de distribuição de quadrinhos), mudanças nos pontos de venda (das bancas para as lojas especializadas e livrarias) e, de modo geral, pela criação de um mercado editorial que se assemelha (guardadas as devidas proporções de tamanho e faturamento) ao norte-americano.

No artigo “Visual adaptation in translated comics”, Zanettin (2014, p.32) defende que a entrada dos mangás no polissistema ocidental de quadrinhos foi semelhante ao que aconteceu com os primeiros quadrinhos norte-americanos traduzidos na Europa. Apenas quando estes ocuparam uma posição mais central no polissistema europeu é que as convenções visuais (formato, layout, letreiramento, imagens) dessas produções passaram a ser repetidas nas edições europeias. No caso dos mangás, com o aumento das vendas e de títulos lançados na década de 1990, eles foram adquirindo uma posição mais central no polissistema ocidental e as convenções visuais e narrativas do gênero passaram a ser mantidas nas traduções.

Dessa maneira, partindo das reflexões de Even-Zohar acerca da função do texto traduzido no polissistema e do conceito de patronagem de André Lefevere, com ênfase em seu elemento ideológico e econômico, defendo a tese de que as várias traduções de *Watchmen* diferem por influência da posição que ocupam no sistema de quadrinhos no Brasil, em que se observa o processo de consolidação das *graphic novels*, que passam da posição periférica para central, e da aproximação deste com o sistema literário. Além disso, há o componente da patronagem, que no caso de *Watchmen* é peculiar, pois envolve a pessoa do tradutor.

Em artigo desenvolvido para a conclusão da disciplina Leituras Críticas de Histórias em Quadrinhos² sobre a tradução dos formatos de *Watchmen*, observei que ao passar do formato gibi (formato americano) para o livro, resultado da política editorial que se inicia a partir da década de 1980 no Brasil (similar ao que ocorre nos EUA), visando à consolidação de um mercado consumidor adulto para as HQs de narrativas mais extensas, e explorando novos pontos de venda (livrarias e lojas especializadas), houve

² Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 2012.

uma aproximação do formato-fonte. Pretendo agora observar se tal tendência é também encontrada na tradução de alguns elementos que fazem parte dos três grupos de signos que Kaindl classificou como relevantes à tradução das histórias em quadrinhos, a saber, o lingüístico, o tipográfico e o pictórico. Na opinião de Kaindl³,

Os futuros estudos deveriam ter como meta conduzir investigações de traduções nos níveis textual e intertextual, com os estudos textuais focando em álbuns e edições completas, e análises intertextuais focando em estratégias particulares de tradução em determinado tempo ou em determinada cultura adotadas por uma ou diversas editoras. (...) Assim contribuindo para uma maior compreensão das histórias em quadrinhos traduzidas. (KAINDL, 1999, p. 284)⁴

Nos estudos de caso na área de tradução trabalha-se com dois tipos de variáveis, as do texto e as do contexto, na busca de estabelecer uma relação entre elas. As estratégias de investigação desta tese envolvem uma metodologia descritiva e sistêmica para identificar a relação entre o textual/imagético e o sociocultural.

Em “The Nature and Role of Norms in Translation”, Gideon Toury (1995, p. 201-202) desenvolve o tema das normas em tradução. De acordo com o autor, as normas iniciais refletem a escolha básica que um tradutor segue entre os dois pólos de uma tradução - o de partida e o de chegada - e que terá conseqüências sobre as demais escolhas. Ele deverá optar por uma tradução adequada (orientada pelas normas da cultura/texto de partida) ou aceitável (voltada para a cultura/texto de chegada). Essas normas também podem ser observadas em decisões não apenas no nível macro, mas igualmente no micro, por exemplo, a decisão de se traduzir um nome próprio ou não. Embora o tradutor tome uma decisão entre os dois procedimentos, eles não são excludentes, podendo ocorrer ao mesmo tempo, numa mesma tradução, mas sempre com a prevalência de um deles.

A metodologia descritivista sugere que o estudo das normas deve se iniciar por um único aspecto do texto-fonte ou da tradução, por exemplo, as palavras polissêmicas. No entanto, a análise deve se desenvolver no sentido de generalizações, buscando integrar os vários pontos problemáticos de uma tradução. Quanto mais espessa for a rede de comparações, mais se poderá falar em *estrutura normativa* ou *modelo*.

³ Todas as traduções deste trabalho são minhas, salvo quando indicado o contrário.

⁴ “It should be the aim of future studies to carry out investigations of translations on a textual and intertextual level, with textual studies focussing on an entire album ou issue comics, and intertextual analyses focusing on particular translation strategies at a given time or in a given culture adopted by one or several publishing companies.”

No paradigma descritivista, o estudioso procura considerar todos os elementos que concorrem para a natureza de uma tradução. Assim, realiza análise de diversas traduções de determinado período e examina o desenvolvimento histórico da tradução e suas funções culturais em uma determinada sociedade, bem como a influência do mercado editorial na produção e disseminação de obras traduzidas. Trata-se de uma tentativa de determinar os vários fatores que contribuíram para criar produtos específicos. O importante é determinar o lugar que uma tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta. Há um interesse em descobrir as circunstâncias que levam um tradutor a reproduzir um padrão estético existente na sua cultura de origem, ou ao contrário, a rejeitá-lo e a introduzir um novo modelo inspirado no texto-fonte.

No capítulo 1 deste trabalho, faço um breve relato da história dos quadrinhos, fazendo um paralelo entre o desenvolvimento da arte sequencial nos EUA e no Brasil, com ênfase nas mudanças no mercado editorial e as transformações resultantes na produção dos quadrinhos que resultaram na *graphic novel*. Dos autores que irão compor este capítulo destaco Gonçalo Júnior (2004), Waldomiro Vergueiro (2011), Paulo Ramos (2011, 2012a, 2012b), Santiago García (2012). A questão terminológica de *graphic novel* é relevante para esta pesquisa e será abordada na tentativa de melhor definir o *corpus*, uma vez que não há consenso entre os estudiosos da área sobre o conceito de *graphic novel*.

O conceito de sistema é abordado do capítulo 2, no qual apresento as reflexões de Itamar Even-Zohar e André Lefevere sobre o tema. Even-Zohar considera a posição da tradução no sistema literário dependente das circunstâncias particulares ao sistema, que irão igualmente determinar a função dos textos traduzidos e sua relação com outros textos do polo receptor. Lefevere acresce à discussão elementos socioculturais e econômicos que operam dentro e fora do sistema literário, como a patronagem. Embora tenham sido aplicados à literatura, encerro o capítulo transportando esses conceitos para a área das histórias em quadrinhos, enfocando o papel das traduções no sistema brasileiro da arte sequencial, sobretudo em *Watchmen*.

O capítulo 3 encerra este trabalho detalhando nas traduções o que foi previamente observado na análise do capítulo anterior. Partindo da proposta de Klaus Kaindl de um quadro referencial para o estudo de quadrinhos traduzidos, realizo a comparação e apresento os resultados da análise das edições das duas edições da Abril, de 1988 e

1999, (esta última referida como da Abril Jovem), da Via Lettera e da Panini. Os itens analisados aparecem na seguinte ordem: do formato, título e intertítulos (títulos dos capítulos), textos extras, nomes próprios, inscrições (objetos onde se encontram signos verbais), letreiramento (os recursos tipográficos), a relação entre texto e imagem e expressões idiomáticas.

1. HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS

Início este primeiro capítulo apresentando um breve relato do surgimento da história em quadrinhos, com o objetivo de mostrar como a história dos quadrinhos no Brasil está intimamente ligada ao desenvolvimento da arte sequencial nos Estados Unidos. Tal consideração leva-nos a assumir o papel preponderante da tradução na formação do mercado editorial de quadrinhos no Brasil. Para tanto, considero brevemente as primeiras manifestações de comunicação humana, as pinturas rupestres, os mestres dos quadrinhos europeus e o momento em que os quadrinhos surgiram nos EUA como produto da comunicação de massas. A partir de então, relaciono os dois mercados demonstrando, em especial, as alterações no mercado editorial brasileiro dos quadrinhos nas últimas trinta décadas. Dos autores que irão compor este capítulo destaco Gonçalo Junior (2004), Waldomiro Vergueiro (2011), Paulo Ramos (2007, 2011, 2012a, 2012b) e Santiago García (2012).

Gonçalo Junior oferece uma saborosa reconstituição da história das HQs no Brasil, no período de 1933-1964. Do pioneirismo de Adolfo Aizen à política agressiva de Roberto Marinho, da censura do Estado Novo ao catecismo de Carlos Zéfiro. Waldomiro Vergueiro traça um panorama semelhante, embora mais sucinto, chegando aos dias atuais e à difusão das *graphic novels* no Brasil. Paulo Ramos faz considerações sobre a linguagem dos quadrinhos e, em sua última publicação, analisa as mudanças que marcaram a primeira década deste milênio, apontando para a “nova cara” dos quadrinhos brasileiros, que abrange desde a diversificação de gêneros e do público leitor até inclusão das HQs no PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), marcando oficialmente a entrada do gênero nas salas de aula, em especial com a adaptação de clássicos da literatura nacional e mundial. Santiago explica o desenvolvimento dos quadrinhos integrando a forma artística com os aspectos mercadológicos do setor.

Para discutir sobre o termo *graphic novel*, um assunto ainda em debate entre os estudiosos da área, apresento como, por meio da crise editorial, essa forma de narrativa ganhou força e quais as características normalmente associadas a esse tipo de quadrinho. Ademais, destaco que o termo *graphic novel* foi rapidamente apropriado pelas editoras e usado como uma tábua de salvação para alavancar as vendas, sem, contudo, se configurar num novo gênero da arte sequencial.

1.1 Das cavernas aos comics

A Caverna de Chauvet, no sul da França, abriga exemplos da primeira forma de comunicação humana, as pinturas rupestres. Nas imagens datadas em cerca de 30 mil anos, encontra-se o embrião da repetição de uma mesma imagem, numa tentativa de reproduzir o movimento dos animais desenhados por homens do período paleolítico. Desde então, os seres humanos utilizam a imagem como um dos meios mais eficazes de comunicação e transmissão de conhecimento (HERZOG, 2010).

Contar histórias por meio de imagens nos remete a outras obras notáveis da humanidade, como a Coluna de Trajano, em Roma, erigida para comemorar a vitória dos romanos contra os dácios, povos que habitavam o atual território da Romênia. Nas frisas em baixo-relevo que sobem pela coluna de 38 metros estão esculpidos momentos da batalha em ordem cronológica.

Embora o surgimento da escrita date de cerca de 4000 anos, com o sistema cuneiforme, desenvolvido na Mesopotâmia, as duas linguagens passaram a se cruzar com o nascimento do livro ilustrado, e autores identificam esse momento com a origem dos quadrinhos (OLIVEIRA, 2008, p. 22). No entanto, a origem dos quadrinhos é um ponto de discórdia entre os pesquisadores. Santiago García relata a existência de duas correntes:

Uma delas reconhece como inventor dos quadrinhos o professor suíço Rodolphe Töpffer, que realizou algumas *histoires em estampes* a partir do fim da década de 1820, enquanto a outra prefere localizar o momento seminal nos jornais de Joseph Pulitzer (*New York World*) e William Randolph Hearst (*New York Journal*), no final do século XIX, e especialmente nos achados de desenhistas como Richard Felton Outcault, Rudolph Dirks ou Bud Fisher, entre outros. (GARCÍA, 2012, p. 26)

García explica que o pano de fundo do debate é a divisão entre os que buscam definir os quadrinhos como meio de comunicação de massas (quadrinhos norte-americanos) e os que preferem vê-los como tradição cultural artística (quadrinhos europeus). Estes remontam ao século XV, quando na França, nos Países Baixos e na Inglaterra as numerosas publicações em folhas soltas (*broadsheets*) foram consideradas a pré-história dos quadrinhos. Nelas, havia uma combinação de imagens e texto, “habitualmente com a finalidade de propaganda política e religiosa ou intenção moral.”

(GARCÍA, 2012, p. 44). No século XVIII, destaca-se a sátira do inglês William Hogarth, cujo trabalho figurativo foi comparado ao exercício literário de Pope, Swift e Henry Fielding.

No século seguinte, a influência de William Hogarth seria notada no trabalho do professor suíço Töpffer. Apesar de suas aspirações a escritor e poeta, foram as tiras cômicas criadas para divertir seus alunos que deram fama a Töpffer. Embora seu trabalho tenha sido popular em toda a Europa e de um de seus livros mais famosos ter chegado aos Estados Unidos, a influência decisiva para o desenvolvimento dos quadrinhos americanos foi o alemão Wilhelm Busch (1832-1908), criador do impagável *Max und Moritz*, traduzido no Brasil como *Juca e Chico*, por Olavo Bilac em 1915.

Figura 1 - Juca e Chico em uma de suas travessuras.

No continente norte-americano, os quadrinhos tinham como suporte principal o mesmo que os europeus, as revistas satíricas. As revistas humorísticas que circulavam pelos EUA na segunda metade do século 19 incluíam “textos, ilustrações, caricaturas, chistes gráficos e também algumas das primeiras experiências dos quadrinhos norte-americanos (...)” (GARCÍA, 2012, p. 59). Os artistas desse período estão sendo redescobertos após terem sido negligenciados pela ênfase em Outcault e nos demais artistas da imprensa dominical. Os nomes a serem destacados são A. B. Frost e F.M. Howarth.

O fato é que as revistas cômicas perderam terreno para a imprensa na publicação de quadrinhos a partir da guerra entre os jornais norte-americanos *New York World*, de Joseph Pulitzer, e o *New York Journal*, de Willian Randolph Hearst. Em 1895, um ano

após começar a utilizar a prensa colorida, o jornal de Pulitzer publicou em seu suplemento dominical a tira *Hogan's Alley*. The Yellow Kid, como ficou conhecido o personagem Mickey Dungan, alcançou grande popularidade. Sobre a gênese dos quadrinhos como produto de massa, escreve Moya:

(...) foi com o **boom** da imprensa americana, a luta Pulitzer vs. Randolph Hearst (vulgo Citizen Kane), que os suplementos dominicais coloridos surgiram, acompanhando os jornais, na figura de Yellow Kid (O Menino Amarelo), com seu panfletário camisolão amarelo, desenhado por Richard Fenton Outcault no *New York World*, em 1895. (MOYA, 1977, p. 35, grifo do autor.)

Os suplementos, em tamanho tabloide (33 x 28 cm), foram uma experiência única para os leitores. García (2012, p. 69) destaca que “a difusão da imagem impressa e em cores, em um mundo onde não existia a televisão nem o cinema (...), mudou a imaginação do público.” O jornalista Adolfo Aizen também foi cativado pelos suplementos quando esteve em viagem aos EUA em 1933. Aizen descobriu que os suplementos aumentavam consideravelmente as vendas dos jornais e o carro-chefe das vendas era o suplemento infanto-juvenil. Nos encartes, leitores de todas as idades acompanhavam as aventuras de Buck Rogers, Tarzan e outros heróis de aventuras. O jornalista importou a ideia dos suplementos para o Brasil e assim deu início ao longo processo de desenvolvimento do modelo norte-americano de quadrinhos no mercado brasileiro.

No Brasil, a crítica política e social também foi registrada por meio de caricaturas e de publicações humorísticas no século 19. Angelo Agostini, autor de *As Aventuras de Nhô Quim, ou Impressões de uma Viagem à Corte*, publicado no jornal *Vida Fluminense*, a partir de 1869, é um dos artistas que se destacaram como críticos do Segundo Império. Suas historietas são consideradas as primeiras do gênero no Brasil e “talvez do mundo.” (VERGUEIRO, 2011, p. 14).

Quarenta anos depois, Agostini colaborou na criação da capa da primeira revista infantil a publicar histórias em quadrinhos, *O Tico-Tico*. A revista circulou entre 1905 e 1960 e, ao estilo das publicações europeias, oferecia às crianças não apenas quadrinhos, mas passatempos, poemas e matérias sobre datas comemorativas. O personagem mais famoso da revista foi Chiquinho, cuja identidade norte-americana ficou desconhecida da maioria dos leitores por mais de quarenta anos. Acreditava-se ser uma criação nacional. Na realidade, o garoto travesso era *Buster Brown*, criado por Richard Felton Outcault, o

pai do Garoto Amarelo. *O Tico-Tico* deu início ao direcionamento das histórias em quadrinhos para o público infantil, diverso do público majoritariamente adulto das publicações humorísticas do século anterior. Entretanto, foi com a importação do modelo norte-americano de quadrinhos que a mudança no público leitor se aprofundou (VERGUEIRO, 2011, p.17).

Figura 2 - A primeira revista brasileira com histórias em quadrinhos.

Adolfo Aizen era funcionário de Roberto Marinho no jornal *O Globo*. Quando retornou ao Brasil, o jornalista tentou convencer o patrão de que os suplementos eram um negócio lucrativo. Roberto Marinho não se empolgou com a ideia, alegando falta de recursos e de patrocinadores para bancar o projeto. Seguindo conselhos de amigos, Aizen foi procurar o diretor do jornal *A Nação*, o capitão e chefe da polícia de Getúlio Vargas, João Alberto Lins de Barros. A proposta de publicar o modismo americano foi prontamente aceita. Nascia o *Suplemento Infantil* que, juntamente com a *Gazetinha* do jornal paulista *A Gazeta*, ajudou a popularizar os quadrinhos norte-americanos entre o público leitor brasileiro ao lançar os quadrinhos que faziam grande sucesso nos EUA naquele momento, como Buck Rogersm Agente Secreto X-9 e Flash Gordon. De acordo com Gonçalo Junior,

No ano seguinte, Aizen traria Mandrake, Brucutu, Príncipe Valente, Tarzan, Brick Bradford, Pinduca, Rei da Polícia Montada e até mesmo histórias inéditas de Walt Disney, que começava a chamar a atenção pelo perfeccionismo em cinema de animação. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 310)

A partir da introdução do modelo norte-americano, Vergueiro ressalta que:

A trajetória das histórias em quadrinhos no território brasileiro passaria pelos mesmos percalços enfrentados em outros países, sendo idolatrada por adolescentes e desacreditada pela maioria dos educadores e intelectuais. (VERGUEIRO, 2011, p. 6)

Os lançamentos norte-americanos eram rapidamente importados para o Brasil por meio dos *syndicates*, distribuidoras de histórias em quadrinhos e de *features* (ilustrações, artigos e reportagens). Em artigo sobre a formação do mercado editorial de quadrinhos no Brasil, Reis (2012) explica que em alguns *syndicates* havia tradutores responsáveis pela adaptação das histórias, visando à fácil assimilação do produto pelos leitores brasileiros. Daí resulta, por exemplo, ser comum a tradução dos nomes dos personagens.

Enquanto isso, nos EUA, os suplementos se espalhavam pelos jornais de todo o país e surgiam alguns aspectos das histórias em quadrinhos que iriam definir o gênero, como a continuidade das histórias, tendo como fio condutor um personagem central. As séries de aventura fizeram grande sucesso e, durante a década de 1930, abrigaram o aparecimento dos super-heróis. São desse período Popeye, Buck Rogers, Tarzan, Dick Tracy, Mandrake, Fantasma, Flash Gordon, Super-Homem, entre outros.

As histórias em quadrinhos logo deixaram as páginas dos jornais e ganharam um suporte próprio. A ideia de dobrar as páginas dos noticiários ao meio e nelas imprimir duas páginas de quadrinhos em tamanho reduzido nasceu como uma peça publicitária na gráfica *Eastern Color Printing Company* em 1933. No novo formato, foram impressos os exemplares de *Funnies on Parade*, para serem distribuídos aos clientes de fabricantes de produtos de higiene. A princípio as revistas reuniam as séries publicadas nos jornais.

De acordo com García (2012, p.115), a verdadeira alma dos *comics* veio das novelas populares vendidas em bancas, os *pulps*, de onde saíram personagens reais e fictícios decisivos para o desenvolvimento das revistas em quadrinhos. Um dos personagens reais era um ex-escritor de novelas *pulp*, o comandante Malcolm Wheler-

Nicholson, responsável pela publicação do primeiro *comic book* de histórias originais, o *New Fun*. A editora National Allied Publishing de Nicholson afundou em dívidas e foi comprada por Harry Donenfeld e Jack Liebowitz. Um ano antes, em 1938, a editora havia lançado uma revista apenas com histórias policiais, a *Detective Comics*, cujas iniciais acabaram dando nome a editora DC. Quando os novos proprietários assumiram a editora, uma nova revista estava em produção, a *Action Comics*, na qual surgiu uma história que até então não havia despertado o interesse dos editores, *Superman*.

A independência dos jornais e das revistas de humor possibilitou que os quadrinhos apresentassem histórias mais extensas. Foram nos caderninhos grampeados, medindo 17x26cm, coloridos e com um número de páginas entre 32 e 64, que os super-heróis alçaram voo, sendo lidos por mais de 50 milhões de pessoas em 1942 (GARCÍA, 2012, p.116). García salienta a importância do *comic book* para a evolução da linguagem dos quadrinhos:

O *comic book* será um passo decisivo na evolução dos quadrinhos, pois permitirá que se desliguem da imprensa geral ou humorística e alcancem uma autonomia como meio, além de ser um suporte onde terão espaço, finalmente, as histórias de *longa extensão*, ou pelo menos de extensão superior a uma página. (GARCÍA, 2012, p.112, grifo do autor)

No Brasil, a transição para o gibi tem início quando o *Suplemento Infantil* deixa de ser encartado no jornal *A Nação* e passa a ser comercializado avulso, com o novo nome de *Suplemento Juvenil*. O sucesso da publicação de Aizen despertou a inveja de seu antigo patrão, Roberto Marinho, que em 1937 decide fazer seu próprio jornal de quadrinhos, *O Globo Juvenil*. *O Globo Juvenil* contava com um colaborador ilustre, Nelson Rodrigues:

Nos primeiros anos de *O Globo Juvenil*, o trabalho de Nelson consistia em produzir seções fixas de humor, além de outras sem muita graça, com exaltações patrióticas ao Estado Novo, perfis de escritores portugueses ou curiosidades de almanaque. Também virou tradutor. O inglês, no entanto, ainda era uma língua quase desconhecida para ele, que “traduzia” os balões por conta própria, muitas vezes inventando histórias a partir do que os desenhos lhe sugeriam. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 63)

Assim como Nelson Rodrigues, a maioria dos tradutores não desempenhava apenas essa função. Reis (2012) elenca dez tradutores de quadrinhos que atuaram entre

1915 e 1960 e todos tinham outras atividades. Alceu Penna era desenhista e estilista; Antônio de Paula Dutra, religioso; Henrique Pongetti, jornalista e revisor; Horácio Gutiérrez, desenhista; Nelson Rodrigues, escritor e jornalista; Olavo Bilac, poeta e jornalista; Wilson Drummond, redator. A única mulher a compor a lista é a jornalista e roteirista Helena Ferraz de Abreu, a quem Reis considera a primeira tradutora brasileira de quadrinhos. Dois outros tradutores da lista são Alfredo Machado e Paulo Luquin Filho. Este trabalhou com Aizen por várias décadas, sendo responsável pelo contato com livrarias e papelarias para a distribuição dos suplementos de Aizen, e também ajudando na tradução da revista *Contos Policiais*.

Alfredo Machado foi atuante no cenário do mercado editorial de quadrinhos e suas atividades no setor resultaram na criação da editora Record. Jovem talentoso, entrou em contato com Aizen quando ainda era estudante do Colégio Pedro II e visitou o *Suplemento Infantil* para pedir que o tabloide participasse de uma campanha organizada pelos alunos. Os estudantes tiveram seu pedido aceito e fundaram o Clube do Juvenilistas. Machado foi efetivado como o primeiro repórter mirim da redação do *Suplemento* e logo acumulou a função de tradutor. O rapaz trabalhou com Aizen dos doze aos dezessete anos, mas cansado da baixa remuneração e dos atrasos no pagamento, mudou-se para o concorrente, *O Globo Juvenil*. No entanto, Machado logo teria uma ideia decisiva para sua carreira: tornar-se distribuidor de histórias em quadrinhos. Fundou a Agência Distribuidora, em 1939, que muito tempo depois se transformaria na Editora Record. Nas décadas seguintes, traduziu e enviou aos clientes e à imprensa artigos contra a censura dos quadrinhos, embora, como veremos adiante, seu esforço em defender os gibis tenha sido em vão. Será ele o responsável pela elaboração do regulamento e do selo do código de ética que as grandes editoras usariam em suas publicações para driblar a intensa campanha contra os quadrinhos na década de 1950 (GONÇALO JUNIOR, 2004).

Antes da campanha contra os gibis causar a autorregulação da indústria e afetar o mercado de quadrinhos, o fim da Segunda Guerra Mundial contribuiu para o declínio nas tiragens das publicações de super-heróis nos EUA, tendo sobrevivido apenas os mais populares: Superman, Batman e Mulher-Maravilha. As histórias do Capitão Marvel deixaram de ser publicadas em 1953. No entanto, o declínio desse gênero não inibiu o surgimento de outros, como os *funny animals*, *westerns*, policiais, românticos, histórias de terror etc. No Brasil, a década de 1940 foi palco da acirrada disputa entre

Aizen e Roberto Marinho, fato que acabou colocando mais publicações nas bancas. Aizen lançou uma revista de quadrinhos em formato meio-tabloide, a *Mirim*, que logo foi imitada pela Globo com a publicação da revista *Gibi*. A revista fez tanto sucesso que “gibi” se tornou a forma de os brasileiros designarem qualquer revista de histórias em quadrinhos.

Figura 3 - Capa de Gibi com o clássico garotinho no canto superior.

A refrega entre Aizen e Marinho tornou-se definitiva quando o proprietário de *O Globo* comprou os direitos de publicar a maioria dos personagens publicados no *Suplemento Juvenil*, provocando seu fechamento em 1945. De acordo com Vergueiro, com o fim das edições do *Suplemento Juvenil*, iniciou-se uma nova fase no mercado de editoras de histórias em quadrinhos no Brasil,

marcada pelo aparecimento de editoras especializadas na publicação de histórias em quadrinhos. Essas editoras estabeleceram-se principalmente na região sudeste do Brasil, ou seja, nos estados mais desenvolvidos economicamente, São Paulo e Rio de Janeiro, uma situação que ainda permanece relativamente inalterada, quase setenta anos depois (VERGUEIRO, 2011, p. 22).

O Grande Consórcio de Suplementos Nacionais foi incorporado pelo governo de Getúlio Vargas. A decisão de Aizen de vender a empresa e mudar de ramo havia sido reforçada por uma pesquisa do Instituto Nacional de estudos Pedagógicos (INEP), do Ministério da Educação. No relatório, concluiu-se que, além do conteúdo inapropriado veiculado pelos quadrinhos (violência e erotismo), havia uma “elevada taxa de ‘estrangeirismos’ e de falhas ‘sensíveis’ de redação imperfeita ou descuidada (erros gramaticais ou ortográficos), traduções incorretas e abuso de gíria, que atingiu 13% do total das revistas examinadas.” O relatório causou imediata reação na imprensa e entre os educadores, que passam a criticar a ganância dos editores. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p.115)

Adolfo Aizen fundou a Ebal (Editora Brasil-América Ltda), em 1945. A editora foi, por mais de 30 anos, uma das mais bem-sucedidas da América do Sul, sendo a responsável pela popularização de muitos personagens dos quadrinhos americanos, entre eles *Batman*, *Super-Homem* e *Mulher Maravilha*. Os autores nacionais também encontraram na Ebal espaço para desenvolver seus personagens, com destaque para as adaptações de obras importantes da literatura brasileira para os quadrinhos, na coleção *Clássicos Ilustrados*. A RGE (Rio Gráfica e Editora) de Roberto Marinho se manteve a maior competidora da Ebal no ramo dos quadrinhos.

Outras editoras foram importantes na década de 1940. Entre elas a La Selva, responsável pela publicação de revistinhas de terror. A editora, cuja origem foi abanca de jornais e a distribuidora da família homônima, ficaria responsável pela publicação de títulos de terror, na coleção *Terror Negro*. Nos anos 40, despontou, também, a Editora O Cruzeiro, responsável pela edição da revista de notícias e variedades mais importante da primeira metade do século XX, *O Cruzeiro*. A editora publicou títulos infantis como *Luluzinha*, *Bolinha*, *Gasparzinho*, *Manda Chuva* e *Zé Colméia*.

Na década de 1950, o mercado de quadrinhos no Brasil estava no auge. Em reportagem da revista *Conjuntura Econômica*, editada pela Fundação Getúlio Vargas, falava-se da projeção dos editores de quadrinhos de que em quatro anos triplicariam as tiragens de revistinhas no país. Seriam vendidos cerca de 150 milhões de exemplares por ano. Gonçalo Junior (2004, p.181) observa que naquele período o Brasil era um país com 50 milhões de habitantes, e “o universo aproximado de compradores regulares era de 2 milhões de leitores – 75 revistas por leitor por ano, seis por mês.” Outros dados

apresentados pela pesquisa se referiam ao conteúdo das revistas. Segundo Gonçalo Junior, a pesquisa criticava as traduções, “caracterizadas por vocabulário pobre e que, não raro, traziam erros gramaticais, gírias e jargões. Em 68% das histórias avaliadas, os nomes dos personagens eram estrangeiros.”

Nos EUA, eram comercializadas centenas de milhões de revistas de quadrinhos por ano durante a década de 1950. As histórias de amor, crime e terror faziam enorme sucesso. Na EC Comics, artistas como Harvey Kurtzman e Bernard Krigstein produziam obras voltadas para os adultos, inovando na linguagem. Entretanto, o momento criativo e lucrativo dos quadrinhos foi interrompido com “a maior tragédia da história dos *comics* em todos os tempos.” (GONÇALO JUNIOR, 2012, p. 235). O psiquiatra Fredric Wertham lançou nos EUA, em 1954, uma coletânea de artigos sob o título *Seduction of the Innocent*, em que acusa os quadrinhos de “deformar o desenvolvimento psicológico das crianças” (GARCÍA, 2012, p. 152), associando a delinquência juvenil à leitura de histórias em quadrinhos. Apenas entre 1954 e 1955, a venda de *comics* caiu em cinquenta por cento.

Seduction of the Innocent apresentava casos tirados dos tratamentos realizados na clínica de Wertham com crianças e adolescentes e culpava os quadrinhos de motivar os crimes cometidos por seus pacientes, alegando que muitos deles eram leitores de quadrinhos. O psiquiatra associava os crimes cometidos às sequências lidas nas histórias e alegava que certas cenas manipulavam o inconsciente dos leitores. Fora das páginas dos quadrinhos, o contexto político, social e cultural se mostrava receptivo às ideias de Wertham, encontrando terreno fértil para sua difusão e aceitação em massa. Gonçalo Junior explica que

O livro de Werthman chegou às livrarias num momento em que os Estados Unidos viviam em pelo século XX, o macarthismo, um período de radicalização política e moral que lembrava os tempos da Inquisição. A ameaça do comunismo internacional difundida pela Guerra Fria coincidiu com a explosão do rádio e do cinema, a chegada da televisão e a modernização da imprensa (GONÇALO JUNIOR, 2004, p.236).

O resultado da campanha contra as histórias em quadrinhos foi a autorregulação da indústria, com a elaboração do *Comics Code*. A finalidade era a de estabelecer um código de ética. Algumas das normas proibiam retratar pejorativamente autoridades,

sempre castigar os criminosos e não usar as palavras “terror”, “crime” ou “horror” nos títulos das publicações. Com a aplicação do *Comic Code*, os quadrinhos voltaram a ser um produto infantil, porém, como veremos adiante, a contracultura irá ajudar a manter acesa a chama dos *comics*.

A perseguição contra os quadrinhos se espalhou por outros continentes. A Grã-Bretanha aprovou uma lei que vigorou entre 1955 e 1959 proibindo que quadrinhos nocivos dos EUA fossem importados, em especial os de terror; na Holanda, queimaram gibis em fogueiras; na França do pós-guerra, houve a promulgação de uma lei, em vigor até hoje, para proteger jovens contra a influência corruptora dos quadrinhos norte-americanos; na Espanha, o regime do ditador Salazar garantia uma censura constante, mas após 1952 houve o recrudescimento das leis que regulamentavam os quadrinhos; o Canadá proibiu a publicação dos gêneros de terror e crime; no Japão, a presença norte-americana no pós-guerra causou protestos contrários aos quadrinhos e às revistas eróticas (GARCÍA, 2012, p. 155).

No Brasil, os primeiros ataques aos quadrinhos vieram dos padres, no final da década de 1930, que importaram da Itália o argumento de que os quadrinhos norte-americanos “desnacionalizavam” as crianças. Sob o regime do ditador Benito Mussolini, os educadores italianos se esforçavam para banir os quadrinhos americanos e os imigrantes italianos no Brasil acompanhavam com interesse a situação. Na década de 1940, ocorreram acalorados debates sobre a influência perniciosa dos quadrinhos. Carlos Lacerda considerava as revistas em quadrinhos um “veneno” importado, publicadas cada vez mais por “comunistas”. A revista *Seleções do Reader’s Digest*, por sua vez, publicava reportagens alertando os pais de que, nos EUA, a leitura de revistas em quadrinhos aumentava a criminalidade entre os jovens. Mas o divisor de águas na campanha contra os gibis foi a briga entre Roberto Marinho e Orlando Dantas, proprietário do *Diário de Notícias*, pelo mercado de jornais. Segundo Gonçalo Junior,

Dantas ajudou a difundir uma série de preconceitos ideológicos e morais contra as revistinhas. Sua campanha traria resultados de curto e longo prazo, e marcaria a reputação dos gibis – e, em especial, a de Roberto Marinho – ao longo dos anos 50 e 60. O efeito disso seria devastador para o futuro do mercado de quadrinhos no país (GONÇALO JUNIOR, 2004, p.131).

Refregas à parte, o episódio da censura no Brasil foi longo e envolveu diversos personagens da vida pública: religiosos, escritores, jornalistas, políticos, educadores, donos de jornais. O debate atravessou o governo de Getúlio Vargas (1951-1954) e prosseguiu até o golpe militar, em 1964. A perseguição aos quadrinhos teve seus piores momentos quando foi criado o *Comics Code* nos EUA, mas, assim como lá, no Brasil a censura nunca chegou a ser imposta pelo Estado. Nos dois países, o que houve foi uma autorregulação das próprias editoras, por receio de uma censura imposta de fora. No Brasil, a primeira a tomar a iniciativa foi a Ebal, em 1954. Aizen criou um código que recebeu o título de “Os mandamentos das histórias em quadrinhos”.

Os mandamentos de Aizen afetaram diretamente a tradução dos quadrinhos, pois uma das críticas que mais se faziam era a de que os gibis importavam valores estrangeiros, menosprezando a cultura local. Dessa maneira, legitimou-se que as histórias fossem alteradas. O texto e o cenário deveriam ser adaptados para que se identificassem elementos brasileiros. Os personagens deveriam receber nomes brasileiros e, para a tradução das expressões idiomáticas, deveriam ser usadas expressões locais. Além disso, a linguagem deveria ser clara o bastante para não dar margem a segundas interpretações. Ficava proibida a alusão a partidos políticos, questões religiosas, referências sexuais, entre outros. (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p.257)

Outra consequência da censura foi a criação do selo brasileiro de código de ética nos quadrinhos, que passou a vir estampado nas capas das publicações. O selo foi usado nas publicações da Ebal, RGE, O Cruzeiro, Abril e Record. A ideia era transmitir ao leitor a mensagem de que essas editoras “atuavam com responsabilidade”. De acordo com Gonçalo Junior, o código era uma mistura dos Mandamentos de Aizen e do Comic Code Authority, criado pelas editoras norte-americanas. As publicações começaram a usar o selo a partir de 1961. A RGE foi a editora a usar o selo por mais tempo, durante dez anos. Com o advento do golpe militar em 1964, as atenções se voltaram para a situação política e as normas do código de ética dos quadrinhos brasileiros foram deixadas um pouco de lado. No entanto, Gonçalo Junior (2004, p. 348) salienta que “estava, por fim, sistematizada no Brasil uma espécie de censura impositiva, não oficial, aos quadrinhos.”

A Editora Abril, que também aderiu ao código, havia sido fundada em 1950 pelo imigrante ítalo-americano Victor Civita. Em 1950, a Abril começou a publicar os personagens Disney, com o gibi *O Pato Donald*, que seria seguido por outros como *Mickey*, em 1952, e *Tio Patinhas*. Na década de 1970, a editora lançou *A Turma da Mônica*, até 1986, quando Maurício mudou-se para a Editora Globo. Com o tempo, a atuação da Editora Abril se expandiu:

Em 1979, a Editora Abril assumiu a publicação dos quadrinhos dos super-heróis da Marvel Comics no Brasil, aos quais, alguns anos depois (1984), se juntaram aos da DC Comics, antes nas mãos de editoras do Rio de Janeiro. Com essa absorção, a empresa permaneceu responsável pelos personagens produzidos pelas duas maiores editoras norte-americanas até o final de 2001, dominando o mercado de quadrinhos do país durante anos (VERGUEIRO, 2011, p. 30).

Na década de 1980, entretanto, a editora Abril começou a sofrer grandes perdas no mercado de quadrinhos, agravadas pela crise econômica, e passou por transformações que levaram à redução drástica de suas publicações de quadrinhos e consequente venda dos direitos de publicação dos super-heróis para a editora Panini. Ramos (2012b) explica que a editora Panini, que era forte no setor de álbuns de figurinhas, foi gradualmente adquirindo da Abril os títulos dos super-heróis da Marvel e da DC, limitando-se à publicação das revistas da Disney. Atualmente, Maurício de Souza também publica pela Panini, e a multinacional ampliou sua presença em bancas e livrarias.

Nos EUA, após a censura, García explica que os quadrinhos *underground* ou *comix* foram os responsáveis por dar prosseguimento à produção de títulos para um público mais adulto, tendência que a partir desse momento irá se consolidar. Os *comix*, na figura central de Robert Crumb, revolucionaram o modo de produção e distribuição dos quadrinhos, ao valorizar a criação autoral, mudar a forma de distribuição (agora não mais paras as bancas, mas em lojas onde eram vendidos artigos do gosto *hippie*, como os bongôs⁵) e dar ênfase a temas mais adultos, como sexo, drogas, questões de gênero e a autobiografia.

⁵ Instrumento de percussão composto por dois tambores unidos entre si.

Figura 4 - Capa do primeiro número da revista Zap.

O período da geração *underground* foi curto, de 1968-1975, mas seu legado, importante. A próxima geração de quadrinistas aprofundou as mudanças e consolidou o caminho para o que hoje é denominado *graphic novel*. Tanto o *mainstream*, com as grandes editoras, em especial a DC Comics e a Marvel, como as produções alternativas enveredaram pelo caminho aberto pela geração anterior: temas adultos, marca autoral e distribuição em lojas especializadas. Essa combinação de fatores será decisiva para outra mudança na direção das *graphic novels*, o relato em um único livro em oposição à serialização. Nesse cenário surgiu *Watchmen*, como discutirei no subitem 1.2.

O reflexo da geração *underground* no Brasil se manifestou, em especial, na década de 1980, com a abertura política e a contracultura, que trouxe para o comportamento e para a cultura novos valores, os quadrinhos alternativos multiplicaram-se, à margem das empresas comerciais. Santos (2011) aponta o trabalho de Angeli, Glauco e Laerte, que tiveram suas tiras diárias publicadas principalmente no jornal *Folha de S. Paulo* e na revista *Circo Editorial*. Era o *underground* brasileiro, retratando por meio do humor e da sátira o contexto social, político e comportamental do período de redemocratização da sociedade. Décadas antes, entretanto, já havia se

iniciado uma campanha pela nacionalização dos quadrinhos, numa tentativa de restringir o número de publicações estrangeiras e valorizar o trabalho dos quadrinistas nacionais.

A compra de material importado sempre foi mais lucrativa para as editoras do que a produção local, sendo esse um dos fatores da forte influência dos quadrinhos norte-americanos em nosso país. *Os syndicates* vendiam as histórias em quadrinhos a preços irrisórios, o que tornava a competição com o produto nacional desvantajosa. Reis (2012, p. 3) apresenta uma entrevista em que Maurício de Souza, muito ativo na campanha pela reserva de mercado para os quadrinhos nacionais, declara que “[a] estória estrangeira, não só a americana, mas também a inglesa e algumas francesas, chegam aqui a preço de banana. A tira de jornal está custando apenas um dólar”.

Em pesquisa realizada pela Faculdade Cásper Líbero em 1967 (cujo conteúdo será detalhado adiante), 70% das histórias em quadrinhos comercializadas em bancas eram estrangeiras; em 2007, com os dados atualizados por Ramos (2012b), o percentual subiu para 84,1%. Ou seja, passados mais de cinquenta anos da assinatura do decreto-lei nº52.497 por João Goulart em favor da criação de uma lei de reserva de mercado para os quadrinhos nacionais, que estipulava que em 1966 deveria haver a publicação de 60% de material nacional, contra 40% de estrangeiro nas revistas, o mercado de quadrinhos ainda se apoiava firmemente em edições estrangeiras e, por conseguinte, em traduções.

A década de 1960 apresentou cenários distintos nos mercados de quadrinhos norte-americano e brasileiro. Nos EUA, a censura levou à redução drástica nas vendas e a produção estava sendo reelaborada, com os *comix*. No Brasil, entretanto, em 1967, a censura não havia causado os mesmos danos. A mesma pesquisa da faculdade de jornalismo da Cásper Líbero constatou que “somente a Abril, RGE e Ebal vendiam juntas respeitáveis 18 milhões de revistas em quadrinhos todos os meses – mais de 200 milhões de exemplares por ano.” (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 387) Ainda de acordo com Gonçalo Junior (2010), no artigo “Livrarias em alta, bancas em baixa”, os gibis cumpriram a função de “alienar as massas” durante os anos da ditadura militar na década de 1970. As vendas de gibis como *Tio Patinhas* e *O Pato Donald* chegavam a uma média de 300 mil exemplares, ao passo que atualmente não passam de 30 mil por edição. Os super-heróis registravam na década de 1980 uma tiragem de 150 mil

exemplares. Mas a crise chegaria com força em 1980, como veremos no próximo subitem, e com ela, também via tradução, surgiria uma luz no fim do túnel, as *graphic novels*.

1.2 A novidade gráfica

É comum atribuir a popularização do termo *graphic novel* ao seu uso na capa de *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço*, de Will Eisner, lançado em 1978. O autor conta que, ao ligar para uma editora na tentativa de publicá-la, preferiu não usar o termo história em quadrinhos, mas *graphic novel*, buscando distanciar sua obra da pecha de uma história para crianças (VAN NESS, 2010). No entanto, o termo já havia sido utilizado pelo importador e editor de histórias em quadrinhos Richard Kyle, na década de 1960. (LIDDO *apud* CARNEIRO, 2009, p.29). O fato é que com o livro de Eisner, o termo *graphic novel* passou a ter destaque e a representar uma publicação que, na opinião de Mutarelli e Vergueiro (2011, p. 200), “talvez tenha representado a maior novidade na área dos últimos 25 anos.”

Definir uma *graphic novel* não é tarefa simples, nem é esse o objetivo desta discussão. Apenas busco mostrar aqui o contexto no qual *Watchmen* e o termo *graphic novel* surgiram, uma vez que estão indiscutivelmente associados. Para esta reflexão, continuo, em especial, com a abordagem de García, em *A Novela Gráfica*, introduzo a de Figueira e Ramos (2011), autores do artigo “Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo.”

Partindo de aspectos definidores do que se convencionou denominar *graphic novel*, García fez uma releitura da história dos quadrinhos norte-americanos apresentando o desenvolvimento desse tipo específico de arte sequencial gráfica até a sua culminância a partir de meados da década de 1980, como resultado de uma crise no mercado editorial de quadrinhos. Nesse novo formato, serão publicadas desde coletâneas de tiras e minisséries (caso de *Watchmen*) até histórias originalmente pensadas para o novo molde. Na opinião de García, a *graphic novel* funda uma nova tradição:

O que parecia um processo que levaria à morte dos quadrinhos na verdade foi um processo em que sua forma artística conseguiu se desprender do meio quadrinhos *de massas* para fundar uma tradição

nova baseada em valores literários e artísticos próprios, uma forma artística que já não compete com a televisão como meio de massas, mas se apresenta como um meio culto com identidade e espaço próprios – o livro, as livrarias gerais, o museu inclusive -, e seu novo público, um público geral acostumado mais do que nunca a decifrar textos integrados por palavras e ícones superpostos sobre uma tela retangular, depois de quinze anos de massificação dos computadores pessoais. (GARCÍA, 2012, p. 303, grifo do autor)

Para compreender o contexto que gerou algumas das características que irão se associar ao termo *graphic novel*, Garcia apresenta as mudanças que começaram no início da década de 1960. Após o golpe sofrido com a censura, o *comic book* estava em ruínas nos EUA: muitas editoras fecharam, os profissionais migraram para outras áreas, o público infantil declinou e a TV roubou a cena, com presença em 90% dos lares americanos. Esse cenário impulsionou a produção artesanal e independente dos *comix*, cujos canais de circulação estavam à margem da indústria de quadrinhos, valendo-se da imprensa *underground* e das revistas de humor universitárias.

Com a nova forma de produção, ocorre o desmanche da cadeia de produtiva e o artista passa a ser responsável pelo roteiro, desenho e arte final, além de deter os direitos autorais das obras. Ademais, com o rompimento da serialização periódica, é dado o primeiro passo para que o *comic book* passe a ser considerado uma obra completa. A distribuição também se altera. Os *comix* são vendidos nas *head shops*, lojas nas quais os leitores também podiam adquirir produtos como bongôs e sedas para a confecção de cigarros de *cannabis*. Por sua vez, os temas retratados estão em consonância com a contracultura e tratam de sexo, drogas, questões de gênero, feminismo. Os gêneros transitam entre o terror, a ficção científica, e o mais importante, deles, a autobiografia. (GARCÍA, 2010, p.164-177)

Entretanto, o declínio dos movimentos contestatórios nos EUA, a repetição de temas e a saturação dos títulos não vendidos colaboram para o rápido declínio da produção *underground*. García salienta a contribuição dos *comix*:

(...) a ruptura do modelo editorial provocada pela crise da indústria obrigou os quadrinistas novos a reinventar quase completamente os quadrinhos, conservando o suporte, mas refazendo seus orçamentos industriais, seus processos de produção e distribuição, e também seus conteúdos e formas de expressão, (...) uma verdadeira mudança de paradigma. A partir desse momento, podemos falar com rigor de um quadrinho verdadeiramente adulto. Pela primeira vez na história,

existiam não só quadrinhos para adultos, mas revistas em quadrinhos para adultos, e *exclusivamente* para adultos.” (GARCÍA, 2012, p. 177, grifo do autor)

Na década de 1970, tanto os quadrinhos *underground* quanto as publicações da *mainstream* estavam em baixa. As vendas dos títulos de super-heróis diminuíram, afetando diretamente a DC, que enxugou drasticamente seu catálogo. Uma das estratégias das grandes editoras foi adotar o *direct marketing*, substituindo as vendas por consignação. No novo sistema, as editoras imprimiam apenas a quantidade solicitada e não aceitavam devoluções. A economia gerada permitiu com que as editoras apostassem na experimentação de novos produtos.

O resultado foi a reformulação do *comic book* na década de 1980. As vendas diretas passaram a ser o principal sustento das editoras, a produção ficou focada no público adulto (que se mostrou fiel e exigente) das livrarias especializadas. Os “fãs veteranos” colaboraram para a evolução criativa dos *comics* e muitos passaram de leitores a produtores, como Alan Moore. A limitação do formato vai aos poucos sendo vencida com a publicação de quadrinhos em formato livro, como a experiência inaugural de Will Eisner em *Um Contrato com Deus e outras histórias de cortiços*, de 1978. (GARCÍA, 2010, p. 191-195)

Figura 5 – Capa da segunda tradução brasileira de *A Contract wit God and Other Tenement Stories*

Ainda nessa década, a série limitada ou minissérie surgiu como um formato alternativo para enfrentar a crise das editoras. As séries eram concebidas como uma história completa e terminada, tendo entre quatro e doze capítulos. O novo formato foi perfeito para ser compilado em tomos, como acontecerá no fim da década. Vê-se, portanto, que a crise do mercado editorial foi positiva, uma vez que gerou mudanças que fomentariam a criação e difusão de outro produto. Como ressalta García,

sendo um meio de comunicação de massa, regido por uma lógica empresarial, não podemos esquecer de que por trás de cada desenvolvimento artístico dos quadrinhos há uma crise da indústria editorial. (GARCÍA, 2012, p. 37)

Por fim, a década de 1980 irá registrar as três obras que passaram a ser associadas ao “nascimento” da *graphic novel* e que definitivamente levariam à febre de consumo desse tipo de quadrinhos: *Maus*, de Art Spiegelman, *Batman*, *O Retorno do Cavaleiro*, de Frank Miller e *Watchmen*, de Alan Moore. Os autores ficariam conhecidos como a “geração de 86”.

Figuras 6, 7 e 8 – *Maus* chega escoltada por *Batman* e *Watchmen*.

Maus é a história real de Vladek Spiegelman, um sobrevivente judeu do Holocausto, e seu filho, um quadrinista que tenta resolver a relação com o pai e com o próprio passado histórico em que cresceu. Nos quadrinhos, os alemães são retratados como gatos e os judeus, ratos. Movendo-se entre a Polônia e Rego Park, em New York,

Maus conta duas histórias impressionantes: a primeira é o relato do pai de Spiegelman de como ele e a esposa sobreviveram aos anos sombrios de uma Europa dominada por Hitler; a segunda, a da relação conflitante do autor com o pai já idoso. A primeira parte de *Maus* foi lançada no Brasil em 1988, pela Brasiliense; a segunda saiu em 1995, pela mesma editora.

Batman: The Dark Knight Returns foi publicado inicialmente em fascículos, nos Estados Unidos, pela DC Comics, entre fevereiro e junho de 1986. O impacto foi tão grande que remodelou o velho padrão infanto-juvenil dos super-heróis americanos, trazendo-os para os leitores adultos. Na série, posteriormente reunida em um único album, Frank Miller situa a história num mundo sombrio, dominado por gangues criminosas extremamente violentas, um sistema político marcado pela corrupção e uma constante ameaça de um apocalipse nuclear (a série foi lançada nos anos 1980, ainda sob a vigência da guerra fria, entre os Estados Unidos e a União Soviética). O Homem Morcego ressurge em Gotham City como um quase sexagenário, atormentado pela morte do segundo Robin, com um senso de justiça que beira a insanidade. À onda de crimes que toma conta da cidade, ele responde com uma violência redobrada. Ao vê-lo novamente em ação, seu arqui-inimigo, o Coringa, também resolve ressurgir das trevas.

Watchmen, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, e cores de John Higgs, publicada no mesmo ano de *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, em doze fascículos, entre 1986 e 1987, é mais complexa do que a obra de Frank Miller. Tanto o enredo quanto a linguagem gráfica estabelecem laços de intertextualidade com outros personagens e histórias em quadrinhos do passado, bem como com obras literárias, poéticas, filosóficas e musicais. A começar pelo bordão pichado nos muros – “*Who watches the watchmen*” –, referência à frase em latim “*Quis custodiet ipsos custodes*”, atribuída ao poeta romano Juvenal. Porém, há referências a Nietzsche, canções de Bob Dylan e a um poema de Shelley, que inspirou o nome do personagem Ozymandias, apelido grego do faraó Ramsés II. Todos os personagens principais da história em quadrinhos, inclusive, são versões retocadas de outros personagens de uma antiga liga de heróis. A narrativa, com intrincados flashbacks, remete tanto a esses próprios personagens antigos quanto ao passado dos atuais heróis, empurrados para a clandestinidade ou compulsoriamente aposentados após a aprovação de uma lei que proibia a atuação deles, restringindo o combate ao crime somente a polícia.

No desenvolvimento da história, temas como abuso infantil, manipulação genética, conflitos morais e psicológicos, crime, violência, corrupção política, manipulação da mídia e, também, a ameaça de uma hecatombe nuclear vão surgindo no cenário caótico e complexo, descrito com linguagem textual e visual surpreendente e inovadora, com narrativas paralelas que passam por sonhos, livros, trechos do diário de Rorschach, e outra história em quadrinhos, lida por um dos personagens secundários.

Watchmen e *Maus* receberam premiações nunca até então conquistadas por publicações em quadrinhos, o que resultou em mais um impulso na aproximação da arte sequencial com a literatura. *Maus* recebeu o prêmio Pulitzer de Literatura, em 1993, e no final da década, a revista *New York*, ao apontar os 100 melhores romances do século XX, incluiu *Watchmen*.

Ao final da década de oitenta, portanto, já estavam configurados todos os elementos que comporiam o que o mercado editorial passaria a rotular de *graphic novel*. As histórias apresentavam temas destinados ao público adulto, eram comercializadas em lojas especializadas e num formato diferenciado. As gigantes DC e a Marvel empregaram o termo para as publicações não apenas de super-heróis, produzidas num formato mais luxuoso e com histórias de conteúdo diferenciado, de olho no público adulto. Além disso, o termo já estava sendo usado nas coletâneas de títulos que haviam sido publicados originalmente como minisséries. Havia também a produção paralela de títulos independentes que já utilizavam o mesmo rótulo.

Contudo, apesar de o termo *graphic novel* estar em destaque a partir de fins da década de 1980, Van Ness em *Watchmen as literature: a critical study of the graphic novel* (2010) salienta que defini-lo não era tarefa fácil. Na imprensa norte-americana, artigos buscavam elencar características que contemplassem toda a complexidade do “gibi de luxo”, mas eram sempre limitadoras. Alguns se restringiam ao formato, na intenção de direcionar o consumidor, e muitas vezes o associavam à adaptação de obras literárias. Uma distinção citada pela autora era a busca de distanciar a *graphic novel* dos gibis, ainda como uma reação ao pensamento de que gibis eram para iletrados e que corrompem moralmente os leitores.

No Brasil da década de 1980, não havia uma produção que se assemelhasse à norte-americana. No entanto, Mutarelli e Vergueiro (2010) salientam que por causa do mercado global de quadrinhos e da dependência da oferta norte-americana, o formato *graphic novel* logo seria exportado para outros países, chegando ao Brasil. Antes disso,

as publicações de quadrinhos mais extensos em formato livro comercializadas nas livrarias brasileiras eram as europeias, como *As Aventuras de Tintim* e *Asterix*. As publicações eram chamadas de álbuns e não de *graphic novels*. Figueira e Ramos argumentam que o termo surgiu especificamente no contexto norte-americano:

Vê-se, portanto, que, enquanto a expressão *graphic novel* ainda era popularizada nos Estados Unidos, outros países já mantinham uma produção de narrativas em quadrinhos mais longas, em particular os europeus (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p.5).

De acordo com os pesquisadores, o primeiro registro do termo no Brasil é o título da série Graphic Novel da editora Abril, colocada à venda nas bancas a partir de janeiro de 1988. Foram 29 números, iniciando com histórias de super-heróis e migrando para os quadrinhos europeus. No final daquele mesmo ano, por uma questão de concorrência, surgiu a coleção Graphic Globo, e em 1990, a Sampa Graphic, com uma coletânea das Tartarugas Ninjas. Sobre este primeiro momento, Figueira e Ramos concluem que

[...] os termos *graphic novel* e o correlato *graphic* passaram a circular tanto no meio editorial quanto entre outros autores e leitores. Como títulos de coleções, incluíram tanto trabalhos norte-americanos quanto europeus. No caso destes, gerou-se uma confusão, por conta de serem tradicionalmente chamados de álbuns (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 7).

A legitimação do termo, entretanto, afirmam os autores, aconteceu nas páginas dos jornais. Em 1986, a *Folha de S. Paulo* usa o termo em reportagem sobre a coleção norte-americana Marvel Graphic Novel, que seria a base para a coleção da Abril, dois anos depois. Em fins de 1988, a expressão *graphic novel* já era usada sem aspas e vinha associada à qualidade “estelar” do quadrinho e à sua ligação com a literatura. Foi assim com a matéria de André Forastieri (1988) sobre o lançamento de *Watchmen*, em que o jornalista enfatiza a complexidade narrativa da minissérie, aproximando-a do texto literário. Apesar da expectativa, *Watchmen* chegou às bancas no formato de minissérie e sua tradução não recebeu o mesmo rigor em geral destinado ao texto literário.

Na virada do século, as editoras pequenas como a Via Lettera, a Conrad e a Opera Graphica foram pioneiras na publicação de *graphic novels* e o termo passou a ser traduzido. *Watchmen* é lançado pela Via Lettera entre 2005 e 2006 e na contracapa

lemos, “se você ainda não leu um romance gráfico (...)”. A intenção é a de associar os quadrinhos da literatura e agregar valor ao produto:

Tratava-se de um retorno da expressão, com uma função aparentemente comercial e semelhante à vista na década de 1980: dizer ao leitor, tanto o tradicional quanto o novo, que aquele conteúdo se diferenciava dos quadrinhos em geral. Havia uma intenção, portanto, de agregar valor positivo ao termo e, por extensão, ao produto (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 12).

Outra associação entre quadrinhos e literatura que impulsionaria a publicação de obras com o rótulo de *graphic novel* foi a inclusão de obras quadrinísticas no PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), em 2006. A adaptação de clássicos da literatura tornou-se uma febre editorial, uma vez que a tiragem regular de mil e três mil exemplares salta, para os contemplados, para vendas entre 15 mil e 48 mil exemplares.

A associação dos quadrinhos com a literatura é também apontada na dissertação de mestrado de Carneiro (2009, p.27), *O Mosaico Narrativo de “Watchmen”: Processos Intertextuais, Intersemióticos e Bakhtianos de Construção de Sentidos*. Carneiro afirma que a *graphic novel* assinala uma ampliação, um melhoramento ou ainda a “promoção de uma possibilidade artística mais elevada para a esfera das histórias em quadrinhos.” O termo, de acordo com o autor, referendado no campo da literatura, tem por objetivo aproximar os quadrinhos de um “terreno mais nobre”, no qual “transitam apenas algumas obras e alguns autores mais diletantes e mais virtuosos, ou ainda mais eruditos.”

No documentário *The Mindscape of Alan Moore* (2003), o criador e roteirista de *Watchmen* afirma que não vê nenhum motivo ligado ao conteúdo ou à estrutura da obra para o uso do termo *graphic novel*. Moore explica que, apesar de *Watchmen* apresentar questões de poder e responsabilidade em um mundo cada vez mais complexo, a narrativa é o elemento central por meio do qual ele buscou representar um mundo que não se explica por fenômenos de causa e efeito, mas por eventos sincrônicos. Entretanto, mesmo para ele, a escolha do termo *graphic novel* não está associada à complexidade narrativa, mas a uma decisão “de alguém do departamento de *marketing*”, sendo apenas um golpe publicitário.

Ramos (2007, 2011, 2012a) considera os quadrinhos um hipergênero, que agregam diferentes gêneros e suas peculiaridades. Portanto, “o suporte (que às vezes se confunde com o formato) contém gêneros diferentes.” (RAMOS, 2007, p. 102). No artigo em colaboração com Figueira, o autor retoma o conceito de hipergênero, defendendo que há uma separação entre o gênero (tiras, cartum, charge e os temas que podem ser desenvolvidos, como o faroeste, eventos históricos, o terror, entre outros) e as características de composição e estilo do formato onde circulam as histórias (livro, gibi, álbum, entre outros). A *graphic novel*, portanto, não seria um novo gênero dos quadrinhos, mas um rótulo, que pode ser usado em diversos gêneros. Os autores explicam que

A *graphic novel* funciona como uma espécie de etiqueta sobre aspectos do conteúdo, mais maduro e direcionado a um leitor adulto e supostamente apreciador de livros. Esse rótulo, muitas vezes traduzido como *romance gráfico*, funciona como uma capa, que ofusca as reais características do gênero (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 18).

Conclui-se, portanto, que embora o termo *graphic novel* represente certas características de uma história em quadrinhos (público adulto, venda em livrarias e lojas especializadas, formato em livro), não podemos classificá-lo como um novo gênero dos quadrinhos, mas como um rótulo sob o qual se alojam seus variados gêneros. Por outro lado, pode-se notar que o *status* atribuído ao termo pelo mercado editorial, com a intenção de direcionar o olhar do leitor para esse produto, influenciando na recepção da obra, é fator relevante para o uso da expressão *graphic novel* e suas traduções no Brasil.

1.3 “Novidades alvissareiras”

As mudanças apresentadas acima no mercado editorial de quadrinhos norte-americano também foram observadas no Brasil. No artigo “A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público”, Vergueiro (2007) discute as transformações pelas quais passaram as narrativas gráficas sequenciais a partir da década de 1980 e o resultado desse novo cenário para o mercado nacional de quadrinhos. As novidades são “alvissareiras”, conclui Vergueiro.

Vergueiro aponta que as transformações abarcam um novo entendimento sobre o papel dos quadrinhos na sociedade e a consequente derrubada do preconceito contra essa forma de arte (antes considerada “produto cultural de segunda classe”), o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação eletrônica, e o grande sucesso do mangá (quadrinho japonês) entre os leitores do ocidente. As adaptações aos novos tempos, explica o pesquisador, começaram em mercados mais robustos como os europeus e o norte-americano, mas logo se fizeram sentir nos países da América Latina. De acordo com ele:

[...] não tardou muito para que igual necessidade ficasse patente para indústrias de países em desenvolvimento, especialmente na América Latina, em que às condições de concorrência desfavoráveis vieram se juntar contextos econômicos ainda mais adversos, que muitas vezes levaram ao fechamento de empresas editoriais estabelecidas no mercado, aparentemente sólidas e com longa trajetória de atuação na área (VERGUEIRO, 2007, p. 2).

No Brasil, a segmentação do mercado com ênfase no público adulto se intensificou a partir da crise econômica da década de 1980. Antes, porém, o trabalho de artistas como Henfil durante a ditadura militar e dos artistas *underground* já preconizava essa transição. Houve também uma produção significativa de revistas alternativas e de fanzines, que, segundo Vergueiro (2007, p. 7), “garantiu a existência, com uma certa constância, de uma produção subterrânea de produtos quadrinísticos veiculados fora do circuito comercial e destinados a leitores mais velhos.”

Dois fatores, entretanto, intensificaram a mudança de público: o surgimento de pequenas editoras e o grande número de publicações estrangeiras de *graphic novels* e mangás. Algumas das editoras citadas são a pioneira Devir (1987) e outras surgiram na década seguinte, como a Mythos Editora (1996), a Conrad Editora (1997) e a Pixel Media (início de 2000). Essas editoras colocaram no mercado quadrinhos com melhor qualidade gráfica e títulos de tiragem modesta, “cujas características os fazem ficar mais próximos do mercado livreiro tradicional do que do histórias em quadrinhos propriamente dito” (VERGUEIRO, 2007, p. 10). A aproximação com o mercado livreiro levou os quadrinhos a novos espaços de venda, em especial, as livrarias.

A publicação de obras direcionadas para o segmento adulto foi também impulsionada pelo número expressivo de obras estrangeiras editadas no Brasil. Da

Europa, o autor afirma ter havido um aumento na publicação de álbuns, embora restritos aos mais conhecidos: Hugo Pratt (*A Balada do Mar Salgado*), Milo Manara (*Clic*), Moebius (*Incal*) e Guido Crepax (*Valentina*). Contudo, a maioria das publicações estrangeiras é composta majoritariamente por *graphic novels* e mangás. Vergueiro exemplifica:

[...] no primeiro caso, encontram-se trabalhos de artistas como Neil Gaiman (*Sandman*), Joe Sacco (*Palestina, Gorazde*), Will Eisner (*No Centro da Tempestade, Avenida Dropsie*), Frank Miller (*Sincity, Trezentos de Esparta*) e Alan Moore (*Do Inferno, Watchmen*), enquanto que no segundo despontam os trabalhos de Keiji Nakasawa (*Gen*), Osamu Tezuka (*Adolf, Buda*) e Hayao Miyazaki (*Nausicaa*) (VERGUEIRO, 2007, p. 10-11).

Do inferno e *Watchmen* foram publicadas por outra editora pequena criada no final de 1990, a Via Lettera, que tinha como um de seus proprietários Jotapê Martins, que assina a tradução. Mas não só da produção estrangeira viveu o mercado editorial de quadrinhos brasileiros nas últimas décadas, e essa é a boa notícia que o artigo de Vergueiro celebra. Nesse sentido, ele aponta para a produção dos autores influenciados pelo *underground* norte-americano, como Angeli, Laerte, Glauco, Adão Iturrusgarai e Fernando Gonzalez, destaca a publicação de coletâneas de quadrinistas antes restritos ao círculo dos fanzines e a adaptação de obras literárias.

Encontramos a mesma direção de análise e de resultados em *A Revolução do Gibi – A Nova Cara dos Quadrinhos no Brasil*, de Paulo Ramos (2012). A coletânea dos escritos no “Blog dos Quadrinhos” ofereceu rico material sobre o tema a partir da virada do século 21. Nela, o autor confirma a tendência do mercado editorial de quadrinhos iniciada nas últimas décadas do século anterior e vê com otimismo o momento atual.

Ramos explica que, apesar de se falar na “morte” da venda das bancas, isso não aconteceu, ainda que a venda nas livrarias tenha aumentado em 30%, em 2006. O autor atualizou uma pesquisa realizada em 1967 por um grupo de pesquisadores da Faculdade Cásper Líbero (SP), publicada três anos depois no livro *Comunicação Social – Teoria e Pesquisa*, editado pelo organizador da pesquisa, professor José Marques de Melo, e lançada pela editora Vozes, e, em 2007, concluiu que

o número de editoras aumentou e o interesse da maior parte delas estava exclusivamente nas lojas de quadrinhos e nas livrarias. Outra

constatação é que houve uma troca de gêneros: as fotonovelas e as revistas de terror sumiram; os mangás as narrativas gráficas se firmaram neste século (RAMOS, 2012, p. 107).

Ramos apresenta dados do levantamento em três redes de livrarias do país e mostra que na Fnac e na Saraiva o aumento na venda de quadrinhos entre 2006 e 2007 foi de 30%. A Fnac informou que o crescimento na venda de quadrinhos foi o dobro em relação ao da venda de livros. A venda em livrarias chamou a atenção de editoras grandes como a Companhia das Letras e a Jorge Zahar, que passaram a investir no setor.

Quadro 1. Mercado editorial de quadrinhos em 1967 e 2007.

	1967	2007
BANCAS	Títulos regulares: média de 121. As fotonovelas eram consideradas um gênero dos quadrinhos.	Títulos regulares: média de 84. Fim das fotonovelas. Títulos não regulares: média de 20.
EDITORAS ATUANDO EM BANCAS	Dez editoras: Ebal, Rio Gráfica Editora, O Cruzeiro, Vecchi, Bloch, Abril, La Selva, Novo Mundo, Taika e Graúna.	Pelo menos onze: Abril, Conrad, Globo (antiga Rio Gráfica), JBC, Lumus, Mythos, Panini, Pixel, New Tokyo, On-line e LB3. Há também editoras com publicações esporádicas em bancas: HQM, L&PM e Devir.
MATERIAL ESTRANGEIRO	70% de material estrangeiro comercializado nas bancas	84,1% de material estrangeiro nas bancas; principalmente Estados Unidos e Japão. Das 15,9% das revistas com histórias nacionais, todas são infantis.
GÊNEROS	Terror e fotonovela eram títulos regulares. As fotonovelas representavam as maiores vendas. A mais vendida era a publicada na revista “Capricho”, com tiragem de quase 470 mil exemplares. O gibi do Mickey vendia mais de 334 mil exemplares ao mês.	Mangás (quadrinho japonês) e manhwas (quadrinho sul-coreano) representam 18,6% dos quadrinhos regulares e não regulares vendidos em bancas.

Fonte: Ramos (2012). Elaborado pela autora.

A pesquisa revela que as bancas continuam sendo o principal local de vendas de histórias em quadrinhos, representando, sem considerar a Internet, 88% do mercado. Apesar disso, a maioria das editoras investe em livrarias, que representam 12% do setor. Ramos salienta que a presença dos quadrinhos nas livrarias diversificou os gêneros de títulos lançados e tem conseguido chamar a atenção de um público adulto, com maior poder aquisitivo. Nota-se igualmente que houve um aumento no número de obras estrangeiras, corroborando a análise de Vergueiro quanto ao grande número de obras estrangeiras que foram introduzidas no Brasil a partir da década de 1980.

O livro de Paulo Ramos também termina com um retrato otimista do mercado editorial brasileiro de quadrinhos. No apêndice, intitulado “2011, O ano em que o Quadrinho Nacional Aconteceu”, Ramos apresenta dados do aumento da publicação de quadrinhos nacionais, em especial das narrativas longas, que segundo ele, “ganhou espaço a passos largos no Brasil”. As livrarias, por sua vez, vieram a se juntar aos pontos de venda antigos, a banca e as lojas especializadas, configurando uma “tendência mais sólida a cada ano.” (RAMOS, 2012, p.513)

Este capítulo buscou apresentar aspectos do desenvolvimento do mercado das histórias em quadrinhos nos EUA e no Brasil a partir da história do próprio hipergênero. Buscou-se reforçar a forte influência dos quadrinhos norte-americanos na formação do mercado nacional e, por conseguinte, o papel relevante das traduções e dos tradutores. Em um panorama breve, foi exposto como os dois mercados se relacionam, ainda que de forma desigual. Observou-se também o efeito da censura contra os gibis. Nos Estados Unidos, a censura obrigou o mercado de quadrinhos a se reinventar e culminar nas novas formas de produção, distribuição e produtos, dentro das quais se destacam as *graphic novels*. No Brasil, a censura instituiu as primeiras normas oficiais de tradução, criadas para mostrar à sociedade a preocupação com a qualidade estética e moral das publicações traduzidas. *Watchmen* é fruto desse novo momento dos quadrinhos norte-americanos e chegou ao Brasil também num momento em que o nosso mercado atravessava um período de crise. Como veremos no capítulo seguinte, em que a contextualização histórica e socioeconômica almejada neste capítulo é analisada à luz de teorias dos Estudos da Tradução, a escolha de traduzir *Watchmen* não foi casual.

2. O SISTEMA DOS QUADRINHOS E A TRADUÇÃO

A proposta deste capítulo é focar duas contribuições para a análise da tradução de histórias em quadrinhos no Brasil, sobretudo da novela gráfica *Watchmen*. Trata-se do conjunto de ideias de Itamar Even-Zohar e André Lefevere, que serão abordadas com ênfase nos conceitos de *polissistema* do primeiro e de *patronagem* do segundo. A teoria do polissistema de Itamar Even-Zohar retoma os princípios do Formalismo russo, com a inclusão da tradução. André Lefevere também elaborou um conceito sistêmico de literatura e tradução, cujo destaque está nos fatores sociais e ideológicos. Embora cada um tenha seu pensamento próprio acerca dos sistemas e de normas e restrições, ambos oferecem material para a análise que este estudo propõe ao encontrarmos na contextualização sociocultural de Lefevere ferramentas para interpretar o modelo sistêmico proposto por Even-Zohar, sendo que ambos os autores pertencem ao grupo de pesquisadores descritivos da tradução.

2.1 Os Estudos Descritivos da Tradução

A perspectiva descritivista representou uma mudança na forma de compreender a tradução dentro dos estudos da linguagem e da literatura e, sobretudo, marcou a criação da própria disciplina devotada ao tema, os Estudos da Tradução, cujo termo foi cunhado por James Holmes em 1972. A nova disciplina colocou a literatura traduzida no centro das atenções, tornando-a o próprio objeto de estudo e desenvolvendo seu instrumental de análise particular. Sobretudo, ampliou a análise do nível da palavra e do texto para o da cultura e o da história, alterando o foco do texto-fonte para o texto-meta e para o público-alvo (MARTINS, 2010, p. 60).

No seminal artigo *The Nature and Role of Translation Studies* Holmes separou a nova disciplina em dois ramos, o dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS) e o da Teoria da Tradução. De acordo com o pesquisador, o ramo descritivo se ocupa da descrição do ato de traduzir e da tradução, enquanto o ramo teórico estabelece princípios gerais pelos quais os fenômenos descritos podem ser explicados e previstos. Para a descrição dos fenômenos o pesquisador sugere três tipos principais de pesquisas, a saber, a voltada ao produto (*product-oriented*), a voltada à função (*function-oriented*) e a voltada ao processo (*process-oriented*).

Os procedimentos da pesquisa voltada ao produto oferecem material para a análise, que pode receber um enfoque individual e em seguida ser comparado a outras traduções do mesmo texto. Esse tipo de pesquisa oferece material para estudos de extenso *corpus* de tradução, em especial os produzidos em determinado período, ou de determinados tipos de texto ou de discursos. O segundo procedimento não se concentra na descrição da tradução, mas na situação sociocultural na qual a tradução está alojada. De acordo com Holmes (1972, p.177), “um estudo do contexto em vez do texto”⁶. As perguntas a serem respondidas passam pelo questionamento de quais textos foram traduzidos em determinado tempo e lugar, e como as traduções influenciaram o ambiente receptor. O terceiro tipo de pesquisa descritiva é o de maior dificuldade de execução, pois tenta desvendar os processos mentais acionados durante o ato de tradução. O enfoque, portanto é no tradutor e no processo da tradução.

Na década de formação da disciplina, surgiram diversos canais de comunicação entre os pesquisadores, com ampla literatura sobre o tema, incluindo livros e periódicos, além de a tradução ser discutida em edições temáticas de publicações tradicionais na área de linguagem e de literatura. Acrescentaram-se também reflexões advindas da teoria literária, pragmática, comunicativa e da semiótica (MARTINS, 2010, 60).

A nova abordagem para o estudo das traduções agrupou pesquisadores de diferentes nacionalidades, que se reuniram em torno da ideia da literatura como um sistema, inserido num polissistema, o da cultura, apresentada por Itamar Even-Zohar em 1970. Destacam-se os flamengos José Lambert, Lieven D’hulst, Raymond van den Broeck, Theo Hermans e André Lefevere; o israelense Gideon Toury; e a britânica Susan Bassnett. As reflexões do grupo foram apresentadas em três encontros acadêmicos realizados em Leuven (1976), Tel-Aviv (1978) e Antuérpia (1980). As publicações que se seguiram às conferências foram de circulação restrita e a nova abordagem ganhou maior circulação apenas em 1985 com a publicação da coletânea de ensaios *The Manipulation of Literature*, organizada por Theo Hermans (MARTINS, 2010, p. 61).

As afinidades do grupo foram assim definidas por Hermans:

uma visão da literatura como um sistema dinâmico e complexo; a convicção de que deve haver uma interação permanente entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo e voltada para o texto-meta, além de funcional e sistêmica; um interesse nas normas e nas coerções que governam a

⁶ “(...) it is a study of context rather than texts.”

produção e a recepção de traduções, na relação entre a tradução e outros tipos de reescritura e no lugar e função da literatura traduzida tanto num determinado sistema literário quanto na interação entre literaturas (HERMANS, 1985, p. 10-11, apud MARTINS, 2010, p.61).

Theo Hermans expõe na introdução da coletânea as razões pelas quais o estudo das traduções literárias havia sido negligenciado. Primeiro, a concepção Romântica de literatura, com ênfase na originalidade e genialidade do escritor reduz a tradução a um produto de segunda mão. Segundo, o fato de as obras estudadas e o método empregado nas análises se concentrarem em textos não literários e se restringirem ao nível da palavra ou da sentença. Por último, o fracasso nas tentativas psicológicas de investigar a mente humana durante o processo de tradução. (HERMANS, 1999, p. 31)

O modelo que desponta desse contexto desfavorável ao estudo da tradução inverte a lógica das análises anteriores. O então novo paradigma, mais conhecido hoje como *Descriptive Translation Studies* (DTS), partindo da teoria do polissistema, substitui a prioridade dos aspectos formais pela inclusão dos fatores externos aos textos, analisando a tradução em termos de funções, conexões e relações. A tradução passa a ser concebida como uma atividade orientada por normas culturais e históricas que influenciam na escolha, na recepção e na avaliação das traduções. O leitor, também um sujeito determinado historicamente, passa a ser visto como o mediador na construção de um sentido que adquire a característica da instabilidade, em virtude do contexto em que se insere (MARTINS, 2010, p. 63).

2.1. A teoria do polissistema

Talvez a primeira abertura para a análise das histórias em quadrinhos nos estudos da tradução tenha sido com a teoria formulada por Even-Zohar no início da década de 1970. O pesquisador de Tel-Aviv afirmou que todos os textos de uma cultura devem ser analisados, pois a literatura é uma rede hierarquizada de relações na qual os elementos têm seu valor determinado pela posição ocupada no sistema e pela inter-relação com os outros elementos. A análise deve, portanto, “explicar a função de *todos* os tipos de escrituras em uma determinada cultura – dos textos canônicos centrais aos mais marginais não-canônicos.”⁷ (GENTZLER, 1993, p. 114, grifo do autor).

⁷“(…) to explain the function of all *kinds of* writing within a given culture – from the central canonical texts to the most marginal non-canonical texts.”

Even-Zohar cunhou o termo polissistema “para se referir a toda rede de sistemas correlacionados – literários e extraliterários – no interior de uma sociedade (...)”⁸ (GENTZLER, 1993, p. 115). Dessa maneira, o sistema cultural de determinada comunidade é formado por subsistemas que por sua vez também podem se estratificar. A literatura, por exemplo, é um sistema que abriga o sistema da literatura infantil, que por sua vez, abriga o sistema do gênero contos de fadas. Em outra direção, o sistema literário está inserido no sistema sociocultural e este pode alojar outros sistemas menores, como o religioso ou o artístico.

O conceito de sistema elaborado por Even-Zohar remonta às reflexões dos formalistas russos. O grupo de acadêmicos do qual participavam Victor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson e Yury Tynianov manteve-se ativo em Moscou e São Petersburgo durante o período da Primeira Guerra Mundial, até serem silenciados pelo regime Stalinista no final da década de 1920.

A principal contribuição para o trabalho de Even-Zohar é a de Yuri Tynianov, que procurou dotar o modelo de perspectiva histórica e considerar a contingência social. (MARTINS, 2010, p.61). Para Tynianov um “fato literário” é uma entidade relacional. Conceitos como “gênero” ou “obra literária” representam uma reunião de características cujo valor só pode ser conhecido em comparação a outros elementos na rede de relações, ou seja, no sistema. A constelação de sistemas, entretanto, nunca é estável, estando sempre em mutação. Daí a necessidade de se estudar a literatura de modo relacional: no eixo sincrônico, em relação aos elementos do mesmo sistema ou de outros sistemas, e no eixo diacrônico (HERMANS, 1999, p. 104).

A análise sincrônica e diacrônica da literatura permite observar as alternâncias de dominação e dependência no sistema. Hermans explica que

um sistema literário pode ser pensado como constituído de um centro dominante, canônico e de prestígio que, com o tempo, se petrifica, sendo substituído por formas novas e mais dinâmicas que entram rastejando pelas aberturas na periferia do sistema. (HERMANS, 1999, p. 104)⁹

⁸“(...) to refer to the entire network of correlated systems – literary and extraliterary – within society (...)”

⁹“A literary system can be thought of as consisting of a dominant, prestigious, and canonical centre which, over time, petrifies and is replaced by new and more dynamic forms which come crawling out of the wood work of the system periphery.”

A evolução da literatura resulta do embate entre o centro e a periferia, na mudança das relações internas entre os elementos do sistema, sobretudo entre os dois extremos. Trata-se da mutação do sistema, cujo processo nunca é gradual, mas uma questão de ruptura. Tynianov expandiu o conceito de literatura como sistema para a história da literatura. Isso levou o teórico a afirmar que se a literatura possuía uma evolução igualmente sistêmica, era razoável afirmar que outros aspectos sociais e culturais também eram sistemas.

Dessa maneira, para Tynianov, a totalidade do mundo literário e extraliterário pode ser dividida em múltiplos sistemas estruturados. As tradições literárias compõem diferentes sistemas, gêneros literários formam sistemas, uma obra literária em si é um sistema único, e toda a ordem social consiste num outro sistema, todos os quais estão inter-relacionados, interagindo entre si de forma dialética e condicionando a função de outros elementos (GENTZLER, 1993, p. 112).

O conceito de literatura como polissistema foi apresentado por Itamar Even-Zohar no colóquio de 1976 e revisto em 1990. Outro ponto central da teoria do pesquisador de Tel-Aviv é o fator relacional, enfatizando o papel da tradução na dinâmica do polissistema literário. No artigo “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, de 1978, Even-Zohar afirma que a seleção dos textos que serão traduzidos depende da necessidade do sistema receptor e que a posição que eles ocupam dentro do sistema determina as normas, comportamentos e políticas que lhe serão impostas. Em outras palavras, se apresentaram uma estratégia adequada ao texto fonte ou em consonância com as normas da cultura fonte. O teórico conclui que além de a tradução ser um sistema, é o mais ativo dentro do polissistema literário.

Para compreender o funcionamento do polissistema literário e da literatura traduzida em seu interior, Even-Zohar se vale de um conjunto de oposições binárias: o canônico e não-canônico, o centro e a periferia, as atividades primárias e as secundárias. De modo geral, esses conceitos se relacionam da seguinte maneira: o centro do sistema abriga o canônico, as obras aceitas e legitimadas pela cultura dominante; a periferia é o espaço da produção não-canônica, aquelas obras ou produtores culturais que não receberam o aval da cultura oficial. Existe sempre uma tensão entre esses dois polos, pois na periferia do sistema, que é menos estruturada, surgem os modelos primários, aqueles cuja inovação irá confrontar e tentar “furar” a barreira do centro do sistema, onde se alojam as obras que certa vez foram inovadoras, mas com o tempo podem “mumificar” o sistema. (HERMANS, 1999, p. 107-108)

Even-Zohar afirma que a posição dos textos traduzidos no ambiente receptor depende da idade, do vigor e da estabilidade do polissistema. Quando a literatura é “jovem” ou está em processo de se estabelecer; quando a literatura é “periférica” ou “fraca” (ou ambos); ou quando a literatura está “em crise” ou em um momento de mudança, a posição da tradução será central e sua atividade primária. Em outras palavras, em uma dessas três circunstâncias sociais, ou na combinação de mais de uma delas, a tradução pode desempenhar um papel mais influente no sistema literário receptor (GENTZLER, 1993, p. 119).

Quando a tradução ocupa uma posição primária, ela participa ativamente na elaboração do centro do polissistema. Nessas circunstâncias, em geral identificadas com eventos importantes na história da literatura e com a formação de novos modelos, a tradução atua como uma força inovadora e ajuda na elaboração do novo repertório, com a introdução de princípios e elementos inéditos. A tradução, portanto, desempenha papel relevante não apenas na criação de uma nova realidade, mas de uma nova poética e em padrões de composição e de técnicas. (EVEN-ZOHAR, 1976)

Por outro lado, quando a tradução desempenha atividade secundária, a literatura traduzida está na periferia do polissistema e é fator de conservadorismo. Nesse caso, irá refletir as normas já convencionadas, sem introduzir novidades que possam colaborar para o desenvolvimento do sistema. Even-Zohar salienta que em tais circunstâncias cria-se um paradoxo, uma vez que *a priori* as traduções são responsáveis por apresentar novas ideias e características à literatura; nesse caso, porém, é uma forma de preservar o gosto local.

Even-Zohar conclui que tanto o *status* da obra traduzida quanto a própria prática da tradução estão fortemente subordinados à posição que ela ocupa no polissistema. A posição determina os tipos de normas, comportamentos e políticas que irão afetar o texto traduzido. Quando as traduções estão no centro do sistema, o tradutor tem a liberdade para “violar as convenções locais”. A orientação global das escolhas tradutórias será para o polo da tradução adequada, aquela que reproduz as normas do texto-fonte. A tradução que ocupa posição na periferia do sistema apresenta estratégia e resultado contrários, característicos da tradução aceitável, em que o tradutor recorre às opções já estabelecidas e soluções prontas.

2.1.2 As restrições de André Lefevere

De acordo com Gentzler (1993, p. 120), Even-Zohar admitiu que sua elaboração da hierarquia dos polissistemas, da forma como se dá a seleção dos textos traduzidos e como as traduções funcionam dentro do sistema, é muito simplista. Posteriormente, André Lefevere elaborou um conceito sistêmico de literatura que destaca os condicionamentos sociais e ideológicos da tradução (HERMANS, 1999, p. 124).

Lefevere se aproximou das ideias de Even-Zohar na década de 1980, mas logo as deixou de lado, ao criticá-las por seu caráter marcadamente essencialista, pelo uso excessivo de jargões e diagramas, por considerar supérflua a diferenciação entre atividades primárias e secundárias e julgar as categorias muito abstratas para serem usadas numa pesquisa concreta. Lefevere cria seu próprio conceito de sistema, cujos principais conceitos serão patronagem, ideologia, poética e “universo do discurso”. (HERMANS, 1999, p. 125)

A ideia mais abrangente de sua teoria, igualmente emprestada dos formalistas russos, é a de que a sociedade deve ser entendida como um conglomerado de sistemas, do qual a literatura é apenas uma parte do “complexo sistema de sistemas”, a cultura. A cultura ou a sociedade é o ambiente no qual a literatura se desenvolve e, por conseguinte, os dois sistemas, cultura e literatura, estão em constante contato, influenciando-se mutuamente. Por conta disso, a literatura está sujeita a um duplo controle, o externo, advindo da sociedade, e o interno, praticado no interior do sistema literário. A patronagem e a ideologia são as restrições impostas pelo ambiente externo ao sistema literário, ao passo que a poética e o grupo de profissionais ligados à área da literatura operam restrições no interior do sistema. (LEFEVERE, 1992, p. 14)

O termo patronagem designa “os poderes (pessoas ou instituições) que auxiliam ou impedem a leitura, a escrita ou a reescritura da literatura.”¹⁰. A patronagem está mais relacionada à ideologia e raramente intervém de forma direta no sistema literário, delegando esse poder aos profissionais que operam em seu nome. Ela pode ser exercida por pessoas, grupos de pessoas, instituições religiosas, partidos políticos, editores ou pela imprensa (jornais, revistas e televisão). O objetivo da patronagem é regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas. A patronagem busca garantir que a literatura permaneça dentro dos padrões culturais vigentes em determinado momento histórico. (LEFEVERE, 1992, p.15).

¹⁰ “the powers (persons, institutions) which can futher or hinder the reading, writing or rewriting of literarture.”

A patronagem é formada por três componentes: o ideológico, o econômico e o de prestígio ou *status*. O componente ideológico age como uma restrição na escolha e no desenvolvimento dos aspectos formais de conteúdo, desempenhando o papel de qualquer tipo de censura, por exemplo; o componente econômico são os “patronos”, ou os responsáveis pelo pagamento de direitos autorais ou dos que empregam os profissionais como críticos, professores e tradutores; é o papel do mecenato, desempenhado por reis e agências governamentais; o componente de prestígio se manifesta na aceitação do reescritor pelo patrono, e representa uma integração ao estilo de vida de certo grupo social, em geral, a elite (LEFEVERE, 1992, p.16; MARTINS, 2010, p. 64).

Ademais, a patronagem pode ser diferenciada ou não-diferenciada. No primeiro caso, “o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e nem sempre vem acompanhado de *status* literário (...)” (MARTINS, 2010, p. 65). No segundo, os componentes ideológico, econômico e de prestígio concentram-se em apenas uma “mão ou instituição”, como nos regimes autoritários. (HERMANS, 1999, p. 126). Entretanto, Lefevere alerta para o fato de atualmente na Europa e nas Américas o componente econômico estar se tornando um fator de quase não-diferenciamento da patronagem. O mote do lucro como objetivo único da atividade literária pode estar assumindo o papel antes representado pela ideologia (LEFEVERE, 1992, p. 19).

Lefevere explica que a patronagem impõe a poética dominante como padrão de medida com base na qual as outras produções são avaliadas. Algumas obras são elevadas ao *status* de “clássicos” em um período muito curto após sua publicação, ao passo que outras serão rejeitadas, podendo ser consideradas clássicas em outro período, quando houver uma mudança na poética. Por outro lado, Lefevere aponta que existem obras que há quinhentos anos são estudadas, demonstrando o conservadorismo do sistema e o poder das reescrituras em manter o interesse nessas obras. A patronagem, portanto, dita os parâmetros para a ação dos agentes que atuam no interior do sistema, representados por intérpretes, críticos, professores de literatura e outros reescritores. De acordo com Martins, a ação dos agentes de reescrita,

pode ser no sentido tanto de reprimir certas obras que contrariam as concepções de literatura (poética) e de mundo (ideologia) predominantes numa dada sociedade, num dado momento, quanto de adaptar as obras literárias de modo a fazê-las corresponder à poética e à ideologia da sua época. (MARTINS, 2010, p.6)

A mudança no sistema literário também está associada à patronagem. A mudança decorre em função de uma necessidade sentida no ambiente do sistema literário de que ele seja funcional ou se mantenha funcional. O sistema literário, quando funcionando bem, causa impacto na cultura por meio das obras que produz, ou das reescrituras. Se as expectativas não são atendidas, ou mesmo são constantemente frustradas, os patronos podem intervir de forma a encorajar a produção de trabalhos de literaturas que atendam as expectativas. O resultado, em sistemas diferenciados, é o aumento da fragmentação do público leitor, numa profusão de subgrupos (LEFEVERE, 1992, p.23).

Os componentes externos e os internos ao sistema são restrições sob as quais se produzem tanto os textos literários quanto as reescrituras. O conceito de tradução como reescrita é um dos pressupostos centrais da teoria de Lefevere. O termo refração surgiu primeiramente no texto “Mother Courage’s Cucumber – Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, de 1982, em que o autor considera a contribuição das refrações para a evolução das literaturas. Segundo ele argumenta, refrações são adaptações de uma obra literária para uma audiência diferente, cujo objetivo é influenciar no entendimento da obra. Em outras palavras, as refrações são o original para as pessoas que têm pouco contato com a literatura. (LEFEVERE, 1982, p. 246).

O termo “refração” foi substituído por “reescritura” em 1985, que foi então definido como qualquer texto produzido com base em outro, com a intenção de adaptá-lo a certa ideologia ou poética, e geralmente a ambas. (LEFEVERE apud HERMANS, 1999, p. 127). De acordo com Martins (2010, p. 64), no conceito de Lefevere “inclui-se entre outras formas as resenhas, a crítica, as historiografia literária, as antologias e as transposições para outros sistemas semióticos, como, por exemplo, o cinema, a televisão e o teatro.”

As reescrituras são para Lefevere a forma mais comum na transmissão da cultura, uma vez que muito da nossa herança cultural chega aos leitores não pelo contato com o “original”, mas pela circulação de vários tipos de reescrituras. A relevância das escrituras reside, portanto, no fato de determinarem a “imagem” de uma obra literária quando o acesso direto é limitado ou inexistente. A imagem projetada, entretanto, é construída sobre as limitações impostas pela patronagem, ideologia e poética, às quais Lefevere acrescenta ainda o “universo do discurso” e a língua (HERMANS, 1999).

Segundo Hermans, o conceito de “universo do discurso” é o que menos se encaixa na teoria de Lefevere e foi redefinido em três ocasiões, tendo por fim sido substituído por “rede textual” (*textual grid*). Em sua última definição, é “a coleção de maneiras aceitáveis pelas quais as coisas podem ser ditas” ¹¹(BASSNETT; LEFEVERE, apud HERMANS, 1999, p. 128). A língua é o último fator de restrição apontado por Lefevere, e o menos presente em suas análises. Para o teórico, a língua natural na qual um texto é escrito abrange tanto ao aspecto formal (gramática), quanto a maneira como ela reflete a cultura (pragmática). O aspecto cultural é o mais difícil de ser transposto e a tendência é “naturalizar” as diferenças culturais, deixando o texto em conformidade com a expectativa do leitor. Entretanto, ele conclui que a patronagem e a poética são mais influentes em moldar a tradução do que a linguística (LEFEVERE, 1982, p. 237).

2.2 O sistema dos quadrinhos e a tradução

Este trabalho defende que as histórias em quadrinhos possuem seu próprio sistema, uma vez que apresentam linguagem própria, profissionais específicos da área (roteiristas, artistas, coloristas, letreiristas, além de reescritores), um público leitor particular e um desenvolvimento que abrange mais de um século. Embora em sua origem estivessem inseridas no sistema jornalístico, as histórias em quadrinhos ganharam suporte próprio (os *comics* ou revistas de quadrinhos) e tornaram-se independentes. Nesse sentido, García argumenta que

Os quadrinhos não são um híbrido de palavra e imagem, um filho bastardo da literatura e da arte que foi incapaz de herdar as virtudes de seus progenitores. Os quadrinhos pertencem a uma estirpe distinta, e se realizam em um plano diferente daquele em que se realizam cada uma dessas artes. Têm suas próprias regras e suas próprias virtudes e limitações, que mal começamos a entender. (GARCÍA, 2010, p. 301)

Defendemos também que atualmente um subsistema das histórias em quadrinhos, a novela gráfica, flerta com o sistema literário em uma estratégia mercadológica que alterou o status da arte sequencial. No Brasil, a tradução esteve no centro do sistema de quadrinhos desde a sua origem, sendo responsável pela introdução de novos modelos, pela elaboração de repertórios e pela inserção de princípios e elementos inéditos.

¹¹ “the collection of acceptable ways in which things can be said.”

Retomando a história dos quadrinhos sob à luz das teorias de Even-Zohar e Lefevere, observa-se que no sistema jornalístico as HQs sempre ocuparam posição periférica, pois eram destinadas a divertir as crianças e a aumentar a venda dos diários. Ao ganhar suporte próprio com as revistas de quadrinhos, elas passaram a organizar seu próprio sistema. García (2010, p. 112) considera a passagem para o *comic book* um passo decisivo na evolução dos quadrinhos, “pois permitirá que se desliguem da imprensa geral ou humorística e alcancem uma autonomia como meio.” A partir daí a ascensão das revistas em quadrinhos foi rápida e coincidiu com o declínio das tiras de jornais.

O respeito que a sociedade tinha pelos quadrinhos não aumentou quando eles se separaram do jornal. A posição ocupada pelo recém-formado sistema de histórias em quadrinhos foi na margem da periferia da cultura norte-americana. O declínio no consumo de quadrinhos de super-heróis a partir de 1944 foi acompanhado do crescimento de uma diversidade de gêneros, como o dos animais antropomórficos (imitando os da Disney), *western*, policiais, romântico, de terror. Na década de 1950, as revistas de quadrinhos de terror, de crime e as românticas dominavam o mercado norte-americano, que comercializava centenas de milhões de revistas ao ano. Foi também nessa década que a repressão contra os quadrinhos se intensificou e culminou com a criação do *Comic Code*. A intensificação do poder ideológico da patronagem interfere no sistema interno, e as editoras são obrigadas a seguir normas prescritas pela *Comics Magazine Association of America*. O resultado foi uma retração de 50% do mercado de quadrinhos. Segundo García, o número publicações caiu de 650 títulos para pouco mais de 300 entre 1954 e 1955. Os gêneros mais atingidos foram os de crime e de terror.

Como salienta Lefevere, a patronagem tenta regular a relação entre o sistema e a sociedade, e quando impulsionada pelo componente ideológico, ela impõe restrições no âmbito da forma e no do conteúdo. A partir da autorregulação, a indústria dos *comics* passa a ser reconhecida como criadora de produtos infantis. Na década de 1960, porém, começa um movimento na periferia do sistema, cujo centro estava agora dominado pela produção infantil, o dos quadrinhos *underground*, os *comix*, que foram responsáveis por introduzir mudanças na forma de criar e distribuir as revistas em quadrinhos, além de realizarem a ponte entre a produção dos quadrinhos de temática mais adulta, interrompida na década anterior pela censura, com os quadrinhos alternativos da década

de 1980 e, conseqüentemente, com o advento das *graphic novels*. As editoras do *mainstream* irão incorporar as mudanças surgidas na periferia para colocá-las no centro do sistema. A mutação no sistema de quadrinhos norte-americanos é, portanto, impulsionada por um modelo primário, os *comix*. A nova forma de narrativa gráfica passou a ocupar o centro do sistema de quadrinhos norte-americanos a partir da década de 1990 e foi exportada para o Brasil.

Lefevere observou que a patronagem pode gerar mudanças no sistema quando este se apresenta ineficiente. Nesse momento, a intervenção da patronagem foi bem-sucedida, o mercado de quadrinhos se fragmentou, ao criar um produto destinado aos adultos. A mudança se concretizou com a consagração de *Maus*, *Watchmen* e *Batman – o retorno do cavaleiro*.

Watchmen surgiu no centro do sistema de quadrinhos norte-americanos. Primeiro porque foi publicado por uma das maiores editoras de quadrinhos do mundo, com o poder “patronal” de decidir o que é central e o que é periférico. A obra foi originalmente apresentada como uma minissérie, mas rapidamente recebeu o rótulo de *graphic novel*. A escolha do rótulo também foi eficiente ao associar o novo “tipo” de gibi a um sistema de maior prestígio que o dos quadrinhos, o literário. As inovações em *Watchmen* são formais e de conteúdo. Concebida como uma história fechada, a minissérie inverteu a lógica dos tradicionais gibis de super-heróis ao relatar a história de ex-vigilantes disfuncionais, neuróticos e ambiciosos. Como veremos no próximo capítulo, a narrativa é um terreno fértil para inovações no uso do tempo e do espaço, com jogos sofisticados de eventos concomitantes e três tempos narrativos distintos. Ademais, a intertextualidade com uma variedade de outros sistemas culturais enriqueceu sobremaneira a obra.

Com o rótulo de *graphic novel* e um público leitor adulto e mais exigente, *Watchmen* se aproximou do sistema literário, e mais do que isso, foi inserido, por outro poder “patronal”, diretamente no centro do sistema literário norte-americano. Da situação de gênero inferior, pernicioso e infantil, o gibi, de roupagem nova, foi colocado ao lado de obras do cânone da língua inglesa pela revista *Times*, que o incluiu na lista dos cem romances mais importantes do século 20 em língua inglesa, ao lado *Ulisses*, de James Joyce, *O Grande Gatsby*, de Scott F. Fitzgerald, entre outros. A legitimação veio pela imprensa e o mercado editorial de quadrinhos agradeceu. Estando no centro do sistema, *Watchmen* foi amplamente reescrito, inclusive no Brasil.

Desde o início, o sistema de quadrinhos no Brasil teve em seu centro os modelos importados, que encontraram aqui um sistema jovem e periférico em relação aos norte-americano e europeu. A tradução esteve presente desde 1906 com *O Tico-Tico*, do qual um dos personagens mais popular era de origem norte-americana. A presença dos quadrinhos norte-americanos se intensifica na década de 1930, com a importação do modelo dos suplementos encartados nos jornais, novidade trazida na bagagem do jornalista Adolfo Aizen.

Os suplementos foram responsáveis pela “invasão” do modelo norte-americano e o papel da tradução foi fundamental, exercendo função primária, nos termos de Even-Zohar. No Brasil, a primeira revista a publicar histórias em quadrinhos foi a Tico-Tico. Entretanto, a difusão dos super-heróis norte-americanos ficou a cargo da Ebal (Editora Brasil-América), que em 1945 deu início à publicação das revistas em quadrinhos do gênero. O mais famoso de todos os super-heróis, *Superman*, foi lançado em 1947 e circulou sem interrupção por quatro décadas com o selo da editora. Ao mesmo tempo em que os gibis ganhavam popularidade, aumentava a pressão contra o “veneno” importado, como Carlos Lacerda se referia aos gibis. Assim como acontece nos EUA e em vários outros países, as histórias em quadrinhos são empurradas para a periferia do conjunto de sistemas da cultura brasileira. Setores da igreja, da educação, da literatura e da política se voltam contra os gibis.

Numa tentativa de mostrar que as histórias em quadrinhos não eram “perigosas”, Aizen lançou a coleção Edição Maravilhosa, também no início uma tradução do modelo norte-americano de adaptação de clássicos da literatura, a *Classics Illustrated*, cujo editor não se curvou ao código de autorregulação da indústria norte-americana, pois insistiu na tese de que as suas adaptações dos clássicos não eram histórias em quadrinhos (GARCÍA, 2012, p. 156). A introdução do modelo de adaptação de clássicos parece ter sido uma escolha determinada pela necessidade do sistema naquele contexto e mais uma vez a tradução desempenhou papel relevante na introdução de novos modelos no mercado brasileiro. Outra medida de Aizen para resguardar o prestígio da Ebal foi a que instituiu “Os Mandamentos das Histórias em Quadrinhos”, que bem ilustra as restrições impostas pela patronagem por motivos ideológicos.

Os quadrinhos traduzidos desempenharam papel relevante no sistema brasileiro quando da introdução das *graphic novels*. Na década de 1980, a crise na economia brasileira fez com que o mercado de quadrinhos encolhesse. Editoras tradicionais na área, como a Abril, buscaram se adaptar ao novo momento e iniciaram uma série de

publicações voltadas ao público adulto, como a coleção Graphic Novel (1988-1999). A exemplo do que ocorreu nos EUA, a introdução do novo produto foi uma intervenção “patronal” no sentido de adaptar o mercado à crise, buscando manter a funcionalidade do sistema e diversificar os produtos.

Watchmen chega ao Brasil nesse momento, e sua escolha não foi por acaso. Como explicou Even-Zohar, a seleção do que é traduzido é uma resposta à necessidade do sistema em determinado contexto. Da mesma forma, a tradução é responsável pela introdução de modelos primários nos momentos de crise de um sistema. A primeira edição de *Watchmen* ocorreu no contexto de se buscarem alternativas para a crise do mercado no Brasil, porém chegou num momento em que o mercado editorial e o público ainda não se mostravam maduros para receber a obra. Sua posição no sistema ainda era periférica. A edição colocada nas bancas em 1988 apresenta um grande número de alterações em relação ao texto-fonte, além de alterações em elementos não verbais, como o formato, o número de páginas, as capas, entre outros. Em entrevista com o tradutor João Paulo Lian Branco Martins¹², à época desempenhando a função de tradutor e “consultor informal” na Abril, esse primeiro lançamento foi uma “edição insegura”. Jotapê Martins, como é conhecido, explicou que naquele momento o mercado ainda dava os primeiros passos em relação à publicação das novelas gráficas e não estava claro qual era o público alvo que essas publicações queriam atingir. O resultado foi que não se deu a devida atenção a *Watchmen* e a tradução ficou a cargo de profissionais pouco qualificados. Jotapê lembrou que enquanto esteve na Abril, a orientação era a de verter ao português o máximo possível. Portanto, o resultado dessa primeira tradução de *Watchmen* contrariou as normas da casa, pois a edição manteve os nomes em inglês, com notas de rodapé explicando como deveriam ser pronunciados.

Na verdade, a imprensa brasileira saudou a chegada dos vigilantes com entusiasmo e reforçou a ideia de que os quadrinhos estavam se aproximando da literatura, mas o que o leitor recebeu foi uma obra bastante modificada, como será demonstrado no próximo capítulo. Entretanto, Jotapê salientou que o formato no qual a minissérie de Alan Moore foi editado sinalizou a busca por um leitor maduro ao manter as dimensões dos *comics* e não do formatinho (tamanho reduzido do gibi, muito popular a partir da década de 1960).

¹² Ver apêndice B, p. 157.

A questão do formatinho é interessante porque exemplifica uma característica própria do nosso sistema. O formatinho influenciou a tradução das revistas norte-americanas, criando certa prática de cortes no trato com os quadrinhos. Uma vez que as histórias eram publicadas num formato de dimensões menores, era comum o corte de texto, de vinhetas, de balões. Jotapê recorda que o teste que fez para trabalhar na Abril foi a tradução de um gibi do Capitão América. Na época, com 17 anos, o estudante de medicina se surpreendeu ao ver que 40% da sua tradução havia desaparecido na versão final. Decorre então que ao publicar as novas edições pensadas para um público adulto, a mudança de formato sinalizou a possibilidade de uma tradução mais integral.

Em 1999, *Watchmen* recebe uma edição comemorativa dos dez anos de sua primeira edição no Brasil e desta vez a nova tradução é assinada pelo próprio Jotapê Martins. A tiragem foi de 70 mil exemplares, um número elevado para os padrões do mercado brasileiro. De acordo com a matéria “A HQ ‘Watchmen’, de Alan Moore e David Gibbons, volta ao Brasil em edição caprichada”, de Ticiano Osório (1999), publicada no jornal Diário de Cuiabá, os quadrinhos haviam sido “remasterizados”. A Abril havia importado novos fotolitos, que foram aplicados em papel de qualidade superior. O jornalista acrescenta que “[p]ara evitar os erros e uma certa falta de fluência de 10 anos atrás, o texto foi retraduzido – desta vez, pelo expert na área Jotapê Martins.” (Osório, 1999). Na matéria, Sérgio Figueiredo, editor-chefe sênior de quadrinhos estrangeiros da Abril Jovem, justifica a republicação “novinha e caprichada” em função da dificuldade dos novos e dos antigos leitores da minissérie em encontrar a edição de 1988. O então editor da Abril ressalta ainda que a reedição faz parte de um acordo firmado com a DC para republicar clássicos da editora americana e anuncia que Batman: a Piada Mortal, de Alan Moore e Brian Bolland é o próximo da lista.

A matéria do Diário de Cuiabá revela que o descuido da primeira edição de *Watchmen* não passou despercebido pelos leitores nem pelos editores, e a escolha de Jotapê para a nova tradução foi apresentada como uma garantia de bons resultados. O editor-chefe destaca que para os novos leitores a minissérie de Alan Moore e David Gibbons é uma “lenda” e anuncia o próximo lançamento do pacote de clássicos da DC. A escolha de relançar clássicos estrangeiros estava associada à necessidade de alavancar as vendas da editora no setor de quadrinhos e nada combina mais com vendas do que o rótulo “clássico”.

Jotapê Martins acredita que nova tradução lançada em 1999 é um reflexo do amadurecimento do mercado de quadrinhos e dos leitores brasileiros em relação ao novo “conceito” de narrativa gráfica. A nova consciência exigiu que a tradução fosse mais responsável e por isso houve uma aproximação com o modelo original. Nesse caso, a posição central da tradução no sistema de quadrinhos parece ter determinado a sua abordagem.

A impressão de Jotapê Martins é em certo sentido compartilhada pelo tradutor Érico de Assis. O profissional foi entrevistado por Elisângela Liberatti (2014) e a entrevista pode ser conferida no artigo “Entrevista com Érico Assis, tradutor de histórias em quadrinhos”. Érico Assis verteu ao português mais de 120 obras, entre histórias em quadrinhos e outros gêneros. Uma de suas traduções de destaque é *Daytripper*, dos irmãos Gabriel Bá e Fábio Moon, que no Brasil vendeu 18 mil cópias (RAMOS, 2012, p. 516), editado pela Panini. Ao ser questionado se a tradução recorre a estratégias distintas para dar conta da variedade de gêneros alojados no hipergênero história em quadrinhos, o tradutor formado em Jornalismo e pós-graduado em Jornalismo e Publicidade e Propaganda, mestre em Ciências da Computação e atualmente doutorando em Estudos da Tradução, responde que sim. Segundo Assis, existem ritmos diferentes de produção, que dependem da linha editorial. As editoras que trabalham com histórias de super-heróis, por exemplo, cujo volume de tradução é alto e de periodicidade regular (seja mensal ou outra), reproduzem no Brasil o ritmo de produção industrial do original. Por outro lado, quando a tradução é de *graphic novels*, o ritmo é diferente. Assis exemplifica com a sua prática:

Quando trabalho, por outro lado, com editoras que visam quadrinhos para o mercado de livraria – as chamadas *graphic novels* – como a Companhia das Letras (selo Quadrinhos na Cia.), estou lidando com um “gênero” que teve um ritmo de produção mais próximo da literatura. O processo de produção na editora nacional também se assemelha ao da literatura (LIBERATTI, 2014, p. 288-289).

No próximo capítulo, ao apresentar as diferentes traduções do formato de *Watchmen*, observo que a primeira publicação da Abril de 1988 apresenta aspectos do que Milton (2002, p. 86) denomina “tradução de fábrica” e vai ao encontro da observação de Érico Assis. A edição da Abril Jovem de 1999 se afasta desse modelo da “tradução de fábrica” e começa a se configurar numa tradução mais próxima à descrita

pelo tradutor no caso das *graphic novels*. A associação com a literatura implica não apenas mais tempo para a tradução, mas um trabalho mais elaborado, pois como o tradutor explica, “a densidade de ocorrências verbais varia, mas geralmente as *graphic novels* rendem menos laudas de tradução por página original do que os quadrinhos em revista.” (LIBERATTI, 2014, p. 289)

A aproximação definitiva com a literatura tomou forma na tradução seguinte de *Watchmen*, assinada por Jotapê Martins e lançada por sua própria editora, a Via Lettera. A Via Lettera faz parte do grupo de editoras pequenas que surgiram entre os últimos anos da década de 1990 e os primeiros do novo século e apostaram na publicação de álbuns em formato livro. Destacam-se também a Conrad, a Devir e a Opera Graphica. A proposta era vender em pontos alternativos à banca, como as lojas especializadas e as livrarias. Os catálogos eram extensos e a maior parte vinha do mercado norte-americano. Nesse caso, eram chamadas de *graphic novel* (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 11-12; RAMOS, 2012b, p. 7).

De acordo com Jotapê Martins, a Via Lettera foi a primeira a usar as livrarias como ponto de venda de histórias em quadrinhos. Antes da edição de *Watchmen*, a editora lançou *Do Inferno*, também com roteiro de Alan Moore. Seguindo a tendência do mercado, a edição adquiriu o formato de livro, com acréscimos de paratextos e textos explicativos sobre a obra. Jotapê explicou que em 2005, quando saíram os dois primeiros tomos de *Watchmen*, cada qual reunindo três capítulos, a tendência de direcionar as publicações para o público adulto e as vendas em livraria estava consolidada. Para o tradutor, essa edição é a sua preferida, uma vez que a acompanhou durante todo o processo de produção e teve a liberdade de dar a “última palavra” na tradução.

Em *A Revolução do Gibi – A Nova Cara dos Quadrinhos no Brasil*, Ramos (2012, p.181) dedicou o capítulo “Hora e vez das narrativas gráficas” para demonstrar que a partir de 2007 houve o início de “uma cultura de criação de narrativas em quadrinhos longas, algo que até então não existia.” O destaque é para a produção nacional, que chegou a “figurar entre os principais lançamentos do ano, posto geralmente ocupado pelos trabalhos estrangeiros.” Ao que tudo indica, a tradução exerceu função de modelo primário para o sistema, que aos poucos desenvolve uma produção local do mesmo tipo de narrativa. A tendência é confirmada no apêndice de “A Revolução do Gibi”, em que autor registra “o volume histórico” de publicações de narrativas gráficas longas nacionais no ano de 2011.

Por certo, quando *Watchmen* foi lançado pela primeira vez no Brasil a situação das narrativas longas de temática adulta era outra. Em “Lourenço Mutarelli e a produção de *graphic novels* no Brasil”, Mutarelli e Vergueiro (2011) lembram as dificuldades do artista em publicar seu trabalho. Suas histórias eram classificadas como “‘duras’ para a compreensão dos leitores comuns de histórias em quadrinhos” (CAMPOS, 1991, apud MUTARELLI; VERGUEIRO, 2011, p. 204). No final da década de 1980, o mercado de quadrinhos estava dominado pelos temas humorísticos, com personagens infantis e animais como protagonistas, e uma grande quantidade de ficção científica. Mutarelli precisou recorrer à produção independente para mostrar seu trabalho. Em 1991, teve êxito em lançar *Transsubstanciação*, sua primeira *graphic novel*, pela editora Dealer, e deu início a uma carreira aclamada por leitores e críticos. Em 2011, o autor teve quatro de suas obras reunidas num único álbum, *O Dobro de Cinco*, *O Rei do Ponto* e as duas partes de *A Soma de Tudo* pela Companhia das Letras (RAMOS, 2012, p. 206). O caso de Mutarelli ilustra como a chegada das *graphic novels* via tradução auxiliou o artista a encontrar sua própria linguagem e a se destacar no mercado de quadrinhos quando as editoras demonstraram interesse nesse tipo de narrativa.

O ano de 2011 foi emblemático não apenas para a produção nacional. O mercado brasileiro foi generoso com os álbuns importados. Houve lançamentos europeus, norte-americanos, argentinos e australianos (RAMOS, 2012, p. 517). Nesse contexto, e impulsionado pela produção cinematográfica de 2009, *Watchmen* é relançado em álbum de luxo e apresentado como Edição Definitiva pela editora Panini.

Assinam a tradução Jotapê Martins e Helcio de Carvalho, o mesmo editor que o contratara 30 anos antes na Abril. A respeito dessa nova tradução, Jotapê credita o resultado global da tradução, alinhada à estratégia aceitável, à sua própria tendência aos procedimentos que aproximam a obra da cultura de chegada. Tal estratégia justifica, por exemplo, a alteração do nome do personagem Happy Harry para Harry Haiti e a inclusão de notas explicativas no rodapé, bem como a alteração para ordem direta da sintaxe no diário de Rorschach. O texto fonte é truncado e desconexo, refletindo o estado emocional do ex-vigilante, mas na Edição Definitiva, está na ordem direta.

As declarações de Jotapê Martins a respeito de suas escolhas tradutórias e das Helcio de Carvalho ressaltam seu papel peculiar nas traduções de *Watchmen*. Lefevere afirma que sistema literário e o sistema social influenciam-se reciprocamente e operam sob um mecanismo duplo de controle, o externo e o interno. O primeiro determina a

ação do segundo, ou seja, a patronagem, exercida por instituições ou pessoas (como os editores), exerce restrições na atuação dos profissionais atuando no interior do sistema, como os tradutores, ou reescritores, nos termos de Lefevere. Aplicando os conceitos para esse caso específico, pode-se afirmar que Jotapê Martins é um “agente duplo”, atuando dentro e fora do sistema. Tal privilégio parece conferir liberdade incomum ao tradutor. Na edição de 1999 da Abril Jovem, Jotapê era tradutor e também participava, ainda que informalmente, das decisões editoriais; na da Via Lettera, além de tradutor e editor, ele o proprietário da editora. Na Panini atua apenas como tradutor, mas o prestígio acumulado mostra-se suficiente para que ele uma estratégia global de tradução.

A última tradução de *Watchmen* coincide com o ápice da nova tradição das narrativas gráficas longas em formato livro. Nos EUA e no Brasil o modelo se apresenta consolidado. A edição de luxo da Panini traz a novidade da recolorização pelo colorista original John Higgins, mas essa nos parece uma última aposta do mercado em capitalizar os lucros com a minissérie transformada em *graphic novel*. Apesar da ostentação do formato e do valor pelo qual é vendida (em média 120 reais), a Edição Definitiva, segundo Jotapê Martins, não ficou livre de erros impressão, que foram sendo sanados nas reimpressões. O elevado volume de trabalho dos editores e revisores dificulta a revisão cuidadosa.

A discussão neste capítulo centrou-se na posição e na função das traduções no sistema de história em quadrinhos no Brasil, ressaltando seu papel de importadora de novos modelos. As histórias em quadrinhos traduzidas ocupam o centro do sistema, o qual até algumas décadas atrás era constituído de histórias infantis e de super-heróis. A partir da década de 1980, com a crise econômica e mudanças no cenário cultural e dos quadrinhos em si, além da chegada em massa dos mangás, outro tipo de narrativa mais longa e voltada ao público adulto se destacou, influenciando na reordenação do sistema. *Watchmen* é uma das obras seminais nesse movimento e como tal recebeu diversas traduções no Brasil, cada qual refletindo a influência da consolidação da nova tendência do mercado, que apresentou um movimento de migração para os pontos de venda em livrarias.

A análise detalhada das traduções integra o próximo capítulo, cujo objetivo é descrever as diferenças entre as traduções e registrar a interferência das influências externas apresentadas neste capítulo na tradução dos signos linguísticos, tipográficos e imagéticos.

3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Embora representem um segmento da indústria gráfica em franca expansão e de serem amplamente traduzidas, as histórias em quadrinhos apenas recentemente começaram a receber atenção no âmbito dos Estudos da Tradução. Isso foi após a década de 1970, quando se observou um aumento no interesse em relação à tradução de histórias em quadrinhos dentro da área, já que produtos da cultura de massa passaram a ser analisados. Nos últimos dez anos o aumento foi ainda mais significativo

Em pesquisas apresentadas no livro *Comics in Translation* (ZANETTIN, 2008), constatou-se que inicialmente a tradução de quadrinhos era citada apenas de passagem nas enciclopédias, dicionários e livros sobre os Estudos da Tradução, e que ela não constava dos índices remissivos. Em certos estudos (Hatim e Mason 1980; Harvey 1995, 1998), os quadrinhos eram utilizados apenas na ilustração de alguns itens, como a tradução de trocadilhos. Os autores focavam, em geral, na linguagem verbal, em sua maioria sobre as séries Asterix e Tintin, que já foram traduzidas para mais de 50 línguas.

Hoje em dia, as análises não se restringem apenas aos elementos verbais¹³. A complexidade da linguagem das histórias em quadrinhos, que não as limita apenas à tradução intra- ou interlingual, tem cada vez mais chamado a atenção dos pesquisadores. Os trabalhos na área têm demonstrando que ao serem traduzidas de uma língua à outra ou relançadas em um mesmo idioma, os quadrinhos podem sofrer alterações em outros sistemas de signos, como nas imagens, na disposição gráfica dos quadros, nas cores, no letreiramento. Na opinião de Zanettin,

se quisermos comparar o que leitores em diferentes países fazem ao ler a ‘mesma’ história em quadrinhos, devemos levar em conta as mudanças que as afetam como textos visuais e artefatos semióticos e culturais (ZANETTIN, 2008, p.23)¹⁴.

Neste capítulo, dando prosseguimento à discussão das traduções de *Watchmen* no Brasil, analisaremos as escolhas tradutórias, verbais e não verbais, detectadas nas edições da Abril (1988-1989) e Abril Jovem (1999), da editora Via Lettera (2005-2006) e da Panini (2011). A análise obedece ao seguinte roteiro: formato, título e intertítulos,

¹³ O livro *Comics in Translation* reúne treze artigos, dos quais apenas os dois últimos priorizam elementos verbais.

¹⁴ “If we want to compare what readers in different countries do when they read the ‘same comics’, we must also take into account the changes that affect comics as visual texts, and as semiotic and cultural artefacts.”

textos extras, nomes próprios, inscrições, letreiramento, relação imagem e texto e expressões idiomáticas.

3.1 O formato

Valério Rota (2008, p.80), no artigo “Aspectos of Adaptation. The Translation of Comics Formats”, analisa a tradução das histórias em quadrinhos sob um viés cultural. Destacando o caráter fundamentalmente imagético dos quadrinhos, em que no próprio texto “sua peculiaridade gráfica se antecipa à sua qualidade textual”, o autor explora as possibilidades e estratégias da tradução dos formatos, observando as consequências para a recepção da obra. De acordo com Rota:

Diferentes culturas produzem tipos diferentes de histórias em quadrinhos: o tamanho e o conteúdo das publicações variam, por razões históricas e práticas, de país para país, acomodando-se às preferências e expectativas de públicos leitores diversos (ROTA, 2008, p. 81)¹⁵.

Ao analisar o formato de uma publicação, Rota engloba aspectos como o uso ou não de cores, a extensão da história, a periodicidade e o preço, que são igualmente entendidos como preferências culturais. A escolha de um formato não traz implicações apenas na escolha do tamanho da página, embora este seja “um elemento físico e espacial determinante”¹⁶ (p. 83), mas interfere na criação, leitura e distribuição das histórias em quadrinhos, uma vez que

o formato não é apenas o tamanho no qual as histórias em quadrinhos são impressas: ele exerce forte influência na qualidade da história (na sua extensão, nas técnicas gráficas, no gênero), no prazer da leitura e em como são concebidas (uma simples peça de entretenimento, um produto cultural), na periodicidade da publicação (e, por extensão, no ritmo narrativo, embora indiretamente) (ROTA, 2008, p. 83)¹⁷.

¹⁵“Different cultures produce different kinds of comics: the size and contents of publications, for historical and practical reasons, vary from nation to nation, accommodating to the tastes and expectations of the different reading public.”

¹⁶“(…) a determinate physical and spatial element (...)”.

¹⁷“The format is not simply the size in which comics are printed: it strongly influences the quality of comics (story, length, graphic techniques, genre), their enjoyment and how they are conceived (a mere piece of entertainment, a cultural product), the periodicity of their publication (and consequently the rhythm of narration, although in an indirect way).

Na prática, a diferença de formatos pode ser um obstáculo à tradução, como acontece com as HQs populares na Itália e França. Apesar de os dois países terem preferência por histórias longas e que se resolvem num único número, o formato dificulta a tradução entre os países, sobretudo dos quadrinhos populares, de “narrativa e estilo gráfico simples” (ROTA, 2008, p.90), do gosto da maior parte dos leitores e de grande tiragem. Na França, as histórias em quadrinhos populares são editadas em álbuns de luxo (23x30cm), coloridos, lançados sem regularidade, ao passo que na Itália a preferência é pelo formato *bonelliano* (16x21cm), em preto e branco, de baixo custo e com saída mensal ou quinzenal. De acordo com Rota, adaptar aos formatos locais causaria mudanças drásticas no conteúdo e frustração da expectativa dos leitores. O leitor espanhol, por exemplo, não pagaria mais caro para comprar um álbum de histórias populares, enquanto o leitor francês teria por expectativa encontrar histórias coloridas. O resultado é que poucas HQs populares são traduzidas entre os países vizinhos, deixando esse segmento do mercado para as revistas em quadrinhos norte-americanas.

Rota aponta três possibilidades principais de tradução dos formatos: adaptação ao formato local, retenção do formato original e adoção de um terceiro formato, diferente do original e da cultura para a qual foi traduzida. No caso deste estudo, vamos notar que em algumas edições há uma coincidência de formatos, uma vez que no Brasil adotamos o formato americano no qual *Watchmen* foi originalmente lançado.

Quanto às estratégias tradutórias, o autor sugere dois caminhos opostos: a domesticação e a estrangeirização, termos cunhados por Lawrence Venuti (1995). O primeiro deles refere-se a uma atitude etnocêntrica do tradutor, que adapta o original à cultura de chegada, enquanto o segundo se refere à tradução que resiste à integração e mantém a diferença, reproduzindo as características do original.

Dessa maneira, cruzando-se as possibilidades de tradução dos formatos com as estratégias tradutórias, temos, na estratégia estrangeirizadora, poucas alterações, por exemplo, uma variação no número de páginas ou na periodicidade. Na adaptação ao formato local, várias mudanças são necessárias, e ocorre a domesticação. Dentre os procedimentos desta última, encontra-se a mutilação dos textos, a alteração na ordem das vinhetas, a colorização de HQs em preto e branco ou vice-versa.

No artigo “O formatinho está morto! Longa vida ao formatinho!”, Waldomiro Vergueiro (2000) faz um breve panorama dos formatos no Brasil, que nos possibilita

observar os procedimentos tradutórios que a editora Abril efetuou ao adotar um terceiro formato para o gibi *O Pato Donald*, em 1952. Até então a preferência havia sido pelo formato americano (17x 26 cm), popularizado no Brasil pelos gibis de super-heróis norte-americanos publicados a partir da década de 1940. Com a mudança para o *formatinho* (13x 21 cm), a estratégia domesticadora é observada:

de fato, a diminuição do tamanho original para o formatinho obrigava os editores à realização de remontagens das figuras e quadrinhos, cortes de balões, diminuição de textos, etc., de forma a fazer com que as histórias pudessem ser acondicionadas no menor espaço disponível (VERGUEIRO, 2000, p.2).

O caso do formatinho exemplifica também como os formatos carregam significado, direcionando a recepção do leitor. Para Paulo Ramos (2012a), o formato, bem como o rótulo, o suporte e o veículo de publicação “agregam informação ao leitor, orientando sua recepção do gênero em questão” (p.19). Durante as décadas de 1950 e 1960, criou-se uma distinção entre as publicações infantis em formatinho, com os personagens da Disney, e aquelas de super-heróis, voltadas aos adolescentes, em formato americano. O formato, portanto, informava o conteúdo da publicação, um valor reconhecido pelo leitor: formatinho para crianças, formato americano para jovens.

No entanto, os formatos sofrem alterações e o mesmo acontece com o significado que se agrega a eles. A distinção citada acima, por exemplo, começou a perder força na década de 1970, quando o formatinho se tornou o modelo preferencial de publicação da maioria das edições brasileiras, inclusive as de super-heróis. A partir da década de 1980, o leitor começou a fazer outra leitura, pois o formato americano, naquele momento, passou a ser reservado “apenas para revistas especiais, *graphic novels* ou mini-séries.” (Vergueiro, 2000, p.1), visando ao público adulto. Por essa razão, em sua primeira tradução no Brasil, *Watchmen* foi publicado em formato americano.

Após outras duas edições na Abril (1988 e 1999), a minissérie foi lançada pela Via Lettera (2005-2006), passando em seguida para a editora Panini, que a publicou em duas ocasiões (2009 e 2011). A variedade de edições só foi possível graças à modernização dos parques gráficos:

Com a modernização dos parques gráficos das editoras, as possibilidades de variação do formato se ampliaram

exponencialmente, de forma que se abriu a possibilidade de um mesmo título ser republicado várias vezes, com formatos e qualidades diferentes, re-significando-o (sic) entre os fãs a cada nova publicação (MEDEIROS, 2011, p.8).

No Brasil, a ressignificação de *Watchmen* é observada a cada nova edição, como demonstraremos a seguir, com a análise dos elementos paratextuais das publicações. Embora a definição de paratextos, cunhada por Gérard Genette (2009), se refira às obras literárias, podemos considerá-la válida também para as histórias em quadrinhos, uma vez que esta, como o texto literário, “raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não.” (GENETTE, 2009, p. 21). As HQs são editadas em determinado formato e revestidas com capas, títulos, nomes de autores, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas e outros elementos que a “apresentam” e a “tornam presente” aos leitores (GENETTE, 2009, p. 9), garantindo seu consumo.

De acordo com Genette, o prefixo *para* designa algo que não está “somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ele é também a própria fronteira”. (2009, p. 9-10). O elemento paratextual, portanto, é o “umbral” do texto, que precisa ser transposto pelo leitor e cuja travessia nunca é inocente. Os paratextos não garantem apenas a existência física do texto, mas colaboram na construção do sentido. Por isso, essa “zona indecisa” ou “franja do texto”, não é apenas uma “zona de transição, mas também de *transação*”, ou seja, “um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público.”

Uma das características pragmáticas do paratexto é a força ilocutória de sua mensagem. Por força ilocutória Genette se refere à “gradação de estados” que um paratexto pode comunicar. O crítico francês explica que

Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, por exemplo o nome do autor ou a data da publicação; pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: *romance* não significa “este livro é um romance”, asserção definitiva que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes “Queiram considerar este livro como romance.” (GENETTE, 2009, p.17)

A força discursiva do elemento paratextual pode ser observada na passagem do rótulo “minissérie” para “romance gráfico” e “*graphic novel*” em *Watchmen*, elevando o “status” da HQ, bem como na manutenção do título original, uma vez que, para Genette, o título é a instância cuja força ilocutória é a mais expressiva. Ciente da força de significação do elemento paratextual, o professor da Universidade de Vigo, Espanha, José Yuste Frías cunhou o termo “paratradução” com o objetivo de reivindicar nos estudos da tradução uma atenção especial à análise e à prática da tradução dos paratextos. Partindo da premissa de “que não existe, e jamais existiu, um texto sem paratexto” (GENETTE, 2009, p. 11), o pesquisador acrescenta que “tampouco pode haver tradução sem sua correspondente paratradução” (YUSTE FRÍAS, 2011, p. 260). O *Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P)*, da universidade espanhola, dedica-se a analisar a tradução dos elementos paratextuais presentes não apenas em livros, mas também em produções digitalizadas, como CD-ROM *Compact Disc Read-Only Memory*, DVD e videogames. Segundo Yuste Frías, a paratradução informa

[...] sobre as atividades presentes nos “umbrais da tradução” - *auseuil de la traduction* - no momento de estabelecer o papel das relações de poder desempenhadas pelas distintas ideologias na difusão e recepção das traduções. A paratradução convida o tradutor (sujeito que traduz e primeiro agente paratradutor) a ler, interpretar e paratraduzir todo símbolo e toda imagem que rodeia, envolve, acompanha, prolonga, introduz e apresenta o texto às margens do papel ou da tela, nos umbrais da tradução (YUSTE FRÍAS, 2011, p. 260-261).

Os pesquisadores da paratradução trabalham com os elementos que se inserem no espaço denominado por Genette de peritexto, uma das modalidades paratextuais, sendo a outra o epitexto. Os dois tipos são determinados pela característica espacial dos paratextos e definidos pelo lugar que ocupam em relação ao texto. Aqueles que dividem o mesmo espaço do volume, como o nome do autor, o título, o prefácio etc. são denominados peritextos. A segunda categoria, dos que ainda estão em torno do texto, “mas a uma distância mais respeitosa” (GENETTE, 2009, p. 14), de epitexto. Esse último pode ter um caráter público ou privado; os públicos circulam na mídia, como os

releases e artigos, e os privados pertencem à esfera da intimidade do autor, como sua correspondência. Genette esclarece que o peritexto, modalidade que será abordada na análise de *Watchmen*,

[...]se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. A palavra *zona* indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc. (GENETTE, 2009, p. 21).

Os paratextos assumem outra característica na dissertação de mestrado *O Mosaico Narrativo de Watchmen: Processos Intertextuais, Intersemióticos e Bakhtinianos de Construção dos Sentidos*, de Carneiro (2009, p.56), onde são apresentados como elementos, entre outros, com os quais se tece a espessa narrativa de *Watchmen*. As capas, a grafia do título nas segundas e terceiras capas, os intertítulos dos capítulos e a narrativa das quartas capas participam da construção do mosaico narrativo apontado por ele, em que os vários níveis narrativos “se imbricam e se contaminam, em termos estruturais, conceituais e temáticos durante todo o enredo”, fato que torna ainda mais importante a análise dos elementos paratextuais nas traduções de *Watchmen*, que realizamos a seguir.

3.1.1 Abril e a Tradução de Fábrica

Em 1949, o imigrante ítalo-americano Victor Civita desembarcou no Brasil para montar uma editora com seu irmão, Cesar Civita, proprietário da Editorial Abril, na

Argentina. Seu desafio era construir um polo editorial em São Paulo, já que as editoras se concentravam no Rio de Janeiro. Como o irmão era responsável pela distribuição de vários personagens de HQs, principalmente os da Disney, Victor Civita decidiu iniciar seu negócio com a publicação de gibis (GONÇALO JÚNIOR, 2004). Em 1950, a Abril lança *O Pato Donald* e posteriormente outros títulos da Disney. Na década de 1970, a editora publica as histórias da *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza.

A partir de 1984, a Abril assume a publicação dos super-heróis da DC Comics (publicava os da Marvel desde 1979) e realiza a primeira tradução de *Watchmen* no Brasil, lançando a minissérie em seis edições, de novembro de 1988 a maio de 1989. Em 15 de novembro, no jornal *Folha de S. Paulo*, o jornalista André Forastieri, anuncia o lançamento com entusiasmo:

(...) chega ao Brasil, na próxima semana, o primeiro número da mais aplaudida minissérie já produzida em quadrinhos. Misturando sexo, política, psicanálise, ficção científica e cultura pop, “*Watchmen*” é um verdadeiro romance – sem deixar de ser um gibi (FORASTIERI, 1988).

Apesar de o jornalista valorizar o gibi, considerando-o um “verdadeiro romance”, a Editora Abril não tratou a edição com a mesma cerimônia, optando por lançar a minissérie em seis volumes e gerando uma perda progressiva dos elementos que tecem as redes de significação da história.

De acordo com Carneiro (2009), a aproximação desejada entre literatura e história em quadrinhos pode ser observada na escolha editorial das edições originais de usar o título apenas no capítulo I, sendo que em todos os outros há apenas a inscrição *Chapter II*, *Chapter III*, sucessivamente, até o *Chapter XII*, lançando mão de um artifício literário cujo efeito é o de ser entendido como a publicação de um livro único. A edição da Abril estampa o título *Watchmen* na capa dos seis gibis nos quais foram acomodados os doze capítulos da minissérie.

A opção por lançar os doze capítulos em apenas seis fascículos causou prejuízo de conteúdo ainda maior ao se omitirem todas as capas pares, com exceção da décima segunda, que foi a capa do fascículo seis. A exclusão das capas comprometeu um dos aspectos estruturais da história, como explica Carneiro:

No que tange ao espectro da representação visual, não se pode deixar de salientar que as imagens das capas são, invariavelmente, imagens copiadas integralmente ou recortadas da narrativa visual dos capítulos. Cada capa de capítulo traz uma cópia ou um recorte de uma imagem que aparece em seu interior, e essa imagem é sempre bastante significativa no contexto conceitual-narrativo do capítulo em si e da obra como um todo. Portanto, as capas dos capítulos de *Watchmen* realizam meta-citações, o que é muito coerente com o caráter cíclico de sua estruturação e com sua rede intertextual e intersemiótica (CARNEIRO, 2009, p. 64).

As imagens das capas, portanto, funcionam como um elemento que antecipa o tema do capítulo, assemelhando-se ao elemento catafórico na coesão textual. Com a omissão das capas pares, o leitor foi privado da informação.

Figuras 9 e 10 – Capa e primeira página do capítulo I. A imagem da capa é um close da imagem do primeiro quadro.

A diminuição no número de fascículos, entretanto, não prejudicou o efeito gráfico-narrativo das segundas e terceiras capas. Nos fascículos originais vemos o título progressivamente aparecer, no interior das segundas e terceiras capas, com detalhes das letras surgindo a cada capítulo, sendo possível formar a palavra “Watchmen” quando as doze revistas são colocadas lado a lado com as capas abertas. Na primeira edição da Abril o efeito foi mantido, com as letras entrecortadas em cada um dos fascículos, conservando a experiência da leitura, ainda que abreviada. Além da reescritura do título, as segundas capas trazem, nos fascículos 1 e 2, no canto inferior esquerdo, o nome de

Alan Moore (“argumento”), Dave Gibbons (“desenhos”) e Estúdio Criarte (“tradução e adaptação”). No fascículo 3, há o acréscimo dos nomes Edison Gasparim e Clayton F.S. Montichel (“letras”). No quarto fascículo, não temos o nome dos letristas, mas encontramos a tradução da música *You’re my thrill*, de Billie Holiday, citada no capítulo VII. Nos números 5 e 6, voltam apenas as informações do “argumento” e “arte”.

Em *O Clube do Livro e a Tradução*, Milton (2002, p.86) apresenta algumas características do que chamou de “tradução de fábrica”, aquela que se contrapõe à tradução “aristocrática”, representada, em geral, pela tradução literária. Nesse tipo de procedimento industrial, para consumo em massa, o importante é a rapidez da tradução, o número de vendas, os preços e os números de páginas. As características apontadas por Milton podem ser observadas nesta primeira tradução de *Watchmen*, que ainda obedeceu ao ritmo da produção industrial dos quadrinhos infantis e de super-heróis. A tradução em equipe é outro diferencial da tradução de fábrica presente na edição de 1988. Milton explica que:

Antes de ser o trabalho de um indivíduo, a tradução, condensada ou adaptada, do filme dublado ou legendado, ou feita no meio industrial, será trabalho de uma equipe. Ela é, nesse caso, um simples produto da linha de montagem. A tradução original será alterada tanto pelo editor quanto pelos revisores. O “nome” do “tradutor” não aparecerá na obra (...) (MILTON, 2002, p. 90).

De fato, na segunda capa da minissérie, lê-se apenas “Estúdio Criarte, tradução e adaptação”, ou seja, a tradução fora terceirizada ou trata-se de um pseudônimo. Outra característica da tradução de fábrica é determinada pelo público-alvo. De acordo com Milton, as traduções de romances que explicitamente se apresentam como “adaptação” em geral são destinadas ao público infantil ou feminino. No caso de *Watchmen*, o termo “adaptação” desaparece nas traduções posteriores da Via Lettera e Panini, ao mesmo tempo em que passa a receber o rótulo de “romance gráfico” e “*graphic novel*”, respectivamente, sinalizando o direcionamento para o público adulto.

Por fim, a padronização é outro traço desse tipo de tradução. *Watchmen* foi concebida como uma obra fechada, em formato americano, com trinta e duas páginas. Para manter o mesmo número de páginas, que ao reunir dois capítulos em um único número deveria totalizar sessenta e quatro, a Abril suprimiu as capas pares, embora carregadas de significados. As capas são consideradas o primeiro quadro de cada

capítulo; o close de algum elemento narrativo que será retomado no início daquele número. Com o mesmo objetivo, os textos extras que acompanham os capítulos (com exceção do último), sofreram cortes, apresentando alteração no layout da página, com agrupamentos de parágrafos, cortes no texto e mudança na posição das ilustrações.

Uma das perdas mais expressivas desta primeira edição é a omissão da epígrafe “*Quis custodiet / ipsos custodes.*” na última página da minissérie. Segundo Genette o local comum da epígrafe “é geralmente na primeira página, após a dedicatória”. Quando ela está no final, acarreta uma mudança de função:

Com relação ao leitor, a epígrafe no início está no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente e mais autoritariamente conclusiva: é a palavra final, mesmo que se finja deixá-la para outro (GENETTE, 2009, p. 135).

Antes do encerramento a narrativa, o verso do poeta romano Juvenal aparece pichado nos muros de New York, em inglês, situação em que se destaca mais seu caráter imagético. O leitor que acompanhou o lançamento de *Watchmen* em capítulos apenas no último gibi recebeu a informação da origem da pichação e mais a explicação de que aquele mesmo verso fora a epígrafe do relatório que investigou a venda de armas norte-americanas aos rebeldes iranianos, caso conhecido como o “Irã-contras”, durante o governo do republicano Ronald Reagan. Os leitores brasileiros, por sua vez, precisaram esperar mais dez anos para receber a informação.

Outro elemento formador do caráter multinarrativo de *Watchmen* são as imagens das quartas capas. Sobre o fundo preto, temos, no primeiro capítulo, na parte inferior da página, a imagem da metade de um relógio que marca 23h48. No segundo capítulo, o relógio marca 23h49 e na parte superior da capa começamos a ver uma mancha de sangue escorrer. Os minutos passam a cada edição e a mancha de sangue escorre por toda a página, cobrindo quase por completo o relógio, no Capítulo XII, deixando à mostra apenas o necessário para sabermos que é meia-noite. De acordo com Carneiro (2009, p. 72-73), o sangue e o movimento dos ponteiros compõem duas narrativas: a primeira, “as várias mortes de personagens, principalmente as dos personagens principais”, e a segunda, ameaça de uma hecatombe nuclear, ligado ao “subtema Guerra Fria”.

Em 1989 foi criado o selo Abril Jovem e, no mesmo ano, *Watchmen* foi relançado num único volume pelo novo selo, com dimensões inferiores ao formado americano, mas ainda com o rótulo de “minissérie de luxo”. Segundo Waldomiro Vergueiro, essa “encadernação” foi um reaproveitamento das revistas encalhadas da primeira edição, cujo último número chegara às bancas em abril¹⁸. A tradução se mantém inalterada, embora não haja indicação paratextual sobre a autoria. Desta vez, adotando um terceiro formato (16 x 25,5cm), a estratégia domesticadora se aprofunda. A capa apresenta o título na horizontal, o nome do desenhista Dave Gibbons antecede o de Alan Moore e o logo da DC desaparece. A imagem é um detalhe do primeiro quadro do capítulo XII. Nenhuma capa original integra a publicação. O excerto do poema *Tiger*, de William Blake, que encerra o capítulo IV, é retirado do último quadro e aparece como nota de rodapé. Os cortes nos textos extras permanecem.

Figura 11 - Novo layout da capa na reciclagem de *Watchmen*

3.1.2 Abril Jovem: *Watchmen* chega ao Brasil

A Editora Abril entrou nos anos 1990 como a maior detentora de direitos de publicação dos super-heróis norte-americanos, mas no decorrer da década amargou acentuada perda de receita. De acordo com Ramos (2012, p.7), na introdução de *A Revolução dos Gibis. A nova cara dos quadrinhos no Brasil*, a editora, na tentativa de

¹⁸Informação obtida em aula da disciplina Leituras Críticas de Histórias em Quadrinhos, ministrada por Paulo Eduardo Ramos e Waldomiro Vergueiro, no segundo semestre de 2012, na Escola de Comunicação e Artes, USP.

fugir da crise, procurou “se reinventar para atingir leitores mais maduros, com maior poder aquisitivo”. Dentre as estratégias que empregou, destaca-se a coleção de revistas com mais 150 páginas, da linha Premium, com papel especial e preço elevado. Outra investida foi o lançamento em formatinho de títulos de super-heróis que ainda pertenciam à editora. As estratégias da Editora Abril para recuperar os leitores não vingaram. Em 2002 os direitos de publicação de todos os super-heróis haviam sido comprados pela multinacional Panini. Desde então, sua linha de histórias em quadrinhos limita-se aos personagens da Disney.

Em 1999, a editora lançou uma nova tradução de *Watchmen*, dentro da estratégia de alavancar as vendas, direcionando-a para um público mais fiel e exigente. O resultado é uma edição que preserva o formato original, com 12 números e 32 páginas. Apenas a periodicidade foi alterada e a minissérie chegou às bancas quinzenalmente. O layout da capa do Capítulo I acompanha a da americana, com a volta do logo da DC, mas as demais preservam o título, diferenciando-se da edição original que passa a apresentar a indicação de capítulos, como explicado acima.

Figuras 12 e 13 - Semelhança entre a capa original e a da edição de 1999.

As segundas e terceiras capas simulam o efeito de reescritura do título, com letras pretas surgindo em cada número sobre o fundo branco. Na segunda capa, sobre o fundo das letras, lê-se, no canto inferior direito, os créditos “Alan Moore – Argumento”, “Dave Gibbons – Arte”, “Lilian Mitsunaga – Letras” e “Jotapê Martins –Tradução & Adaptação”. A partir do Capítulo III, John Higgins recebe créditos pelas “cores”. Do Capítulo V em diante, os créditos de Alan Moore, Dave Gibbons e John Higgins são

grafados numa fonte maior, para marcar a importância destes sobre a letrista e o tradutor. O leitor desta edição pode acompanhar a narrativa completa da quarta capa, em que o sangue escorre de alto da página até encobrir o relógio na parte inferior da página, cujos ponteiros andam um segundo a cada edição.

3.1.3 Via Lettera: o livro

No artigo *A atualidade das Histórias em Quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público*, Vergueiro (2007) elenca os fatores que levaram ao redirecionamento da indústria quadrinística para o público adulto. O autor destaca um novo entendimento dos quadrinhos na sociedade, o fim de preconceitos contra o gênero e a concorrência dos meios de comunicação e informação, que obrigou à diversificação das histórias em quadrinhos. A necessidade de um novo norte para o setor foi primeiramente observada nas economias mais fortes, como EUA e Europa, mas também se fez sentir nos países em desenvolvimento, “em que às condições de concorrência desfavoráveis vieram se juntar contextos econômicos ainda mais adversos”. (VERGUEIRO, 2007, p. 2)

No Brasil, a instabilidade econômica da década de 1990 aprofundou a crise da Editora Abril, frustrando as iniciativas de colocar no mercado produções mais caras e voltadas aos leitores maduros. Figueira e Ramos (2011) explicam que a situação começaria a ser revertida no início deste século:

A retomada dos quadrinhos com narrativas mais longas e destinados a um público-alvo adulto ocorreu na virada do século por iniciativa das editoras Via Lettera, Opera Graphica e Conrad. A proposta era produzir as obras no formato livro e dividir a venda entre as lojas especializadas em quadrinhos e as livrarias, dois pontos de venda alternativos às bancas de jornal. Cada uma produziu um catálogo amplo de títulos, a maior parte vinda do mercado norte-americano (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p.11).

A editora Via Lettera foi fundada em 1998, por iniciativa de Jotapê Martins e Monica Seicman. A editora paulista foi bastante ativa durante a primeira década do século 20, com um extenso catálogo de HQs e títulos nas áreas de psicanálise, psiquiatria, comportamento, entre outros. Também editou a revista *Front*, que reúne

artistas iniciantes e veteranos, “representando uma alternativa viva e dinâmica na produção de quadrinhos no Brasil.” (VERGUEIRO, 2007, p. 14). Nos últimos anos, porém, a editora Via Lettera reduziu bastante sua participação no mercado de HQs. (VERGUEIRO, 2011, p. 36).

A Via Lettera publicou *Watchmen* em quatro livros, entre 2005 e 2006, reunindo três capítulos em cada livro, envoltos numa estruturação comum de paratextos. As capas dos livros são detalhes de imagens presentes em uma das histórias constante no tomo, como segue:

- Livro 1: detalhe do *button* do Comediante, presente no capítulo I;
- Livro 2: detalhe do teste de Rorschach, presente no Capítulo VI;
- Livro 3: quadro do Capítulo VIII, do momento do assassinato do primeiro Nite Owl;
- Livro 4: detalhe da primeira página do Capítulo XII.

As segundas e terceiras capas reescrevem o título por completo em cada livro em folhas espelhadas. O título é apresentado na capa do livro e as capas das histórias trazem a grafia original da marcação dos capítulos, inclusive na primeira parte.

Em relação à quarta capa, Figueira e Ramos (2011), no artigo *Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo*, lembram:

Tornou-se lugar-comum nas contracapas o uso de frases extraídas de jornais ou de críticos (muitos deles estrangeiros) registrando aspectos positivos da obra, enxergando nela o molde de uma *graphic novel*, expressão lida com ares adjetivos (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 12).

De fato, no primeiro livro encontramos frases como

- “Watchmen é inigualável.” – Mikal Gilmore, *Rolling Stone*,
- “Uma obra de ficção brilhante.”, Richard Gehr, *The Village Voice*.

Nos livros dois e três, trechos retirados de *Time Magazine* e *Entertainment Weekly*, respectivamente:

- “Um divisor de águas na evolução de uma mídia recente.”

- “Uma obra-prima.”

Embora nenhum dos comentários acima cite a expressão “*graphic novel*”, há um texto da editora, na parte inferior da contracapa, em que se lê a expressão romance gráfico:

Este é o livro que mudou a indústria e desafiou uma mídia. Se você ainda não leu um romance gráfico, então WATCHMEN é o indicado! E mesmo que já o tenha lido, é hora então de reler!

Figueira e Ramos salientam que a retomada das narrativas longas em formato livro também foi o momento em que o termo *graphic novel* e seus correlatos (romance gráfico e narrativa gráfica) voltaram à cena no Brasil, após terem sido empregados em algumas edições da década de 1980, interrompidas pela crise no setor. O termo foi importado dos EUA, onde era usado pelas duas grandes editoras DC e Marvel em edições mais luxuosas de super-heróis. Na década seguinte, no entanto, o termo abrange outros tipos de publicações, como as minisséries:

Num segundo momento, que ganhou força na década de 1990, a expressão foi alargada e passou a se referir também a algumas das coletâneas de histórias publicadas anteriormente em capítulos. Um caso bem reconhecido foi o da minissérie *Watchmen*, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons. Os 12 números da história, publicados mensalmente no formato revista, tornaram-se uma narrativa completa quando reunidos. Editorialmente, a compilação foi rotulada como *graphic novel*, nome usado, inclusive, nos créditos da adaptação cinematográfica da obra, exibida em 2009 (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p. 4).

Embora a tradução da Via Lettera esteja alinhada à tendência norte-americana de compilar histórias e classificá-las de *graphic novel* (neste caso, romance gráfico), a editora adotou um terceiro formato, apresentando uma edição “intermediária” entre a minissérie e o álbum, com três capítulos em cada volume, lançados a intervalos irregulares. As capas mantêm o layout tradicional, com o título reservado numa faixa vertical à esquerda, mas as imagens são detalhes ampliados de algumas das capas originais. A tradução é assinada por Jotapê Martins, que deixou a editora em 2006, mudando-se para a Panini, editora pela qual saíram as próximas edições de *Watchmen*.

O novo formato acrescentou elementos paratextuais comuns aos livros. O primeiro tomo apresenta folha de rosto, dados da publicação (com os créditos da tradução), agradecimento (escrito por Alan Moore) e um prefácio de Roberto de Souza Causo, escritor de ficção científica e crítico literário. As últimas páginas elencam as publicações da Via Letera.

O segundo tomo mantém a folha de rosto, o verso com as informações técnicas da publicação, e dá início à publicação de textos escritos por Alan Moore, em 1988, explicando o processo criativo de *Watchmen*. No final do livro temos a seção *Referências*, assinada por Roberto Causo e Jotapê Martins, em que demonstraram a correspondência entre a série e os heróis da Charlton Comics.

No terceiro tomo, após os paratextos, segue a continuação do texto de Alan Moore, fazendo “menção à divisão do Multiverso DC antes de 1985 em que muitos universos paralelos eram constituídos de versões ligeiramente diferentes de seus super-heróis”. O Dr. Manhattan substitui o Capitão Átomo; Ozymandias tornou-se o novo Trovejante; Besouro Azul inspirou O Coruja; o Questão transformou-se em Rorschach; O Comediante assemelhou-se ao Pacificador; e a Espectral tem sua origem em Sombra da Noite. O texto vem acompanhado de esboços. Há também a descrição do grupo de super-heróis que precede os atuais, atuantes na década de 1940, os Homens-Minuto. No final do livro três, outro texto de Roberto Causo e Jotapê Martins, *Baú de Tesouros*, oferece ao leitor “pequenos tesouros” narrativos da história, como as capas, os títulos e citações e as múltiplas interpretações que o próprio nome da série suscita.

Figuras 14, 15, 16 e 17 – As capas dos quatro livros da edição lançada pela Via Lettera.

O tomo final, lançado em julho de 2006, brinda o leitor com partes do roteiro, esboços, provas e artes-finais dos quadros, capas dos capítulos, do módulo de RPG e de uma edição francesa da série. Novamente temos um texto de Jotapê Martins e Roberto Causo no final do livro. “Relógios, Simetrias e Piratas” analisa as conotações relativas à narrativa dos relógios, à simetria na disposição do quadros do capítulo Terrível Simetria e a presença de elementos que reforçam o tema da simetria, e contextualiza a narrativa de “Marooned”, da fictícia revista *Contos do Cargueiro Negro*, uma das narrativas que se entrelaça com as outras em *Watchmen*.

3.1.4. Panini: Edição Definitiva

As próximas edições de *Watchmen* vieram pela editora Panini, que assumiu a posição de maior editora de histórias em quadrinhos do país após a compra dos direitos dos super-heróis da Editora Abril (VERGUEIRO, 2011. p.30). Em seguida, a Panini ocupou os espaços em bancas de jornal e firmou contrato com Maurício de Souza, em 2006, que, desde sua saída da Abril, em 1986, estava na editora Globo. Nos últimos anos, a editora Panini adotou duas novas estratégias: investiu na publicação de mangás e passou a distribuir seus produtos em livrarias, para as quais destinou álbuns de super-heróis, visando ao público adulto (RAMOS, 2012, p.8).

A primeira edição de *Watchmen* na Panini saiu em 2009, em dois livros, contendo seis capítulos cada. A edição está esgotada e não foi possível localizar nenhum exemplar para análise. Em 2011, a editora lançou a Edição Definitiva, seguindo a

publicação da Absolute Watchmen norte-americana, publicada em 2005 e recolorida digitalmente por John Higgins, o colorista original. O álbum brasileiro foi lançado nas dimensões 19 x 27,5 cm, capa dura, papel de qualidade superior e preço elevado. A imagem da capa é a do Capítulo XII e o título está reescrito de forma similar à edição da Via Lettera, com a diferença de serem letras amarelas sobre um fundo preto. Nesta edição, encontramos a folha de rosto e seu verso com as informações técnicas, e, pela primeira vez, os Dados Internacionais de Catalogação da Publicação. A tradução da história ficou a cargo de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho e os textos extras foram vertidos ao português por Fábio Fernandes. As capas dos episódios foram mantidas na íntegra. O leitor também encontra os agradecimentos de Moore, a narrativa das quartas capas e a epígrafe de Juvenal.

Os textos de Alan Moore integrantes da edição da Via Lettera foram apresentados após os doze capítulos e a seção termina com um texto inédito do desenhista Dave Gibbons, a quem se atribui a responsabilidade “de colocar um ponto final neste arquivo de loucos.” (p.456)

Figura 18 – A capa do último capítulo foi a escolhida para a capa da Edição Definitiva.

Na contracapa, o texto da editora apresenta a edição como a coroação da trajetória de *Watchmen*. A editora não poupa adjetivos, qualificando-a de “uma das *graphic*

novels mais influentes de todos os tempos e um eterno “*best seller*” , lembrando que *Watchmen* “só cresceu em estatura desde a sua publicação original, como minissérie em 1986.” O roteiro de Moore é agora “a lendária saga”.

A análise demonstra como a tradução do formato de *Watchmen* seguiu a tendência editorial brasileira de histórias em quadrinhos das últimas três décadas, cujo movimento tem sido o de firmar um mercado voltado para o público adulto, e muito se assemelha aos rumos do mercado norte-americano. Embora a instabilidade econômica da década de 1990 tenha frustrado as primeiras tentativas da editora Abril de publicar HQs mais longas e mais caras, empurrando-a de volta à publicação apenas dos personagens Disney, na década seguinte, editoras menores como a Via Lettera tiveram melhor sorte, incluindo as livrarias entre os novos pontos de venda das HQs para adultos. A Panini, que desde 2002 é a maior editora de HQs no Brasil, tem explorado esse filão, produzindo edições de luxo, como a última edição de *Watchmen*.

O contexto descrito acima foi observado nas alterações dos elementos paratextuais das edições de *Watchmen*. Observamos que a primeira edição da Abril, de 1988, foi a que mais modificou o formato em relação ao original, procedimento que se intensifica na posterior encadernação em formato menor, com o corte de textos e imagens. A partir da segunda tradução, em 1999, entretanto, nota-se um maior cuidado em manter as características do original, ainda que os formatos apresentem algumas alterações de tamanho e periodicidade, como nas edições da Via Lettera e da Panini.

3.2 O Título e os intertítulos

No artigo “Tradução e Formação do Mercado Editorial dos Quadrinhos no Brasil”, Dennys Silva-Reis (2012) aponta, entre os principais procedimentos tradutórios usados entre os anos de 1915-1960, foi o aportuguesamento de títulos e palavras, talvez por falta de correspondente em português. De acordo com Reis:

[...] a nomeação dos títulos no Brasil de revistas em quadrinhos, muitas vezes, não fazia referência ao título original e, por vezes, destacava o nome de uma personagem ou característica desta. Tal procedimento tradutório era uma maneira de colocar nomes que os brasileiros soubessem pronunciar e que de alguma forma chamassem a atenção dos compradores para consumir a literatura dos quadrinhos (REIS, 2012, p.130).

Como resultado dessa estratégia que buscava facilitar a divulgação das histórias em quadrinhos e fisgar a atenção do leitor, foram criados títulos como *Juca e Chico* para os alemães *Max und Moritz*; *Pinduca* ou *Carequinha* para *Henry*; *Pimentinha* para o britânico *Dennis, the Menace*; ou Recruta Zero para o personagem americano Beetle Bailey.

A tradução ou não dos títulos e nomes próprios nas histórias em quadrinhos parece ser um ponto de discórdia. Se até a década de 1960 a regra era a tradução, nas décadas seguintes essa norma se alterou. Os títulos da coleção *Graphic Novel*, por exemplo, publicados pela editora Abril a partir de 1988, não estão todos traduzidos e numa rápida busca no site da Panini encontramos tanto os quadrinhos do *Superman* como do *Super-Homem*. Os leitores, por sua vez, sentem-se confusos com a indefinição.

O título de *Watchmen* nunca foi vertido ao português. Carneiro (2009) vê na manutenção da nomenclatura original três possíveis justificativas: manter o “estranhamento idiomático” do vocábulo inglês; preservar o vínculo com seu contexto de publicação e recepção e evitar que a tradução para “Vigilantes” criasse uma expectativa equivocada no leitor.

Outra possibilidade, que não descarta as apontadas acima, é a de que em português seria impossível resgatar os significados suscitados pelo radical *watch*, em *Watchmen*. Enquanto verbo, *watch* apresenta a acepção de “manter-se acordado à noite, enquanto executa o serviço de guarda, sentinela ou vigilantes”, entre outras do mesmo campo semântico, e como substantivo a de “pequeno aparelho que serve para marcar as horas, em geral os usados no pulso ou carregados no bolso”. Portanto, o vocábulo *Watchmen* une dois conceitos-chave da obra, o tempo (há um capítulo intitulado *Watchmaker*) e o vigilantismo.

3.2.1 Os Intertítulos

Genette (2009, p.259) define intertítulo ou título interno como “o título de uma seção do livro: partes, capítulos, parágrafos de um texto unitário, ou poemas, novelas”. Em *Watchmen* os doze intertítulos foram extraídos de citações apresentadas no final do capítulo, o que, para Carneiro (2009), confere um caráter de circularidade à obra. Como

explicado na análise dos formatos, no original, o intertítulo não está na capa das publicações; nelas, lê-se a numeração dos capítulos, com exceção do primeiro livro, que traz o título da obra

A colocação do título interno varia em cada capítulo, sendo possível encontrá-lo entre páginas 1 e 6, sempre abaixo de uma vinheta de tamanho maior que a regular. Observamos que o intertítulo nunca está no topo da página, antes das vinhetas, mas obedece a uma necessidade do ritmo narrativo e se assemelha a “legendas”, estabelecendo uma relação direta de sentido com a imagem e o texto da vinheta, bem como com o sentido global do capítulo.

Figura 19 - Intertítulo do Capítulo I na edição de 1988.

Acima podemos observar o emprego dos intertítulos como elemento narrativo. *At midnight, all the agents...* traduzido em todas as edições analisadas por “À meia-noite, todos os agentes...” surge apenas na sexta página, abaixo do quadrinho em que o vigilante mascarado Rorschach está entrando em cena para investigar a morte do antigo colega de profissão, o Comediante, cujo assassinato os leitores acompanharam nas páginas anteriores. O quadro acima da legenda é de impacto; na página anterior, vemos

nove quadros em que seguimos Rorschach em sua investigação, sua escalada pela parede externa do prédio até chegar à janela por onde o Comediante fora lançado.

Os intertítulos foram, de forma geral, traduzidos de forma semelhante em todas as edições. O intertítulo do segundo capítulo também recebeu a mesma tradução em todas as edições, sendo no original *Absent Friends. The judge of all the earth*, do capítulo seguinte, apresenta apenas a omissão do artigo definido na edição da Via Lettera, que retorna na versão da Panini. O capítulo V, *Watchmaker*, é igualmente traduzido nas quatro edições.

Apenas a tradução da Abril para *The abyss gazes also*, título do capítulo VI, é diferente das demais, tendo o tradutor optado pelo verbo *olhar* na tradução de *gaze*, que, em inglês, denota uma maneira de olhar: de forma fixa ou intensa; contemplar. A *brother to dragons* e *Old ghosts*, respectivamente os títulos internos dos capítulos VII e VIII, não diferem muito de uma edição a outra, com exceção do uso do primeiro, que na Abril aparece numa tradução literal “Um irmão para os dragões”.

The darkness of mere being foi traduzido na edição da Abril como *Uma luz nas trevas*, ao passo que nas outras foi traduzido por *As trevas do mero ser*, que mais se aproxima do original. Apenas o título do Capítulo X foi traduzido diferentemente em cada edição. A dificuldade parece residir na tradução do *past continuous* do original, *Two riders were approaching...* Nos dois últimos capítulos, a edição da Abril foi a única que apresentou tradução diversa das demais para os intertítulos *Look on my works, ye mighty...* e *A stronger loving world*, voltando ao emprego de um registro inferior para o verbo *look*, com *veja*, e omitindo o adjetivo *loving* na tradução do último.

Quadro 2 - As traduções dos intertítulos

ABRIL	ABRIL JOVEM	VIA LETTERA	PANINI
I. À meia-noite, todos os agentes...	À meia-noite, todos os agentes...	À meia-noite, todos os agentes...	“À meia-noite, todos os agentes...”
II. Amigos Ausentes	“Amigos Ausentes”	Amigos Ausentes	Amigos Ausentes

III. O Juiz de Toda a Terra	O Juiz de Toda a Terra	Juiz de Toda a Terra	O Juiz de Toda a Terra
IV. Relojoeiro	Relojoeiro	Relojoeiro	Relojoeiro
V. Espantosa Simetria	Temível Simetria	Terrível Simetria	Terrível Simetria
VI. O Abismo Olhará	O abismo também contempla	O abismo também contempla	“O abismo também contempla”
VII. Um irmão para os dragões	Irmão dos dragões	Irmão dos dragões	Irmão dos dragões
VIII. Velhos Fantasmas	Velhos Fantasmas	Velhos Fantasmas	Velhos Fantasmas
IX. Uma luz nas trevas	As trevas do mero ser	As trevas do mero ser	As trevas do mero ser
X. Dois cavaleiros se aproximam	Dois cavaleiros estavam se aproximando	Dois cavaleiros se aproximando...	“Dois cavaleiros se aproximavam...”
XI. Veja minha obra, ó poderoso...	Contemplai minhas realizações, ó poderosos...	Contemplai minhas realizações, ó poderosos...	“Contemplai minhas obras, ó poderosos...”
XII. Um mundo forte	Um mundo forte e adorável	Um mundo forte e adorável	Um mundo forte e adorável

Fonte: MOORE:GIBBONS, 1986,1988-1989,1999,2005-2006,2011. Elaborado pela autora.

O título interno do capítulo V, entretanto, merece mais atenção. *Fearful Symmetry* foi retirado do poema de William Blake, *Tiger*, cuja primeira estrofe é citada no final do capítulo. Numa rápida pesquisa na internet encontramos um site¹⁹ em que há quatro traduções do poema, nos quais as soluções para *fearful symmetry* são: feroz symmetry (Augusto de Campos), horrível simetria (José Paulo Paes), terrível simetria (Vasco Graça Moura) e terrível simetria (Alberto Marsicano e John Milton).

¹⁹Disponível em <<http://diarioextrovertido.blogspot.com.br/2010/01/tres-traducoes-do-poema-tyger-de.html>>. Acesso em: 12 jan.2015.

A edição de 1988 erra o alvo ao usar o adjetivo “espantosa”, pois apesar de uma de suas acepções ser “que causa medo, que assusta” (HOUAISS, 2001), *fearful* não tem, em inglês, nenhuma acepção positiva, como em português, em que pode igualmente ser o “que causa admiração por ser muito bom, muito agradável”. A segunda edição da Abril se aproxima mais do sentido oferecido pelo original, embora, como notou Carneiro (2009, p.208), “nos parece que ‘temível’ tem um ou dois graus a menos na esfera da intensidade do sentimento expresso.” As traduções da Via Lettera e da Panini se estabilizam em “terrível simetria”.

Figuras 20, 21 e 22 - Mudança de tradução do intertítulo do capítulo V. Edições da Abril, Abril Jovem e Panini, respectivamente.

Como demonstrado na tabela, a edição da Abril Jovem e, com mais frequência, a da Panini, optou por usar aspas em alguns intertítulos. A decisão se sustenta ao considerarmos que os títulos são partes de citações, mas a irregularidade no uso do sinal gráfico nos parece mais uma indecisão editorial do que a preocupação em sinalizar o texto de outra autoria. Outra diferença notada na edição da Abril Jovem é a repetição dos créditos de roteirista, ilustrador e colorista junto com o título interno dos capítulos II e III. No capítulo III, as fontes do título são azuis, em referência ao personagem Dr. Manhattan. Em todas as outras traduções e no original os intertítulos estão grafados em caixa alta e letras negras.

Nas considerações que tece sobre os títulos internos, Genette explica:

Ao contrário do título geral, que é endereçado ao conjunto do público e pode circular muito além do círculo de leitores, os intertítulos praticamente são acessíveis apenas a estes, ou pelo menos ao público já restrito dos que apenas folheiam o livro e dos leitores de índices; e muitos desses intertítulos têm sentido apenas para um destinatário já envolvido na leitura do texto, que supõem adquirido por tudo o que os precede (...) (GENETTE, 2009, p.259).

A característica apontada por Genette, de que o entendimento do intertítulo depende de um leitor envolvido na leitura da obra, não apenas se aplica à *Watchmen*, mas é ampliada por ela. Para além dos resgates de temas e personagens apresentados em capítulos anteriores, na narrativa de *Watchmen* os subtítulos remetem ao que está por vir. Carneiro entende o artifício como elemento constituinte de seu mosaico narrativo:

Dessa forma, a contextualização e a tematização de cada capítulo encontram um elemento definidor nos títulos e a completa integralização nas citações. Como as citações estão no final dos capítulos, é possível pensar em uma circularidade e em uma retroatividade e em uma retroalimentação dos conceitos, sendo que esta artimanha narrativa faz muito sentido em uma obra meta-linguística cuja principal característica é a revisão histórico-estrutural de conceitos e de enredos, tecida em um corpo narrativo único e em mosaico (CARNEIRO, 2009, p. 65).

As citações²⁰ são apresentadas dentro de um quadro de fundo negro ou branco, onde há também a imagem de um pequeno relógio, cujos ponteiros reproduzem o movimento dos relógios da quarta capa, marcando um minuto por capítulo, das 23h48 à zero hora.

A minissérie da Abril foi a única a conservar as citações em inglês, com exceção da citação do Gênesis, ao final do capítulo III, e da omissão no Capítulo V, no qual lê-se apenas a tradução, inserida na imagem do último quadro. Em todos os outros números, a tradução está colocada no rodapé. A tradução da Abril apresenta dois erros. No capítulo II, cuja digressão narrativa mostra aos leitores o grupo de justiceiros Homens-Minuto, ocorre a tradução de *friends* por *inimigos*, alterando por completo o sentido da citação. Outra ocorrência está no capítulo IV, em que na frase de Albert Einstein, lê-se no original *heart* e na tradução *cabeça*. Nas estrofes de poemas ou nos trechos das canções as rimas não são mantidas. A edição da Abril também optou por manter um

²⁰A citação original e suas respectivas traduções estão, na íntegra, no apêndice A, p. 151. No corpo do trabalho teço considerações gerais de como cada edição as traduziu.

registro menos formal. Nenhuma das traduções apresentadas nesta edição foi mantida nas posteriores.

A edição da Abril Jovem apresenta uma tradução mais cuidadosa e acertada das citações, muitas das quais serão mantidas nas edições posteriores. Nesta edição há o uso de aspas, e assim como no caso dos títulos, isso não parece obedecer a nenhum critério, pois ora elas estão presentes na letra de uma canção, ora não. Por certo, estão nas citações de Einstein, C.G. Jung e Nietzsche.

A publicação da Via Lettera é, sem dúvida, a que mais influencia a tradução da Panini. Podemos citar os exemplos da opção por “terrível simetria” para o poema de William Blake, o uso do imperativo na citação de Friedrich Wilhelm Nietzsche (“Não enfrentes monstros sob pena de te tornares um deles e se contemplas o abismo, a ti o abismo também contempla”), a escolha de verter “*wildcat*” como *lince*, entre outras.

A Panini buscou um tom mais coloquial à tradução das citações. A primeira traz “super-humanos saem pra prender” e “devia estar fazendo um brinde”. Por outro lado, é a única que usa aspas em todas as citações.

3.3 Os textos extras

Todos os capítulos de *Watchmen*, com exceção do último, terminam com um texto extra. Os textos são de fontes ficcionais variadas, como livros, revistas, jornais e documentos. Carneiro (2009, p.70) denomina-os “objetos de mídia ficcionais” e lhes atribui a qualidade de dialogar “com a obra como um todo, e em especial com os capítulos precedentes e seguintes, fornecendo chaves de entendimento da narrativa e ligações conceituais.”

Quadro 3 - Conteúdo dos textos extras

Capítulo I	Excertos da autobiografia de Hollis Mason, <i>Under the Hood</i> , o primeiro Nite Owl (Coruja).
Capítulo II	Continuação da autobiografia do Coruja.
Capítulo III	Continuação da autobiografia do Coruja.

Capítulo IV	<i>Dr. Manhattan: Super-Powers and the Superpowers.</i>
Capítulo V	Trechos da revista <i>Treasure Island</i> , publicado na revista <i>Treasury of Comics</i> .
Capítulo VI	Reprodução da ficha policial e médica do personagem Rorschach, além de duas redações escritas por ele quando garoto.
Capítulo VII	Artigo da Revista da Sociedade Americana de Ornitologia intitulado <i>Blood from the Shoulder of Pallas</i> , escrito pelo segundo Coruja.
Capítulo VIII	Edição do jornal da imprensa marrom <i>New Frontiersman</i> , defendendo a atuação dos vigilantes mascarados.
Capítulo IX	Artigos e entrevista com Sally Júpiter, a primeira Espectral, dando detalhes de sua carreira e tocando em pontos delicados de seu relacionamento com o Comediante que, certa vez, tenta violentá-la.
Capítulo X	Textos administrativos e promocionais dos produtos Veidt, em que conhecemos um pouco mais da linha de bonecos com personagens dos Homens-Minuto, a peça publicitária para a colônia masculina Nostalgia e o método Veidt de autoajuda.
Capítulo XI	Entrevista com Adrian Veidt, em que declara “Não me importo de ser o homem mais inteligente do mundo. Gostaria apenas que não fosse deste.” (p.10)

Fonte: Moore; Gibbons, 1986. Elaborado pela autora.

Analisaremos, agora, como foram as traduções dos textos extras com o objetivo de mostrar as diferenças entre as edições na solução dos pontos mais delicados dos

textos, observando a tradução de elementos verbais e não-verbais, como as ilustrações e a diagramação.

A primeira tradução de *Watchmen* no Brasil foi a que mais modificou os textos extras, sobretudo com cortes de parágrafos, erros de tradução e alteração na diagramação das páginas. Nos três primeiros capítulos são apresentadas partes da autobiografia do primeiro Coruja, Hollis Mason, cujo título *Under the Hood*, foi traduzido por *Sob a Máscara*. O título em inglês se vale de duas acepções de *hood*, “capuz” e “capô”, para tratar de um relato de alguém que, além de ter combatido o crime com o rosto encoberto, é, seguindo a carreira do pai, mecânico. As outras edições mudaram o título para “Sob o capuz”.

A tradução da Abril também opta por evitar as referências diretas a valores familiares ou a prostituição.

(...) every cheap blue gimmick that you can remember your dad bringing home when He had been out drinking with the boys and embarrassing your mom with (...)

A tradução da Abril se apresenta da seguinte forma:

Toda aquela tranqueira que os homens costumam levar para casa após uma noite de bebedeira com os amigos, e que deixam a esposa embaraçada.

O mesmo ocorre em “The pimps, the pornographers, the protection artists”, traduzido como “Os alcoviteiros, os protecionistas, os pornógrafos...”

Exemplo mais significativo da imprecisão na tradução ocorre no capítulo V. O texto final se refere ao gibi que um dos personagens secundários lê e cuja narrativa se entrelaça com as outras. No artigo retirado da fictícia publicação *Coleção Tesouro dos Quadrinhos*, há o título em destaque *A man on fifteen dead's men's chest*, que faz menção ao fato de o protagonista da história de piratas ter usado o corpo inchado de gases dos companheiros mortos para construir uma jangada. A tradução da Abril, entretanto, é “Um homem sobre quinze caixões”. Novamente a tradução perde o duplo sentido contido na expressão *dead men's chests*, onde, primeiramente, *chest* remete ao sentido literal de “peito, tórax, caixa torácica” e a “chest” como “arca, baú de tesouros”, vocábulos relacionados a piratas. A edição da Abril Jovem optou por ‘Um homem sobre

quinze baús de homens mortos”, a Via Lettera escreveu, “O homem sobre a arca de quinze mortos”, e por fim, a tradução da Panini é a que mais se aproxima do original: “Um homem sobre os corpos de quinze homens”.

O texto extra do capítulo V, vale ressaltar, é um dos que apresentam maior variedade e diferenças de tradução entre as quatro edições. Os nomes de publicações, histórias em quadrinhos e personagens descritos recebem a cada edição um tratamento diferente. A edição da Abril traduz alguns títulos, como o *Contos do Cargueiro Negro*, mas não traduz o conto lido pelo garoto em Watchmen, que fica no original *Marooned*. A edição da Abril Jovem, por sua vez, não traduz o título da série, deixando *Tales of the Black Freighter*, mas verte ao português *Marooned*, *Ilhado*. A Via Lettera opta pela tradução de ambos; na Edição Definitiva da Panini, porém, o conto surge com um novo título, *Isolado*.

A mesma instabilidade é notada na reprodução de um quadro de um dos episódios da série *Contos do Cargueiro Negro*, cujo título, *The Shanty of Edward Teach*, nem sempre é traduzido. A imagem é da ação violenta dos piratas e há um detalhe com o *close* do Barba Negra. Há dois textos, um do narrador e outro do cruel pirata, cujas traduções são apresentadas a seguir.

Quadro 4 - Comparativo das traduções dos textos extras (a)

Original (texto narrativo)	Abril	Abril Jovem e Via Lettera	Panini
This cabin-lad's grown haggard, so in the pot he goes And from his skin we'll make a little drum to beat as we fire human heads from cannons at our foes. And set the seas ablaze with	Esquelético, o camareiro morre aos poucos. Faremos um pequeno tambor de sua pele para tocar enquanto atiramos em cabeças humanas com canhões e	Este grumete está abatido, por isso, para a panela ele vai, e da pele dele vamos fazer um tambor para tocar disparando cabeças humanas com canhões contra nossos inimigos e	Não traduziu.

burning rum.	incandescemos o mar com rum.	colocando os mares em chamas com uma fogueira de rum.	
--------------	---------------------------------	--	--

Fonte: MOORE:GIBBONS, 1986,1988-1989,1999,2005-2006, 2011. Elaborado pela autora.

Quadro 5. Comparativo das traduções dos textos extras (b)

Original (texto Barba Negra)	A	AJ e VL	P (Não traduziu no quadro, apenas no corpo do texto)
I tread a lurching timber world; a reeking, salt-caked hell; and yet, perhaps, no worse a world than yours, where bishops stroll through charnel yards with pomanders to smell; where vile men thrive and love crawls on all four.	Eu vivo num mundo de madeira balouçante, um inferno salgado e fétido; mas talvez não seja um mundo pior que o seu, onde bispos passeiam nos cemitérios, com rapé a cheirar; onde homens se abraçam, todos eles a prosperar.	Eu caminho por um mundo de madeiras oscilantes, um inferno malcheiroso e recoberto de sal. No entanto, talvez não seja um mundo pior do que o seu, onde bispos percorrem capelas mortuárias incensando o mal; onde homens vis prosperam e o amor rasteja no breu.	Eu caminho por um mundo de madeiras oscilantes, um inferno malcheiroso e coberto de sal. No entanto, não é um mundo pior do que o seu, onde bispos percorrem capelas mortuárias inalando saís aromáticos; onde homens vis prosperam e o amor rasteja de quatro.

Fonte: MOORE:GIBBONS, 1986,1988-1989,1999,2005-2006, 2011. Elaborado pela autora.

A tradução da Abril se equivoca em alguns pontos. Em “atiramos em cabeças humanas com canhões”, o que está escrito é “disparamos cabeças humanas de canhões”,

ou na fala do Barba Negra, em “homens se abraçam, todos eles a prosperar” por “onde homens vis prosperam e o amor rasteja de quatro.” A tradução da Abril Jovem, reproduzida pela Via Lettera, também apresenta modificações em relação ao original, optando pela tradução de *grumete* para *cabinlad's* e “o amor rasteja no breu” para “and love crawls on all four”. O trecho “where bishops stroll through charnel yards with pomanders to smell” apenas na tradução feita pela Panini se aproxima do original, “onde bispos percorrem capelas mortuárias inalando saís aromáticos.” A continuação do diálogo também foi mais bem traduzida pela Panini.

A tradução da Abril, portanto, incorre em todo tipo de descuidos e facilitações, omitindo vocábulos de difícil tradução, como em “*By placing our superhuman benefactor in the position of a walking nuclear deterrent, it is assumed we have finally guaranteed last peace on earth*”, que ficou resumido a “Com o nosso benfeitor, fica assim assegurada a paz na terra.” Como demonstrado na análise dos formatos, para acomodar os textos na redução de números de fascículos a edição de Abril omitiu alguns parágrafos e agrupou outros, o que resultou em uma diagramação diferente do original.

A edição da Abril Jovem valeu-se de uma tradução em que não encontramos omissões, mas acréscimos. Em diversos capítulos, ocorre a inserção de uma pequena nota, no final da última página. Na primeira ocorrência, é explicado ao leitor a origem do termo *Minutemen*. Nas seguintes, uma antecipação do texto a ser apresentado na próxima edição. O recurso não irá se repetir na edição da Via Lettera, porém retorna na Edição Definitiva da Panini.

Muitas das soluções tradutórias surgidas na edição da Abril Jovem foram preservadas até a última edição. No capítulo IX, o recorte do jornal *DailyWorld* traz a manchete “Villains Vie For Voluptuous Vigilant”. Mantendo a aliteração, optou-se por “Vilões Vibram por Vigilante Voluptuosa”. Numa nota em que se faz uma péssima avaliação do filme estrelado pela primeira Espectral, o título *Silk Swingers of Suburbia*, as três edições optaram por “Espectros Especiais da Esbórnia”.

3.4 Os nomes próprios

Encontramos na Internet algumas informações sobre a tradução de nomes próprios nos quadrinhos. Em “Passando a tesoura: como os leitores de quadrinhos sofrem com as traduções e adaptações nas revistas brasileiras”, um artigo baseado em monografia de conclusão de curso de graduação e publicado na extinta *Agaquê - Revista eletrônica especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, da Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, Fernando Passarelli critica a falta de padronização na tradução dos nomes dos personagens. De acordo com o autor:

Somente em uma revista, **Daredevil** (Audacioso) é chamado de **Demolidor** e **Hawkeye** (Olho de Falcão), **Gavião Arqueiro**, para se aproveitar as iniciais gravadas nos uniformes. Em outra, **Batman** não é Homem-Morcego e **Robin** não é Andorinha. Num terceiro caso, contracenam **Wolverine** com **Noturno** e **Gambit** com **Vampira**. No Brasil, não se convencionou a manutenção dos nomes em inglês ou em português (PASSARELLI, 2015, grifos do autor).

Entre os anos de 1915 e 1960, Reis (2012, p. 130-131) aponta que a prática corrente era a do aportuguesamento dos nomes dos personagens, que muitas vezes passavam a ser o título das revistas. De acordo com o pesquisador, “[t]al procedimento tradutório era uma maneira de colocar nomes que os brasileiros soubessem pronunciar e que de alguma forma chamassem a atenção dos compradores (...)”. Entre os exemplos, estão Juca e Chico (*Max und Moritz*), Brucutu (*Alley Oop*), O Zorro (*The Lone Ranger*), Pimentinha (*Dennys, the meneace*) e Recruta Zero (*Beetle Bailey*).

Ramos (2011) discute a questão no artigo “Superman ou Super-Homem?”, quando da ocasião do lançamento do novo filme do homem de aço, em 2006. Nele o autor apresenta a trajetória do nome do famoso super-herói, que ora era traduzido, ora mantido no original, até ser padronizado pela Abril, com o nome em inglês. Durante esse processo, em 2000, a redação da Abril se dividiu entre os “puristas e os não-puristas”, debate vencido pelos primeiros, quando foi publicada a linha Premium, num formato maior, com mais páginas e papel especial, a Abril definitivamente adota o nome original. Questionado sobre a decisão, o redator-chefe da Abril diz essa ter sido uma decisão dele. Os motivos: privilegiar a sonoridade do termo, unificar a comunicação visual com a marca Superman, padronizar a forma em inglês, usada em filmes, manter o logotipo original. A Panini, nova casa do super-herói, manteve a opção da Abril.

O exemplo do nome do Superman ilustra a tendência de retorno ao nome original dos personagens das HQs nas traduções brasileiras. Em *Watchmen*, entretanto, observamos a mudança gradual da não-tradução para a tradução dos nomes próprios dos personagens, a manutenção no original de alguns e diferentes traduções de outros. A edição da Abril, por exemplo, manteve grande parte dos nomes em inglês, indicando, no rodapé, a pronúncia e a tradução. O mesmo recurso foi observado na edição da Via Lettera, no entanto, apenas para o personagem Rorschach.

Na publicação da Abril Jovem, os nomes aparecem em português, seguindo, em alguns casos, a tradução da edição anterior. No entanto, a partir da publicação da Via Lettera, alguns personagens mudam de nome, que se repetem na publicação da Panini.

Quadro 6 - Tradução dos nomes dos personagens principais

ORIGINAL	ABRIL	ABRIL JOVEM	VIA LETTERA	PANINI
Minutemen	Minutemen	Minutemen	Homens- Minuto	Homens- Minuto
Hooded Justice	“Hooded Justice” (<i>Justiceiro Encapuzado</i>)	“Justiceiro Encapuzado”	Justiça Encapuzada	Justiça Encapuzada
NiteOwl (I e II)	“Nite Owl” (<i>Coruja Noturna</i>)	Coruja	Coruja	Coruja
The Silhouette	“The Silhouette” (<i>A Silhueta</i>)	Silhouette	Silhouette	Silhouette
Capitan Metropolis	Capitão Metrópolis	Capitão Metrópolis	Capitão Metrópole	Capitão Metrópole
Dollar Bill	Dollar Bill	Dollar Bill	Dollar Bill	Dollar Bill
SilkSpectre (I e II)	“Silk Spectre” (<i>Espectro de Seda</i>)	Espectral	Espectral	Espectral
Comedian	Comediante	Comediante	Comediante	Comediante
Mothman	“Mothman” (<i>Homem-</i>	Mariposa	Traça	Traça

	<i>Mariposa</i>)			
Dr. Manhattan	Dr. Manhattan	Dr. Manhattan	Dr. Manhattan	Dr. Manhattan
Rorschach	Rorschach	Rorschach	Rorschach	Rorschach
Ozymandias	Ozymandias	Ozymandias	Ozymandias	Ozymandias

Fonte: Moore; Gibbons, 1986, 1988-1989, 1999, 2005-2006, 2011. Elaborado pela autora.

A tradução de nomes de personagens secundários ou citados nos diálogos também obedece à mesma lógica.

Quadro 7 - Tradução dos nomes dos personagens secundários

Original	A	AJ	VL	P
Moloch	Moloch	Moloch	Moloch	Moloch
Screaming Skull	Screaming Skull	Caveira Estridente	Caveira Cavaqueira	Caveira Cavaqueira
Phanton	Phanton	Fantasma	Fantasma	Fantasma
Captain Axis	Capitão Axis	Capitão Eixo	Capitão Eixo	Capitão Eixo
Captain Carnage	Capitão Carniça	Capitão Carnificina	Capitão Carnificina	Capitão Carnificina

Fonte: Moore; Gibbons, 1986, 1988-1989, 1999, 2005-2006, 2011. Elaboração da autora.

3.5 As inscrições

O termo *inscrição* é usado na linguagem das histórias em quadrinhos para designar os signos verbais gravados dentro da imagem. Para Kaindl (1999) são aqueles “inscritos em objetos” (p.273), informando sobre locais, datas e períodos históricos. Nadine Celotti (2008) chama-os de “paratextos linguísticos”, ampliando a definição

para “signos verbais fora dos balões e dentro do desenho: inscrições, placas de estrada, jornais, onomatopeias, às vezes diálogos, entre outros” (p.39). Embora esta análise tenha como referência o artigo *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, da pesquisadora italiana, adoto o termo *inscrição* e irei me ater apenas aos elementos linguísticos inscritos em objetos.

Em *Watchmen*, as inscrições estão longe de desempenhar um papel ilustrativo. Numa rápida contagem desses elementos ao longo da história, detectei, no total das 384 páginas, a presença em 25% delas, em especial nos quatro primeiros capítulos e retornando com intensidade no Capítulo XII. Em geral as inscrições acentuam o clima urbano de New York, a “poluição visual” da metrópole. São muitos letreiros, *outdoors*, cartazes, anúncios, placas de trânsito e pichações. Há também os rótulos de produtos, textos em telas de computador, revistas em quadrinhos e jornais. Todos esses elementos têm papel de destaque, em especial os que estampam, nas manchetes, o desenrolar do conflito entre EUA e União Soviética, nos anos da Guerra Fria.

Se o tradutor não estiver atento, poderá perder as relações que muitas das inscrições estabelecem com outros elementos, como o texto de diálogo e o narrativo, com a imagem, ou com outros quadros, seja numa mesma página ou em páginas de capítulos diferentes. Além disso, algumas inscrições fazem referências intertextuais, como a pichação “*Who watches de Watchmen*” e o nome do chaveiro “*Gordian Knot*”. As duas inscrições percorrem toda a narrativa e seus significados serão esclarecidos apenas nos capítulos finais. Abaixo, estão reproduzidos exemplos de vinhetas ou sequência de quadrinhos saturados de inscrições:

Figura 23 – Pichações, cartazes e folhetos nas ruas de New York.

Figura 24 – Sequência em que as inscrições estão em destaque.

Em *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, Nadine Celotti (2008, p.35) instiga o tradutor a posicionar-se como um investigador e examinar atentamente a interação entre o sistema linguístico e “todos os outros sistemas semióticos usados em paralelo”. De acordo com a autora, embora este seja o traço distintivo da narrativa dos quadrinhos, ele ainda é pouco reconhecido entre tradutores e estudiosos da área:

Os Estudos da Tradução têm demorado em reconhecer a especificidade das histórias em quadrinhos: um espaço narrativo onde elementos visuais carregam sentido, não menos que as mensagens

verbais, e sobre as quais geralmente têm primazia (CELOTTI, 2008, p.33)²¹

Ao privilegiar a interação entre verbo e imagem, Celotti afasta-se de classificar a tradução dos quadrinhos sob a perspectiva da “*constrained translation*”, conceito elaborado na década de 1980 e ainda em voga. Nele, entende-se a imagem como uma “camisa de força”, limitando os movimentos do tradutor no trato com os signos verbais. Nos estudos de tradução os quadrinhos costumam receber o mesmo tratamento que os “textos multimodais”, em que o verbo divide espaço com outros signos, como é o caso da dublagem:

O debate sobre a tradução de quadrinhos tem sido caracterizado pela presença dos balões como uma limitação à liberdade dos tradutores, funcionando de forma bastante parecida à sincronização labial. (CELOTTI, 2008, p.34)²²

A proposta de Celotti é pensar a tradução de quadrinhos sob o viés semiótico e cultural. O primeiro coloca em destaque a convivência de vários signos na linguagem das histórias em quadrinhos e o segundo salienta as especificidades culturais, que determinam, por exemplo, o formato da publicação, como discutido na análise anterior.

Embora a pesquisadora da Universidade de Trieste destaque a importância de todos os signos na construção de sentido, seu método de análise parte do signo verbal, presente em quatro “locais de tradução”: o balão, a legenda, o título e o paratexto linguístico (as inscrições discutidas aqui). Todas as quatro áreas podem ser traduzidas, mas as inscrições estão em terreno pantanoso:

O objetivo do tradutor deve ser a tradução de todas as mensagens verbais, mas, na verdade, nas histórias em quadrinhos, nem todas serão traduzidas. Podemos identificar quatro áreas diferentes da mensagem verbal — cada uma com sua função própria, o que significa que potencialmente podem existir quatro locais de tradução; no entanto, para um desses locais o nível de variabilidade quanto à

²¹“It is taking Translation Studies a long time to recognize the specificity of comics: a narrative space where pictorial elements convey meaning, no less than verbal messages, over which they often have primacy.”

²²“The debate on comics in translation has been characterized by a view of the presence of the balloons as a limitation to the freedom of translators, operating in much the same way as lip synchronization in dubbing”.

tradução ou não da mensagem verbal é elevado. (CELOTTI, 2008, p.38)²³

Assim, enquanto para o texto de diálogo, a legenda e o título as escolhas limitam-se a traduzir ou não, para as inscrições o leque de opções é maior, pois nelas os signos verbais e visuais se confundem, podendo “desempenhar as duas funções, visual e verbal, cabendo ao tradutor escolher qual delas privilegiar” (p.39). Celotti elenca seis estratégias tradutórias para as inscrições: 1) tradução; 2) tradução com nota de rodapé; 3) não-tradução; 4) apagamento; 5) adaptação cultural; e 6) combinação das estratégias acima.

A escolha de uma das estratégias passa pela identificação, por parte do tradutor, do valor da inscrição na narrativa. Chamarei de *inscrição fundamental* aquela de caráter indispensável ao progresso da história, seja por seu conteúdo verbal, sua relevância na imagem, ou ambas. Por outro lado, chamarei de *inscrição contextualizadora* aquela que informa “o contexto social, cultural ou geográfico, ou serve para criar piadas ou trocadilhos” (p. 39), mas que não é imprescindível. Os dois tipos de inscrições podem também desempenhar funções de intertextualidade ou estar em diálogo com outros elementos do quadro, da página ou da história como um todo, amarrando enredos e significados paralelos. Abaixo, exemplos dos dois tipos de inscrições:

²³“The aim of the translator should be to translate all verbal messages, but in reality not all of them will be translated in comics. Four different areas of verbal messages can be identified – each of them with its own function, which means that potentially there could be four loci of translation, but for one locus there is a high level of variability as concerns whether the verbal message will be translated or not.”

Figura 25 – Sequência de uma página em que a cena se resolve no último quadro com uma inscrição fundamental. Assim como neste exemplo da edição da Panini, o bilhete está traduzido em todas as traduções analisadas.

Figuras 26, 27 e 28 – Na edição da Abril Jovem as inscrições contextualizadoras não foram traduzidas.

3.5.1 As inscrições fundamentais

De acordo com Celotti,

Uma vinheta geralmente conterá uma carta ou a manchete de um jornal que é parte integral da história, sendo necessária sua leitura para se continuar acompanhando a narrativa. Em tais casos não resta ao tradutor outra escolha a não ser traduzi-las. (CELOTTI, 2008, p. 39)²⁴

A primeira estratégia, portanto, é empregada quando as inscrições “desempenham um papel explícito na diegese” (p. 39). Em *Watchmen* as manchetes de jornais são muito importantes, pois por meio delas o leitor acompanha o desenrolar da Guerra Fria e a partida de Dr. Manhattan, aumentando o clima de insegurança nos EUA. O intuito das manchetes é conferir à narrativa um ritmo de “corrida contra o relógio”, afinal uma hecatombe nuclear está prestes a acontecer. Além disso, as manchetes mais importantes aparecem em primeiro plano, o que lhes atribui ainda mais valor. No exemplo abaixo, o destaque está na manchete do jornal noticiando a partida de Dr. Manhattan.

²⁴“A panel will often contain a letter or newspaper headline which is an integral part of the story, and which is to be read if the story is to be followed. In such cases the translator really has no choice but to translate it.”

Figuras 30 e 31 - Exemplos da edição da Abril Jovem que corroboram a observação de Nadine Celotti de que as inscrições fundamentais são sempre traduzidas.

Um caso de inscrição fundamental que sobressai é a pichação *Who Watches the Watchmen*. Esta inscrição encerra o mote da história e representa a desconfiança da população em relação aos vigilantes, o que eventualmente faz com que a atuação dos mascarados seja colocada na ilegalidade. A frase aparece em diversos capítulos, mas apenas na última página da minissérie ficamos conhecendo sua relação com outro texto, as *Sátiras*, do poeta romano Juvenal, que por sua vez havia sido usada como epígrafe do *Relatório da Comissão Tower*, de 1987, a investigação sobre a venda de armas aos rebeldes iranianos durante o governo Reagan, episódio conhecido como o caso Irã-contras. Além da forte carga semântica, essa inscrição apresenta também um forte apelo imagético, ou, nas palavras de Celotti, o material linguístico está “impregnado” na imagem. Nesse caso, explica a autora, para não alterar o desenho e não haver perda de informação, a tradução é feita no rodapé. De fato, essa foi a solução encontrada em todas as traduções de *Watchmen*, com exceção da última, da editora Panini.

Figuras 32 e 33 – A primeira figura, da edição da Abril Jovem, é um exemplo da opção de manter a imagem inalterada e usar nota de rodapé. Apenas a edição da Panini, na segunda figura, traduziu a pichação no próprio desenho.

3.5.2 As inscrições contextualizadoras

Ao contrário das inscrições fundamentais, as contextualizadoras nem sempre são traduzidas. Para estas, o tradutor pode recorrer a uma das outras cinco estratégias apontadas acima. Celotti salienta a importância de levar em conta o fator econômico, pois mudar os desenhos envolve custos. No entanto, a escolha das estratégias, afirma, depende da escolha de um norte, em termos gerais, para a tradução:

Em todo caso, confrontado com tal variedade de opções, o tradutor deve escolher baseado no seu objetivo global — adaptar o quadrinho à cultura alvo ou permitir que sua origem transpareça. (CELOTTI, 2008, p. 42)

Os exemplos analisados a seguir demonstram o estilo de cada edição ao tratar das inscrições. A seguir é traçado o percurso das traduções de um único quadro composto, entre outros elementos, pelo *outdoor* do perfume *Nostalgia* e pelo letreiro da loja de quadrinhos *Treasure Island*; em seguida, é feito o comparativo de dois outros

quadros relacionados entre si, o do letreiro do bar *Happy Harry* e do diálogo do personagem Rorschach com o dono do bar Happy Harry.

Figura 34 - Original do outdoor do perfume Nostalgia e da gibiteria.

Figuras 35, 36 e 37 – Respectivamente, as traduções de 1988, 1999 e da Panini: diferentes estratégias.

Neste quadro do Capítulo III ficamos sabendo que o perfume *Nostalgia* é um produto da marca Veidt; a marca leva o nome do dono, um ex-justiceiro. O perfume irá aparecer em outros capítulos, sendo também a capa do Capítulo IX. O *outdoor* está colocado em cima da loja de *comics*, e também irá aparecer em outros números.

Analisando as edições, observa-se que na de 1988-1989 ocorre a tradução do nome da loja *Ilha do Tesouro*, mas o apagamento do nome do perfume. O texto no canto superior do *outdoor* foi traduzido para “Onde está a essência que a faz tão divina?”. Vale notar que a inscrição dialoga com texto narrativo, no canto esquerdo. Registra-se, portanto, uma estratégia mista para a solução das duas inscrições. Na de 1999, vemos o retorno do nome do perfume, mas a não-tradução do nome da loja. A frase do canto superior direito continua traduzida. No último exemplo, da Edição Definitiva, da Panini, as duas inscrições estão presentes e traduzidas. O mesmo ocorre com a edição anterior, da editora Via Lettera.

O próximo exemplo apresenta várias inscrições e uma delas irá reaparecer em um diálogo alguns quadros à frente. A inscrição de maior destaque é o letreiro do bar *Happy Harry*, mas temos ainda uma pichação (“*Viet Bronx*”) e um jornal caído no chão, com a manchete “*Congress Approves Lunar Silos*”. No texto-fonte, Rorschach entra num bar cujo nome é *Happy Harry's*, como indicado no letreiro. Em seguida, ficamos sabendo que Harry é o nome do dono do bar, ou seja, a informação que aparece na inscrição deveria também aparecer no texto de diálogo do vigilante Rorschach. Acompanhando as várias traduções, percebemos que cada uma empregou uma estratégia diferente até chegar à adaptação cultural. Podemos observar, numa única situação, os casos de adaptação cultural, não-tradução e apagamento. Nadine Celotti (2008, p.40) salienta que a adaptação cultural “é geralmente adotada quando o tradutor decide seguir uma estratégia domesticadora global.”

Figuras 38 e 39, Texto-fonte de *Watchmen*, em que o nome do bar coincide com a forma como o dono do bar é chamado.

Figuras 40 e 41. Versão brasileira de 1988 da mesma sequência das duas figuras anteriores, em que o nome do bar foi simplesmente apagado e o nome do dono mantido como em inglês.

Figuras 42 e 43. Versão de 1999 da mesma sequência, em que o nome do bar é mantido e o nome do dono é reduzido simplesmente a “Harry”.

Figuras 44 e 45 - Versão de 2005, o nome do dono está adaptado, mas o nome do bar continua como no texto-fonte.

Figuras 46 e 47- Versão final, de 2011, da mesma sequência, em que se observa a adaptação cultural.

Na edição da Abril, notamos o apagamento da inscrição, cujo resultado é a perda da informação. Na edição seguinte, de 1999, parece começar a incerteza quanto à tradução e sua relação com o diálogo de Rorschach. A inscrição retorna ao desenho, sem a tradução, mas no diálogo lê-se apenas Harry. Na edição de 2005, mantém-se o nome do bar, mas altera-se o nome da personagem, que passa a se chamar Harry Haiti. Por fim, na Edição Definitiva, de 2011, do mesmo tradutor, adota-se uma estratégia global de domesticação, e o novo nome é incorporado à imagem, no letreiro do bar.

3.5.3 Inscrições em diálogo

Uma das peculiaridades do uso das inscrições em *Watchmen* é o que Celotti denomina de “interação conversacional” (p.43), ou seja, a particularidade se dá pelo diálogo que elas estabelecem com outros elementos da narrativa. Constatase que as inscrições dialogam com a imagem, com o texto de diálogo e o narrativo, ou com ambos numa mesma situação. A interação reforça o significado do quadro ou agrega mais sentidos, às vezes gerando humor ou ironia.

As estratégias empregadas nas quatro edições foram examinadas com o objetivo de determinar quais recuperaram na tradução o efeito criado na HQ original. Abaixo, uma das páginas iniciais do último capítulo, em que inscrição e imagem convergem para reforçar o cenário de destruição na fictícia New York.

Figura 48 - Adrian Veidt finalmente coloca seu plano em ação.

Diversas inscrições nesse quadro reforçam a imagem do caos e da morte em massa. Essa é a sétima página do capítulo e todas as anteriores apresentam ângulos

diferentes da devastação. Neste exemplo temos os jornais com a manchete “Guerra?”, a contracapa de uma revista que estampa um anúncio do Método Veidt para a conquista do corpo perfeito e saudável e um cartaz do movimento gay contra o estupro; duas outras inscrições indicam a banca de revista e, atrás, Instituto de Estudos Extra-Espaciais, cenário muito conhecido da história. A seguir os resultados da primeira e da última edição.

Figuras 49 e 50 - A versão de 1988 da Abril traduz todas as inscrições, mas encurta o título. A da Panini não toma a mesma liberdade, no entanto não traduz todas as inscrições.

Vejamos agora como as inscrições interagem com os textos. Abaixo, temos dois casos envolvendo o texto narrativo e o de diálogo. No primeiro quadro, o cartaz pode ser lido entre a legenda, localizada acima e abaixo dele, e reforça a ideia do apocalipse. No segundo, a manchete do jornal abaixo do balão duplo explica o comentário da personagem. Neste quadro, a inscrição se relaciona com a imagem do homem correndo.

Figuras 51 e 52 – Quase todos os casos de diálogo entre a inscrição e os textos de diálogo ou a legenda foram traduzidos nas quatro edições analisadas. Nos exemplos acima, as versões da Panini e da Abril Jovem.

Em outro momento de diálogo entre inscrição e textos, observa-se a interação do texto do balão com o texto narrativo secundário de *Contos do Cargueiro Negro*, uma história em quadrinhos lida por uma das personagens, cujo texto está ao lado do balão de diálogo. A personagem homossexual intima o dono da banca de revistas a pendurar o cartaz ou terá de “desfigurar sua feição” ao mesmo tempo em que o narrador de *Contos do Cargueiro Negro* lê o seguinte fragmento, “minha jangada tornava-se cada vez mais grotesca, refletindo minha própria gradual transformação.” Os dois textos convergem em sentido para o cartaz do movimento *gay* contra o estupro.

As inscrições também conduzem um dos muitos fios intertextuais da obra. Nos quadros que se seguem, respectivamente dos Capítulos III, V e XI, o chaveiro “Nó Górdio” remete à lenda de Alexandre, O Grande, que se tornou o maior imperador da

Ásia Menor após desatar o nó deixado pelo antecessor Górdio. Na trama de *Watchmen*, o personagem Veidt espelha-se em Alexandre para obter a paz entre Estados Unidos e União Soviética usando meios não convencionais.

Figuras 53, 54 e 55 – Duas inscrições do chaveiro *Gordian Knot* e o quadro em que Veidt revela sua admiração por Alexandre, o Grande, por sua façanha de desatar o lendário nó.

As inscrições das figuras 48 e 49 foram traduzidas em todas as edições, com exceção da versão de 1999, da Abril Jovem, que não traduziu nenhuma das inscrições com referência ao Nó Górdio. Essa indefinição em relação à tradução das inscrições está presente em outros momentos, muitas vezes quebrando a relação de complementaridade entre texto e imagem, desfazendo ironias e jogos de sentido.

Essa quebra pode ser percebida quando dois dos antigos vigilantes, ambos de codinome Coruja, visitam a casa do primeiro Coruja, Hollis Mason, para relembrar os velhos tempos. Ao abandonar a vida de super-herói, Mason abriu uma oficina mecânica, seguindo os passos do pai. À porta da oficina vemos um cartaz em que está escrito “Conserta-se. Especialista em modelos obsoletos”, numa brincadeira com os ex-vigilantes, agora da mesma forma ultrapassados.

Esse intercâmbio entre imagem e texto é resgatado apenas na última tradução, de 2011. A primeira edição da Abril recorre a uma estratégia mista, em que apaga a placa superior, onde deveríamos ler “fechado”, e erroneamente traduz “modelos novos e antigos”, na parte inferior, dessa vez desmontando a ironia. A versão da Abril Jovem opta pelo mesmo procedimento, mas, ao contrário, traduz a tabuleta superior e deixa a

mais importante em inglês. A Panini, seguindo a tentência domesticadora detectada em outras inscrições, opta pela tradução da tabuleta superior e da placa inferior.

Figura 56 – Nesta página do Capítulo I, as inscrições dão o tom irônico da situação. Nos primeiros quadros, a página de jornal se refere aos Corujas como “heróis”, mas, nos três quadros finais, a pichação no portão da garagem e o letreiro da oficina mecânica mostram ao leitor a atual situação dos ex-vigilantes.

Figuras 57 e 58 – Diferentes estratégias para a mesma vinheta: a Abril (1988) apaga a primeira informação e erra na tradução da segunda; a edição da Panini foi mais feliz e resgatou a ironia.

A análise revelou que as inscrições desempenham papel rico e variado no universo de *Watchmen* e em grande parte a sua tradução é indispensável para a compreensão global da narrativa. Foi possível observar que, da primeira versão de 1988 até a última de 2011, as opções de tradução seguiram uma trajetória que se afasta do apagamento e aproxima-se da adaptação cultural. Das quatro edições analisadas, a da Abril Jovem (1999) foi a que menos traduziu as inscrições, tendência que se repete na publicação da Via Lettera.

3.6 O letreiramento

Letreiramento é o aspecto das histórias em quadrinhos que se refere ao uso das palavras, ao processo de escolha e de tratamento visual aplicado às letras. Tal definição é bastante semelhante à descrição do ofício da tipografia e, como acontece com ela, o objetivo primeiro do letreiramento é o de “transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível” (NIEMEYER, 2001 p. 12-13). Nesse sentido, um bom letreiramento é fundamental para o leitor percorrer a história e manter-se interessado na leitura.

O letreiramento não se restringe apenas à legibilidade do texto, mas pode explorar a potencialidade expressiva da linguagem escrita, como ocorre com a tipografia:

A tipografia deve colaborar, também, em um outro aspecto da transmissão da mensagem em linguagem verbal escrita. Ele é o de suprir, com os recursos que lhe são próprios, a expressividade, a ênfase necessárias à comunicação, à semelhança do que ocorre na comunicação interpessoal, com os recursos da linguagem gestual (postura, expressão fisionômica, movimentos etc) e da oral (as variações de altura, ritmo e tom da voz) (NIEMEYER, 2001, p. 13).

Nas histórias em quadrinhos, portanto, as letras não estão apenas a serviço da legibilidade:

O letreiramento, tratado “graficamente” e a serviço da história, funciona como uma extensão da imagem. Neste contexto ele fornece o clima emocional, uma ponte narrativa e a sugestão do som (EISNER, 2001, p.10).

No início, o letreiramento era feito à mão, o que conferia “às letras de quadrinhos um aspecto mais orgânico e irregular que os caracteres da fonte das revistas e jornais.” (OLIVEIRA, 2012) O trabalho era feito pelo próprio desenhista ou por um profissional especializado, o letrista. Outra característica era o uso apenas da caixa alta, o que ainda ocorre com frequência no Brasil. Com o advento do computador, os letristas se valeram da nova tecnologia para aproveitar melhor as fontes já utilizadas:

Mesmo quando o processo de letreiramento sofreu uma revolução tecnológica provocada pelo computador, os tipos usados mantiveram as mesmas características. Em muitos casos, os profissionais responsáveis pelo letreiramento que passaram por essa revolução transformaram suas letras em fontes de computador usando programas como o Adobe Illustrator e Fontographer. Foi o caso de Richard Starkings, fundador da Comicraft, pioneira na prestação de serviços de letreiramento por computador para editoras nos Estados Unidos (OLIVEIRA, 2012).

Embora auxilie no trabalho do letrista, Eisner acredita que o emprego do letreiramento feito à mão é “de natureza inteiramente diferente da composição mecânica” (EISNER, 2001, p.27), e seu efeito interfere no “som” e no “estilo de falar” do personagem. Além disso, os dois tipos de letreiramento conferem ao quadrinho um *status* diferente:

Tentou-se várias vezes “conferir dignidade” à tira de quadrinhos utilizando tipos mecânicos ao invés do letreiramento feito à mão, menos rígido. A composição tipográfica tem realmente uma espécie de autoridade inerente, mas tem um efeito “mecânico” que interfere na personalidade da arte feita à mão livre. O seu uso deve ser considerado cuidadosamente também por causa do seu efeito sobre a “mensagem” (EISNER, 2001, p.27).

Para Heike Jüngst, no artigo *Translating Manga*, a preferência por determinado letreiramento decorre de diferenças culturais:

Diferentes culturas preferem diferentes tipos de letreiramento. Os quadrinhos japoneses usam o letreiramento mecânico uma vez que o manual iria rapidamente tornar-se ilegível nas edições menores. A maioria dos quadrinhos educacionais dos EUA, Itália, Alemanha e

Bélgica francesa usam apenas textos com escrita manual e em letra maiúscula. Embora nos quadrinhos de ficção científica publicados na Alemanha já não se use mais caixa baixa e alta, essa alternância ainda pode ser observada em muitas histórias em quadrinhos informativos. (JÜNGST, 2008, p. 177)²⁵

Seja qual for o motivo que determine o emprego de determinado letreiramento, o fato é que dentro balão “o letreiramento reflete a natureza e a emoção da fala”, de forma a alcançar o máximo em expressividade, ampliando “o nível sonoro e a dimensão do personagem em si.” (EISNER, 2001, p.10)

Nos exemplos abaixo, Dave Gibbons, desenhista e letrista de *Watchmen*, beneficia-se da expressividade das letras para transmitir o estado emocional das personagens e tonalizar suas falas:

Figuras 59 e 60 – Na imagem à esquerda, Coruja, sozinho, pragueja baixinho; à direita, a tradução da Panini manteve o mesmo tamanho da fonte do texto regular e perde a sutileza do efeito gráfico.

²⁵ “Different cultures prefer different kinds of lettering. Japanese comics use machine lettering as hand lettering would quickly become illegible is smaller print. Most American, Italian, German and Franco-Belgian educational comics use hand lettered capitals-only script. The preference for using lowercase along with uppercase letters in Germany does not exist anymore for fiction comics, but can still be observed with many informational comics.”

Figuras 61, 62 e 63 – Criando um efeito contrário aos exemplos anteriores, o negrito e a caixa alta, indicam raiva, grito e susto. Exemplos da obra original.

A expressividade das letras é, portanto, tema relevante na tradução dos quadrinhos, pois é elemento integrante das várias linguagens que compõem a narrativa sequencial. O letreiramento não tem sido negligenciado nas análises das traduções de histórias em quadrinhos e é discutido em diversos artigos. No texto introdutório de *Comics in Translation*, Zanettin (2008) salienta que as palavras não possuem apenas um significado “puramente” verbal, mas estão revestidas de “uma força visual, quase física”, que as torna “parte da imagem”. (p.13)

O artigo de Jüngst (2008) sobre tradução de mangás, explica que ao ocorrer o “flip” (inversão) das figuras para leitura da esquerda-direita, ou seja, ao inverter o

sentido da leitura, que no original japonês é realizada da direita para a esquerda, e passar os diálogos para a horizontal é necessário refazer o letreiramento. (p. 55-73).

Valério Rota (2008, p. 87) , por sua vez, no artigo sobre a tradução dos formatos, explica que ao se reduzir o formato da revista, ocorre a mutilação do texto e que a “o grau de redução também depende da habilidade do letreirista”. Em *The Translation of Comics as Localization*, Zanettin (2008, p. 202) apresenta os conceitos de internacionalização/localização, destacando que o “tradutor” não é simplesmente uma pessoa, mas diferentes pessoas atuando sucessivamente nos textos fonte e alvo, um “tradutor coletivo” colaborando com outros profissionais a fim de criar um produto final. Outros profissionais associados com a produção de quadrinhos traduzidos incluem, por exemplo, o letreirista.

Atualmente, com o uso do computador, modificar o letreiramento tornou-se algo menos complicado, mas nem sempre foi assim:

Tradicionalmente, o tradutor entregava aos editores uma tradução impressa do conteúdo verbal, que em seguida era revisado por um editor da casa e entregue ao letreirista. Após ter raspado o texto original dos balões nos filmes com uma gilete, o letreirista escrevia a tradução à mão nos balões vazios antes de o filme ir para a gráfica. Hoje a tradução é enviada em arquivo de texto, e o letreiramento geralmente é feito com a ajuda de programas gráficos, que apagam o texto original e importam o diálogo traduzido para a área do balão no arquivo gráfico. Se necessário, os caracteres originais escritos à mão podem ser escaneados e reutilizados como fontes no quadrinho traduzido e os diálogos podem ser “encolhidos” para caber nos balões. (ZANETTIN, 2008, p. 21)²⁶.

No Brasil, segundo Lilian Mitsunaga, uma das letristas mais experientes do país, “a partir da década de 1990 a maioria das editoras começaram a usar o computador para letreirar” (LEBEAU, 2010). A profissional com mais de 30 anos de experiência começou na editora Abril, ainda na década de 80, e foi a responsável pelo letreiramento da edição de 1999 de *Watchmen*, pelo selo Abril Jovem.

²⁶“Traditionally the translator would provide the publisher with a printed translation of the verbal content, which then would be reviewed by an internal editor and handed to the letterer. After having scratched away the original text from the balloons in the films with a razor blade, the letter would write the translation by hand in the empty balloons before the films went to the print press. Today the translation is received as a text file, and lettering is usually done with the help of a graphics programme, by erasing the original text and importing the translated dialogues in the area of the balloons on the graphic file. If need be, the original handwritten characters can be scanned and reused as fonts in a translated comic book, and dialogues can be ‘shrunk’ to fit into the balloons.”

Em *Watchmen*, o letreiramento é digital e há o emprego de quatro tipos de letras, todas em caixa alta. Para Rorschach temos a letra de mão do seu diário e outra levemente inclinada para os dias em que está com a máscara. Quando está sem a máscara, o tipo usado é igual ao dos outros personagens. A narrativa de *Contos do Navio Cargueiro* é feita com letras de contorno mais fino e levemente inclinadas.

As traduções brasileiras mantiveram o uso de tipos diferentes e suas situações de uso. A seguir reproduzimos as traduções para o diário de Rorschach:

Figura 64 – Uma das vinhetas da primeira página, em que o texto narrativo é o do diário de Rorschach. As letras simulam a escrita à mão, com o objetivo de personalizar o texto.

Figuras 65, 66, 67 e 68 – A tradução da Abril usa letra cursiva e a da Abril Jovem opta por um tipo estilizado de letra de mão. O letreiramento da Via Lettera se assemelha ao da edição anterior, mas a da Panini é a que mais se distancia da proposta de dar um caráter pessoal à letra do diário de Rorschach.

3.7 A relação texto e imagem

Palavras e imagens surgiram em momentos diferentes da evolução humana. Nos primeiros desenhos pré-históricos de comunicação na caverna de Chauvet estão registradas pinturas rupestres do período paleolítico superior, há 30 mil anos. São centenas de pinturas retratando ursos, mamutes, bisões, leões, cavalos, entre outros animais. A primeira forma de escrita, por sua vez, surgiu somente há 4.000 anos a.C., sendo o sistema cuneiforme o mais antigo de que se tem conhecimento, originário na região da Mesopotâmia, e constituído de caracteres em forma de cunhas e pregos.

Segundo a autora e ilustradora Angela-Lago (2009), um bom ponto de partida para o estudo da relação entre palavras e desenhos são os códices. O códice surgiu no século I da era cristã como alternativa ao uso do papiro em rolos. O pergaminho, por ser um material mais flexível, podia ser dobrado para a confecção de cadernos e foi o suporte mais popular durante toda a Idade Média, perdendo espaço com a invenção da imprensa e o uso do papel, no século XV. De acordo com Lago,

os mais importantes achados na relação imagem e texto acontecem então, bem antes do livro impresso. Muitas vezes, a imagem no manuscrito vai narrar e gerenciar o texto, tornando-o mais acessível para uma população pouco letrada (LAGO, 2009).

A autora explica ainda que a Igreja recorreu aos desenhos e às palavras para compor o manuscrito *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) e decorou com imagens os vitrais das igrejas medievais também com a intenção de se aproximar da maioria iletrada. Entretanto, foi com a tipografia de Gutenberg, “que tudo se precipitou, o grande salto foi dado.” (MOYA, 1977, p. 34) O livro irá se tornar acessível para muitos e consolidar a relação entre imagem e texto ao possibilitar a reprodução em massa de textos verbais e ilustrações. Moya exemplifica algumas das produções posteriores ao advento da imprensa, entre as quais estão os antecedentes das histórias em quadrinhos:

os folhetins ilustrados, romances seriados, eram vendidos de porta em porta, regularmente, como as novelas de hoje na TV. Os crimes

pavorosos da época eram vendidos em **posters** nas feiras populares, como a literatura de cordel do nordeste brasileiro. O ilustrador William Hogarth retratou sua época política com grande minúcia de costumes, em crítica violenta. (...) Também na Alemanha, em 1865, o pintor Wilhelm Busch cria os primeiros personagens célebres das ilustrações em continuação: a obra-prima *Max und Moritz* (MOYA, 1977, p. 34, grifo do autor).

Embora como vimos a imagem tenha sido um meio de expressão humana desde os tempo das pinturas rupestres e muito anterior ao resgistro escrito da palavra, a “galáxia da imagem”, precisou esperar até o século XX para se desenvolver. (NÖTH; SANTAELLA, 2005, p. 13). Desde então a imagem vem ganhando cada vez mais relevância, e a complementariedade entre palavra e imagem tem sido “observada no caso em que conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias.” (TITZMANN, 1990, *apud* NÖTH; SANTAELLA, 2005, p. 55).

A complementariedade semântica entre palavra e imagem é um dos pilares da linguagem das histórias em quadrinhos. Os signos linguísticos (título/intertítulo, diálogos, texto narrativo e as inscrições) e os pictóricos emprestam significados um ao outro e dessa relação podem surgir efeitos sofisticados de sentido, como os que envolvem trocadilhos e jogos de palavras, No caso *Watchmen*, entretanto, a relação entre texto e imagem é responsável pelo cruzamento das narrativas, estabelecendo pontos de contato entre os vários focos narrativos.

A multiplicidade de focos narrativos é citada em *O Caos dos Quadrinhos Modernos*, Santos(1995) como uma das características que diferenciam as *graphic novels* da produção anterior de histórias em quadrinhos. O autor entende que o contexto histórico influenciou de forma determinante na nova produção que surge a partir da década de 1980 e que muitos dos aspectos culturais e sociais do período se fazem presentes na estrutura interna das histórias. De acordo com o autor,

Contemporâneos dos videoclipes, da computação gráfica e do controle remoto (*zap*), estes quadrinhos de autor, com “temática adulta”, investem na multiplicação dos focos narrativos, na densidade psicológica dos personagens (que aumentam de número), e na ruptura da linguagem tradicional da HQ, na velocidade que os fatos ocorrem e na quantidade de informações (visuais e verbais) (SANTOS, 1995, p. 54).

Em *Watchmen* encontramos todos os aspectos citados acima²⁷ e não por coincidência o autor ilustra seu argumento com uma das vinhetas da história criada por Alan Moore. Andrei Veidt está sentado na frente da sua “multitela”, por onde observa simultaneamente vários fragmentos da realidade. A ideia de uma realidade fragmentada, simultânea e rearranjada aleatoriamente remete ao método de composição *cut-up* do poeta William Burroughs, cujo objetivo é “provocar efeitos de deslocamento temporal e espacial, acelerações, induzir o leitor a um estado onírico.” (LOPES, 1996, p. 88). Burroughs considera a montagem “mais fiel e próxima dos fatos reais da percepção do que a tão chamada narrativa sequencial.” (LOPES, 1996, p.80). Nos quadrinhos, em especial nas *graphic novels*, essa complexidade narrativa instaura o que Santos (1995) denomina caos semiótico:

Com tantos narradores e pontos de vista, a narrativa se fragmenta – um fato é mostrado de formas diferentes ou muitos fatos são mostrados ao mesmo tempo, com ação alternada – o que causa o “caos” (SANTOS, 1995, p. 54).

No enredo de Moore há três diferentes narrativas que dialogam entre si, a do tempo presente (1985), a dos *flashbacks* (que podem retroagir até 55 anos) e as narrativas ficcionais de pirataria, que ora são dadas individualmente, ora estão misturadas entre si. Carneiro (2009, p. 22) observa que as narrativas muitas vezes podem ocorrer “conjuntamente nas páginas, sem que existam marcadores de passagens de uma a outra, para orientação dos leitores (os nexos que se estabelecem são temáticos)”.

Os nexos temáticos, portanto, ocorrem por meio da relação entre palavra e imagem, e conduzem o leitor por entre as narrativas. Em *Watchmen* essa relação é bastante explorada numa hábil e intrincada arquitetura que sobrepõe as narrativas ao colocar o texto de diálogo de uma narrativa sobre a imagem de outra, em que “tanto o texto como a imagem fazem sentido separadamente e em conjunto, em uma situação de referência cruzada.” (CARNEIRO, 2009, p. 57).

Na clássica descrição de McCloud (2005, p.138-161), palavras e imagens estão numa relação de “parceiros de dança”. Com essa analogia, o quadrinista sugere que à semelhança do que ocorre com os parceiros de uma dança, os movimentos podem ser

²⁷ Ver Danton (2014).

conduzidos ora por um dos parceiros, ora pelo outro. E há ainda aqueles momentos em que os dois se apoiam mutuamente. No primeiro caso, McCloud acredita serem infinitas as possibilidades de combinação, mas sugere sete principais:

1. Combinação específica de palavras: a palavra carrega a mensagem e a imagem apenas ilustra.
2. Combinação específica de imagens: a imagem carrega a mensagem e a palavra ilustra.
3. Duo-específico: palavra e imagem transmitem a mesma mensagem.
4. Aditiva: as palavras ampliam ou elaboram um conceito sobre uma imagem.
5. Paralelas: imagem e palavra transmitem mensagens diferentes.
6. Montagem: as palavras são imagens, como no caso das inscrições.
7. Interdependente: palavras e imagens se unem para transmitir uma mensagem que não conseguiriam transmitir separadamente.

As categorias apontadas por McCloud não são facilmente identificáveis, pois não há garantia de como se dá o processo de leitura das histórias em quadrinhos. Não há como afirmar que o leitor dará mais valor à palavra ou à imagem, e de como fará a relação entre elas. Por isso, Van Ness (2010) acredita que a classificação de McCloud é mais bem compreendida se pensada como formas de leitura e não de categorização da relação imagem e texto. A autora defende que a primazia da palavra ou da imagem na leitura das histórias em quadrinhos, e qual das linguagens é a mais importante na construção do sentido, é determinada pelo leitor; ele precisa participar ativamente da leitura de ambas, pois a construção de sentido se faz de maneira dialética, criando uma fusão que irá resultar num todo inseparável. Citando Eisner, em *Graphic Storytelling and the Visual Narrative*, afirma que não é possível saber se as palavras são lidas após a imagem e nem se são lidas simultaneamente. Entretanto, conclui, que certamente as duas linguagens emprestam sentido uma à outra, constituindo uma característica vital da narrativa gráfica.

Como apontado acima, em *Watchmen* a relação entre linguagem verbal e não verbal é o artifício responsável pela passagem de narrativas diferentes. As histórias paralelas alinham tempos e locais diversos, estejam elas justapondo eventos concomitantes ou intercalando eventos do presente e do passado. Van Ness aponta quatro estratégias usadas para criar as justaposições: a justaposição de painéis com o

uso de “locais de silêncio”, a justaposição de painéis com diálogos ou textos narrativos próprios, a recorrência de padrões visuais e as “portas temáticas”.²⁸

A primeira estratégia intercala “locais de silêncio” com “locais de fala”, ou seja, vinhetas em que não há diálogos com vinhetas onde há texto. As imagens alternam de um local a outro, mas apenas uma linha de diálogo é mantida. A primeira página do capítulo II é um exemplo do cruzamento da mesma narrativa do tempo presente, apresentando dois eventos que acontecem concomitantemente, narrados apenas por uma linha de diálogo. Nela são narrados o enterro do Comediante e a visita de Laurie à sua mãe, a primeira Espectral. O cemitério está localizado em New York e a vigilante aposentada descansa numa clínica de repouso na Califórnia. Os locais e os eventos concomitantes se entrelaçam por meio do diálogo entre mãe e filha.

Figura 69 – As três últimas vinhetas da primeira página intercalam dois acontecimentos concomitantes. O diálogo entre as duas torna-se texto narrativo na vinheta “silenciosa”.

Na última vinheta da ilustração acima temos um exemplo da relação entre texto e imagem que sustentam os vários tempos narrativos. Nesse caso, o tema que une as duas histórias é o passado, que embora esteja sendo literalmente enterrado com o funeral do

²⁸ Cagnin (2014, p.62) destaca que o entendimento da mensagem visual pelo leitor é resultante de associações que ele realiza no contexto intraicônico (relação entre os elementos da imagem), o contexto intericônico (relação entre as imagens justapostas em sequência ou em série) e o extraicônico (elementos externos que constituem o repertório de cada leitor).

Comediante, será lembrado e apresentado ao leitor nas memórias da justiceira aposentada. A última vinheta estabelece uma relação que dentro das categorias apontadas por McCloud se aproxima da interdependente, pois separados, imagem e texto não conseguiriam transmitir a mesma mensagem. As traduções brasileiras mantiveram o cognato “história”, com exceção da edição da Panini, que optou por “É passado.” Há vários exemplos dessa técnica e em alguns deles há o uso de expressões idiomáticas, tornando a tradução mais difícil, aspecto que iremos analisar no próximo subitem.

A segunda forma de justaposição das narrativas é intercalar vinhetas sem relação entre si. Nesse caso cada vinheta é independente e possui seu próprio diálogo. A recorrência de padrões visuais é outro artifício usado para unir locais ou tempos diferentes. As imagens que se repetem unem locais e momentos que pareciam isolados, mas formam um cenário mais amplo e significativo.

Figuras 70, 71 e 72 - Exemplos na minissérie original da recorrência de símbolos.

Os exemplos acima ilustram não apenas o artifício de justapor narrativas por meio da recorrência de imagens, mas também o que Van Ness denominou de “open door motif”, ou seja, temas que se abrem literalmente por meio de portas. No primeiro caso, a imagem do triângulo está presente no apartamento onde ocorre um crime, em seguida atrás do menino que lê *Os Contos do Cargueiro Negro* e irá reaparecer no cartaz da banda lésbica, anunciando um *show* contra o estupro, no mesmo capítulo. O símbolo também está estampado no macacão de um personagem e irá reaparecer em

outras ocasiões. A figura 65, por sua vez, ilustra o “*open door motif*”, em que a porta do último quadro da página, “abre-se” para outra narrativa, que prossegue no primeiro quadro da página seguinte. Nas figuras 65 e 66, temos a passagem da página 7 para a 8.

Nessa vinheta, a relação entre texto e imagem pode ser classificada como aditiva, segundo as categorias de McCloud, visto que a palavra “*inspiração*” amplia a leitura da imagem. Na figura 67, a imagem do triângulo remete ao assassinato da página anterior e se relaciona com a previsão da morte da família do personagem do gibi *Os Contos do Cargueiro Negro*. Todas as traduções mativeram o cognato em português “*inspiração*”. Na figura 66, o diálogo entre imagem e textos, o diálogo do garoto e a legenda do gibi, se amarram pelo “*despite my bitter protestations*” e a reclamação do garoto que é molhado pela água espirrada pelos carros que passavam, e ao fundo a imagem simbolizando a morte. As traduções mantiveram esse jogo, menos a da Abril, que traduziu a legenda narrativa apenas como “*Meu lar e família foram destruídos. Para mim, o mundo, é só ruínas.*”

Outra forma de reunir narrativas diferentes é a inserção do diálogo de uma narrativa na vinheta com com imagem e texto narrativo da outra. As vinhetas abaixo exemplificam essa ocorrência:

Figuras 73, 74, 75 – Nota-se que o apêndice do balão aponta para fora da vinheta, indicando ser a fala de outro personagem. Quadros do original e das edições de 1988 e 2011.

Nesse exemplo temos o cruzamento da narrativa do gibi fictício e o diálogo do jornalista. O jornalista responsabiliza a falta de empatia e preocupação com o próximo pela possibilidade de uma hecatombe. A mão do personagem do gibi, por sua vez, busca ajuda para escapar de sua própria loucura e das atrocidades que havia cometido. Imagem e texto sobrepõem duas narrativas, e o ponto de contato é a expressão idiomática *reach out*. As traduções não recuperam o sentido figurado de “aumentar o círculo de amigos e de experiências”, mantendo apenas o literal, “estender a mão”. De qualquer forma, a tradução adotada a partir da edição da Via Lettera ao menos recupera o sentido literal, tarefa na qual falharam as edições da Abril e da Abril Jovem.

3.7.1 As expressões idiomáticas

A tradução das expressões idiomáticas nas histórias em quadrinhos é discutida em artigo de Aragão e Zavaglia (2010). O processo de literalização, exemplificado nas vinhetas acima, foi observado nos álbuns da série *Asterix* e se refere à perda do sentido convencionado nas expressões idiomáticas, restando apenas o sentido literal. Ambos significados da expressão, nesse caso, estão apoiados na imagem. Segundo as autoras,

as expressões idiomáticas extrapolam o domínio da língua e refletem elementos culturais próprios de uma determinada comunidade. Esta expressa por meio de idiomatismos a visão que estabelece com o mundo. Partindo disso, a dificuldade de se traduzir tais construções consiste não só na relação que estabelecem com a cultura do país de origem, como também no contexto em que elas são apresentadas [...] (ARAGÃO; ZAVAGLIA, 2010, p. 449).

O desafio de traduzir as expressões idiomáticas é inegável. De acordo com Jorge, há três dificuldades principais em traduzir os idiomatismos: reconhecer as expressões, interpretá-las e produzir outra na língua alvo. (JORGE *apud* ARAGÃO; ZAVAGLIA, 2010, p. 452). Nas traduções de *Watchmen* percebe-se que a dificuldade, quando existe, está na produção de uma expressão similar em português, de reutilizar a expressão inglesa num novo contexto. Em geral, a edição que mais deixa o leitor sem esse efeito é a da Abril, de 1988.

Nas primeiras páginas de *Watchmen* é relatado um crime no qual a vítima é arremessada pela janela. No quadrinho, temos a fala de um dos policiais que investiga o

caso, “*Well, what say we let this one drop out of sight*”. No sentido literal, “cair atrás de algo e não poder mais ser visto”, no convencional, “cair no esquecimento”. A versão de 1988 opta pela colocação “arquivar o caso”, que embora também signifique “esquecer”, quebra a relação com a imagem. A partir da edição de 1999, traduz-se por “cair no esquecimento”, que resgata o sentido idiomático do texto-fonte e se relaciona com a imagem.

Figuras 76 e 77 – De acordo com as categorias de Kaindl, dois exemplos do procedimento de substituição do material linguístico por um similar. Quadros da edição de 1988 e da de 2011.

Retornando ao processo de narrar uma cena com o texto de outra narrativa, temos o caso em que após a discussão entre Dr. Manhattan e Laurie Juzpeck, o casal se separa e ela vai à casa de Holly Mason. O diálogo entre Juzpeck e Holly continua a narrar os passos de Manhattan. Em determinado momento, ela pergunta, “How did everything get so tangled up? ” A imagem é a que segue:

Figura 78 - Texto em imagem embaralham o sentido da expressão *tangle up*.

Tangle up é um idiomatismo cujas acepções podem ser de “emaranhar algo ou emaranhar-se em algo” e “vêr-se envolvido em alguma situação desagradável”. Nesta vinheta a expressão compõe com a imagem as duas acepções, pois Laurie está conjecturando sobre sua vida, que escapou de seu controle e tornou-se confusa, ao mesmo tempo em que o causador da situação está colocando a gravata, que se emaranha ao redor do seu pescoço. Apenas a tradução da Abril não usou o termo “emaranhar”, optando por “Como tudo ficou tão confuso?”

No capítulo IV, em que o Dr. Manhattan, exilado em Marte, revê sua vida, há uma vinheta com o texto “It’s all getting out of hands” e a imagem de uma foto dele e sua primeira mulher, caindo da sua mão. A expressão idiomática “out of hand” pode significar “não estar mais no controle de alguém” e também, literalmente, fora do alcance da mão. As três primeiras traduções adotam o verbo “escapar”, mas a última da Panini opta por “fugir”. As duas opções preservam a associação entre palavra e imagem e conseguem transmitir a ideia da perda de controle de uma situação.

Figuras 79 e 80 – Exemplo de recuperação dos dois sentidos da expressão idiomática do texto-fonte, em consonância com a imagem. O primeiro é da edição da primeira versão e o segundo, da última.

No próximo exemplo, ainda com o mesmo personagem, podemos observar o processo de literalização. Dr. Manhattan, que tem o poder de se desmaterializar, “surge do nada” no estúdio da emissora ABC, onde irá participar de uma entrevista. O texto-fonte usa a expressão idiomática “out of the blue”, que neste caso é reforçado pela cor azul do personagem. Nas traduções brasileiras, não foi possível manter o sentido convencional, ocorrendo o processo de literalização. As edições optaram por “...sempre aparecem sem avisar!” (Abril); “...vindos do **nada!**” (Abril Jovem); “...Totalmente do **nada!**” (Via Lettera); e “...sem avisar ninguém!” (Panini).

Figuras 81 - Exemplo de apagamento, na terminologia de Kaindl: ausência de uma expressão idiomática equivalente em português, além da perda da relação entre o texto e a imagem.

No próximo exemplo, o jogo entre texto e imagem fica por conta de *chew on*. Em sentido literal, o verbo *to chew* tem como acepção mastigar, e na expressão idiomática, meditar, refletir sobre algo. Nenhuma das traduções brasileiras recuperou o sentido duplo e a relação com a imagem de Dan estar mastigando o pedaço de uma coxa de frango. A Abril optou por deletar a informação, terminando a tradução em “... minhas economias.”; a Abril Jovem apresentou a solução “dane-se”; a Via Lettera e a Panini, optaram por “vire-se”.

Figuras 82 e 83 – Exemplo da dificuldade de se recriar os dois sentidos da expressão idiomática “chew on”.

3.8 Quadro referencial

A análise desenvolvida neste capítulo procurou abranger elementos dos três grandes grupos de signos sugeridos no artigo anteriormente citado de Klaus Kaindl (2010), “Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation”. De acordo com o professor da Universidade de Viena, a anatomia dos quadrinhos se faz com os signos linguísticos, os tipográficos e os pictóricos.

O grupo dos signos linguísticos engloba o título, o texto de diálogo, o texto narrativo, as inscrições e as onomatopeias. O segundo grupo é o tipográfico, em que a tipografia é entendida como “a técnica de moldar os caracteres na interface entre língua e imagem” (KAINDL, 1999, p. 12). É o que acima denominamos de letreiramento, cujo valor expressivo, como vimos, é bastante explorado nas histórias em quadrinhos. O último grupo é o dos signos pictóricos. Nele o autor inclui a vinheta, os balões, o formato da publicação, a imagem propriamente dita, entre outros elementos da linguagem dos quadrinhos.

Esta pesquisa, entretanto, se restringiu: no grupo dos signos linguísticos, ao título e aos subtítulos, ao texto de diálogo e ao narrativo (em sua relação com as imagens), às inscrições e aos nomes próprios; no grupo dos signos tipográficos, ao letreiramento; nos signos pictóricos, à análise do formato.

Para analisar a tradução do material linguístico, tipográfico e pictórico, Kaindl sugere uma tipologia de procedimentos tradutórios. São seis categorias retóricas emprestadas de Delabastita (1989), que as emprega na análise de material audiovisual: *repetitio*, *adiectio*, *deletio*, *detractio*, *transmutatio*, *substitutio*.

Na repetição (*repetitio*), o material linguístico, tipográfico ou pictórico é mantido em sua forma idêntica, ou seja, não acontece a tradução propriamente dita. Por exemplo, a manutenção do título ou de nomes próprios como apresentados no texto-fonte.

Na adição (*adiectio*) ocorre o acréscimo de material linguístico, tipográfico ou imagético, cujo efeito é o de repor ou suplementar o material original. Nas primeiras edições de *Watchmen*, há o acréscimo de notas de rodapé não apenas para os nomes

próprios, também de explicações referentes a elementos culturais, como trechos de músicas e nomes de bandas.

Há casos em que texto e/ou imagem são removidos na tradução. O procedimento, denominado apagamento (*deletio*) foi bastante usado na primeira tradução de *Watchmen* no que diz respeito às inscrições. Semelhante ao procedimento anterior, em que há perda de informação, com a omissão de elementos lingüísticos, tipográficos ou imagéticos, é a estratégia denominada redução (*detractio*). Trata-se de um procedimento tradutório que resulta na perda de alguma informação, da parte dentro do todo. Por exemplo, em relação aos textos extras que compõem a narrativa de *Watchmen*, apresentados no final dos capítulos, houve cortes nas primeiras edições da editora Abril, com o objetivo de reduzir o tamanho do texto. Em geral, houve o corte de adjetivos ou informação anteriormente fornecida.

Com os cortes nos textos extras, ocorreu a mudança de posição das ilustrações. Esse procedimento tradutório é a transmutação (*transmutatio*), que pode ser notada também quando da mudança de posição do material lingüístico, por exemplo, nas inscrições ou nos balões.

Figuras 84 e 85 - A tradução dos textos extras de *Watchmen* exemplificam os procedimentos de redução e transmutação. O corte nos textos (redução) ocasionou a alteração no layout da página, com a mudança de posição da ilustração. Páginas do original e da edição de 1988.

A última estratégia apresentada por Klaus Kaindl é a substituição (*substitutio*). Trata-se da substituição dos elementos lingüístico, tipográfico ou pictórico por outro

“mais ou menos equivalente” (KAINDL, 1999, p. 283). Nestes casos, consideramos as adaptações culturais, como a mudança de nome do bar *Happy Harry's* e a passagem de uma língua à outra dos signos linguísticos, quando não detectamos nessa transposição nenhuma das alterações apresentadas anteriormente.

Quadro 8 - Ocorrência dos procedimentos tradutórios

	Abril	Abril Jovem	Via Lettera	Panini
FORMATO	Apagamento Redução Transmutação	Repetição	Substituição Adição	Repetição Adição
TÍTULO	Repetição	Repetição	Repetição	Repetição
INTERTÍTULOS	Redução	Adição	Substituição	Adição
TEXTOS EXTRAS	Apagamento Redução Transmutação Substituição	Adição	Substituição	Adição
INSCRIÇÕES	Repetição Apagamento Redução	Substituição Redução	Repetição Substituição	Substituição
LETREIRAMENTO	Substituição	Substituição	Substituição	Redução
NOMES PRÓPRIOS	Repetição Adição	Substituição Repetição	Substituição Repetição	Substituição Repetição
IMAGEM E TEXTO	Redução	Redução	Substituição	Substituição
EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS	Redução	Substituição Redução	Substituição Redução	Substituição Redução

Fonte: Elaborado pela autora.

Por meio dos resultados apresentados na tabela acima, podemos classificar as diferenças nas estratégias tradutórias entre as edições. A primeira edição de *Watchmen* apresenta todos os seis procedimentos. Apenas nos textos extras foram detectados quatro. A edição de 1988 é a única a registrar o procedimento de remoção e transmutação de imagem ou texto. O apagamento causou perda de informação tanto nas inscrições como nos textos extras. Nestes os cortes reorganizaram a diagramação das páginas. O procedimento da redução esteve presente em seis aspectos, o que sempre implica perda de informação. A edição da Abril apresentou um total de 17 procedimentos.

A edição do selo Abril Jovem apresentou 15 procedimentos. Há um acréscimo no número de adições, indicando acréscimo de informação. É o caso da colocação no final dos textos extras de “chamadas” para o próximo número, que não estão presentes no texto-fonte. As inscrições são o aspecto mais modificado, numa estratégia indefinida, em que temos a tradução de algumas e não de outras. O efeito geral foi o da redução, uma vez que em muitos casos perde-se a totalidade da informação presente no quadrinho fonte.

A substituição é o procedimento de maior incidência na tradução da Via Lettera, que apresentou um total de 13 procedimentos. Nessa edição constatou-se apenas uma redução e uma adição. A adição ficou por conta de a edição ter adquirido o formato livro e, portanto, ter agregado os paratextos característicos da mídia. A redução ocorreu na impossibilidade de se resgatar o sentido convencionado de certas expressões idiomáticas. A baixa incidência de adições e reduções indica uma tradução mais próxima ao quadrinho original.

Na Edição Definitiva, da Panini, os procedimentos de adição e redução aparecem em maior número em relação à edição anterior. As aspas retornam aos intertítulos e os textos extras retomam o uso das “chamadas” para a próxima edição. A perda de informação pode ser observada no letreiramento, que nem sempre reproduz a expressividade explorada pelos recursos tipográficos no quadrinho norte-americano. Por outro lado, as inscrições e as palavras-chave dos nexos temáticos são traduzidas de forma a manter a totalidade das informações.

A análise confirma as hipóteses levantadas no capítulo anterior e demonstra a gradual alteração nas estratégias em paralelo à aproximação do sistema com a literatura

e à consolidação do destaque das *graphic novels* no sistema de quadrinhos no Brasil. A primeira tradução apresenta diversos procedimentos tradutórios, tendo sido contextualizada num momento em que a narrativa gráfica longa ainda não estava estabelecida em nosso sistema. A edição posterior, lançada dez anos depois, retoma o formato original da minissérie e introduz elementos que aproximam a obra da cultura meta, com a tradução dos nomes, a adição de notas explicativas no final dos textos que encerram os capítulos e de aspas nas citações cujos autores são filósofos ou cientistas, como exigem as normas de citação no Brasil. Pode-se inferir que a tradução busca facilitar a inserção do novo modelo no sistema, com a intervenção em alguns aspectos da tradução. A edição seguinte, da Via Lettera, produzida já em formato livro e com o rótulo de romance gráfico chega com a adição de paratextos, mas sem os acréscimos registrados na edição anterior. Essa edição é a que está mais alinhada com a obra original, apresentando menos procedimentos “invasivos” e mais substituições. Vale ressaltar que nessa edição Jotapê Martins não é apenas o tradutor, mas editor e proprietário da Via Lettera, o que lhe conferiu liberdade incomum nas decisões tradutórias. Por fim, a Edição Definitiva apresenta o menor número de procedimentos, e a tendência geral da tradução de aproximação com a cultura alvo é evidenciada pela presença do procedimento de repetição apenas no formato, no título e nos nomes próprios. O procedimento da adição encontrado nas citações e nos textos extras também aponta nessa direção. A última tradução de *Watchmen* lançada em 2011 pela editora Panini já encontra um mercado seguro para esse tipo de narrativa, o que se evidencia pelo número recorde de publicações brasileiras. A edição da Panini publicada na zona de conforto da obra “canônica” não apresenta inovações. A análise demonstra até alguns retrocessos, como o letreiramento, que perde em expressividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendemos neste trabalho que as histórias em quadrinhos, com sua linguagem particular e independente, em que a narrativa visual pode ou não incorporar signos verbais, constituem seu próprio sistema. Como sistema, consideramos a rede de relações econômica e sociocultural na qual esse tipo de manifestação artística está inserido. No Brasil, o sistema dos quadrinhos foi formado e é fortemente influenciado pela tradução de obras estrangeiras, em especial as de origem norte-americana.

Desde o estabelecimento do sistema no Brasil, quando o *Suplemento Juvenil* deixou de ser encartado nos jornais e ganhou suporte próprio, e mais especificamente com as publicações da Ebal a partir de 1945, que popularizaram os super-heróis norte-americanos, foi via tradução que chegaram até nós vários gêneros das histórias em quadrinhos, como os de aventuras e os infantis. Vergueiro (2011, p. 20) salienta que o *Suplemento Juvenil* desde o seu primeiro número trouxe também em suas páginas quadrinhos nacionais, como a série *Os exploradores da Atlântida ou as Aventuras de Roberto Sorocaba*. Entretanto, explica que a série havia sido “criada nos moldes das séries de aventuras distribuídas pelos *syndicates* norte-americanos.”

Com a tradução no centro do sistema de quadrinhos no Brasil, as agências importadoras, os *syndicates*, eram os canais pelos quais os produtos importados entravam no país. Os baixos valores praticados por essas agências na venda de quadrinhos criaram um quadro de concorrência desleal em relação aos custos da produção nacional. Alguns *syndicates* mantinham tradutores em suas equipes, com o objetivo de que as traduções fossem adaptadas à cultura local e incentivassem a compra pelos leitores.

Os tradutores de quadrinhos são peça importante no sistema. Estiveram presentes desde o início da importação das HQs. Muitos desempenhavam outras funções além de tradutor e em alguns casos, sequer dominavam o inglês. Hoje em dia, pelas declarações do tradutor de quadrinhos Jotapê Martins, o despreparo ainda existe e a remuneração é baixa. No caso de *Watchmen*, vimos que a posição privilegiada de Jotapê Martins permitiu que suas decisões tradutórias fossem respeitadas. Observamos também que a escolha de traduzir *Watchmen* aconteceu num momento de crise do mercado nacional de quadrinhos e foi uma tentativa de alavancar as vendas. Os

quadrinhos, que surgiram nas revistas, migraram para os jornais e finalmente encontraram seu próprio suporte nos gibis, passaram a se aproximar do sistema literário com o rótulo *graphic novel*. A estratégia deu certo. Hoje esse tipo de narrativa possui uma produção considerável no Brasil.

Este estudo teve como objeto um produto cuja origem e desenvolvimento estão diretamente associados aos veículos de comunicação de massa. Ademais, demonstrou que o Brasil é grande importador do produto norte-americano e, mais recentemente, dos quadrinhos japoneses. A dependência em relação ao sistema dos EUA criou um sistema similar no Brasil, onde as novas tendências se estabeleceram por meio da tradução.

O discurso contra a influência cultural norte-americana exercida pelos quadrinhos apresentou-se em meados do século 20 e resultou numa luta por parte dos quadrinistas brasileiros em defesa de uma reserva de mercado. O ano de 2011 também representou uma vitória nesse sentido. Ramos (2012) pontua o avanço da lei 6.060/09, que prevê uma reserva de mercado de 20% para quadrinhos nacionais publicados pelas editoras. O projeto estabelece incentivos para a produção, publicação e distribuição de revista em quadrinhos nacionais. Atualmente, o projeto do deputado federal Vicentinho (PT) aguarda para ser votado na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC).²⁹

No primeiro capítulo, demonstrei como a história dos quadrinhos no Brasil se entrelaça com a dos EUA, e como a tradução foi a mediadora desse processo. Os tradutores, por sua vez, durante longo período, transitaram entre o amadorismo e a atuação em outras áreas do complexo mecanismo de importação de quadrinhos. Na década de 1980, o Brasil também sentiu a crise no mercado, que se concretizou primeiramente em mercados mais fortes como norte-americano e o europeu. Nesse momento, começou a importação de narrativas mais longas e o termo *graphic novel* e suas traduções entram em circulação. O capítulo demonstra, ainda, que, na primeira década do século 21 consolidou-se também a tendência a quadrinhos direcionados a um público adulto e vendas em livrarias e lojas especializadas, criando um subsistema. Notou-se, entretanto, que as bancas continuam a ser um forte ponto de venda. A

²⁹ Informação obtida no site do deputado Federal Vicentinho (PT). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=450497>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

produção nacional de narrativas gráficas longas destacou-se em 2011, o que comprova a assimilação do modelo das novelas gráficas.

O segundo capítulo acrescentou o conceito de sistema como dependente da patronagem, oferecendo um quadro teórico para a análise das traduções. Defendeu-se que as histórias em quadrinhos formam seu próprio sistema e que, no Brasil, a posição ocupada pelas traduções é central. Nesse sentido, apresentei os aspectos socioculturais e econômicos que influenciaram as quatro traduções de *Watchmen*. Usando o conceito de patronagem, busquei, ainda, demonstrar como o peculiar papel de Jotapê Martins, ora tradutor de *Watchmen*, ora proprietário, editor e tradutor de outra versão, resultou em escolhas tradutórias pessoais. Assim como outros tradutores, Jotapê Martins também desempenhou funções diferentes. Vimos que ele atuou dentro e fora do sistema, posição privilegiada na escolha de estratégias de tradução.

No terceiro capítulo, a análise se concentrou nos signos linguísticos, tipográficos e imagéticos das quatro traduções, em busca da manifestação dos resultados da análise realizada no capítulo anterior. Os resultados demonstraram que houve uma gradual alteração nos procedimentos tradutórios usados em cada publicação. A primeira tradução foi a que mais modificou o quadrinho fonte e a única a utilizar o procedimento de apagamento e a transmutação, privando os leitores de muitas informações. A tradução seguinte se realinhou com o quadrinho lançado nos EUA e apresentou um formato similar. Os procedimentos tradutórios se concentraram mais nas adições, tendência que irá se repetir na última tradução da Panini. A edição da Via Lettera, por sua vez, materializou o formato livro, sendo a tradução que menos usou procedimentos como a adição, redução ou repetição.

Este trabalho aponta para desdobramentos de futuras pesquisas que venham a considerar o sistema das histórias em quadrinhos como um cenário no qual as traduções se inserem, não sem um objetivo, e cuja posição que ocupam no sistema, central ou periférica, influenciará diretamente no resultado da tradução. De tal forma, o acesso a informações sobre a formação e a prática dos tradutores são relevantes para a construção de novas pesquisas no âmbito dos estudos de tradução e de histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Sabrina Moura; ZAVAGLIA, Adriana. *Histórias em Quadrinhos: Imagem e Texto em Tradução*. In: TRADTERM 16. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH – USP. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2010.

CAGNIN, Antônio Luiz. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CARNEIRO, Luiz M. B.. O Mosaico Narrativo de *Watchmen*: Processos Intertextuais, Intersemióticos e Bakhtinianos de Construção dos Sentidos. São Paulo, 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP.

CELOTTI, Nadine. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. In: ZANETTIN, Federico. (Ed.) *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, 2008.

DANTON, Gian. *Watchmen e a teoria do caos*. 3. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2014.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literature Polysystem. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres e Nova York: Routledge, 2000, p.192-197.

FIGUEIRA, Diego; RAMOS, Paulo. Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: *2as Jornadas de Estudos sobre Romance Gráfico*, nº 2, 2011. Anais das 2as Jornadas de Estudos sobre Romance Gráfico. Brasília: UNB, 2011. CD-ROOM.

FORASTIERE, André. “Watchmen” revela proximidade dos quadrinhos com a literatura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1988. Caderno Ilustrada, p.1. Disponível em: <http://www.motoca.net/motoca/edicao_luxo/watchmen_ilustrada_1988.jpg>. Acesso em: 10 jan.2014.

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

GONÇALO JUNIOR. *A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Livrarias em alta, bancas em baixa. *Revista Cult*. São Paulo, nº 111, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/livrarias-em-alta-bancas-em-baixa/>>. Acesso em: 24 out. 2014.

HERMANS, Theo. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres e Nova York: Routledge, 2000, p. 170-185.

HOUAISS, Antonio. (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUDSICK, W. Reassembling the Components in the Correct Sequence: Why you shouldn't read *Watchmen* first. In: BENSAM, R. (Ed.). *Minutes to Midnight. Twelve essays on Watchmen*. Illinois: Squart Research & Literacy Organization, 2011. Documento eletrônico.

JÜNGST, Heike. Translating Manga. In: ZANETTIN, Federico (Ed.). *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, 2008.

KAINDL, Klaus. *Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation*. In: Target, v.11, p. 2, 1999.

LEFEVERE, André. Mother's Courage Cucumber. Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.) *The Translation Studies Reader*. Londres e New York, Routledge, 2000, p. 233-249.

LAGO, Angêla. O código, o livro de imagens para criança e as novas mídias. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/codice.html>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

LEBEAU, Renato. Palestra Lilian Mitsunaga na Comic Fair: Como foi. Publicação eletrônica *Impulso HQ*. 28 jul. 2010. Disponível em: <<http://impulsohq.com/noticias/palestra-lilian-mitsunaga-na-comic-fair-como-foi/>>. Acesso em: 08 dez. 2014.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.

LIBERATTI, Elisângela. Entrevista com Érico Assis, tradutor de história em quadrinhos. In: *Traduções*. Florianópolis, v. 6, n. 10, p. 287-293, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/2801>>. Acesso em: 10 out. 2015.

LOPES, Rodrigo G.. *VOZES & VISÕES Panorama da arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, n.27 – dez. 2010.

- McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.
- MEDEIROS, L. C. As alterações do Mercado de Quadrinhos no Brasil. O caso da Editora Abril. In: 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. nº 1, 2011, São Paulo. *Anais Primeiras Jornadas Internacionais de Histórias em quadrinhos*. São Paulo: ECA, 2011. CD-ROOM.
- MILTON, John. O Clube do Livro e a Tradução. São Paulo: EDUSC, 2002.
- MOYA, Álvaro de. *Shazam!* 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MUTTARELI, L.; VERGUEIRO, W.. Lourenço Mutarelli e a produção de graphic novels no Brasil. In: ROBERTO, E.; VERGUEIRO, W. (Org.) *A história em quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado*. São Paulo: Laços, 2011.
- NIEMEYER, Lucy. Tipografia: uma apresentação. Rio de Janeiro: Coleção base Design, 2001.
- NOTH, W.; SANTAELLA, L.. Imagem – Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- OLIVEIRA, Maria C.X.. A Arte dos “Quadrinhos” e o Literário. A contribuição do diálogo entre o Verbal e o Visual para a reprodução e a inovação dos modelos clássicos da cultura. São Paulo, 2008. 207 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, Mário C.. Legibilidade, tipografia e quadrinhos. Publicação Eletrônica *Mario.net*. Disponível em: <<http://www.masquemario.net/htm/tipografia.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2012.
- OSÓRIO, Ticiano. “A HQ ‘Watchmen’, de Alan Moore e David Gibbons, volta ao Brasil em edição caprichada”. *Diário de Cuiabá*. Cuiabá, 23 fev. 1999. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/230299/dc2.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2015
- PASSARELLI, F. Passando a tesoura: como os leitores de quadrinhos sofrem com as traduções e adaptações nas revistas brasileiras. *Agauê, Revista eletrônica especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*. Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaue/ano1/numero2/artigosn2_2.htm>. Acesso em: 04 fev. 2015.
- RAMOS, Paulo. Tiras Cômicas e Piadas: duas leituras um efeito de humor. São Paulo, 2007. 431 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. *A Leitura dos Quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012a.
- _____. *A Revolução do Gibi. A nova cara dos quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Devir, 2012b.

REIS, Dennys da Silva. Tradução e Formação do Mercado Editorial dos Quadrinhos no Brasil. In: III Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos, 2012, Universidade de Brasília. *Anais da III Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos*, 2012. p. 126-136.

ROTA, Valério. Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats. In: ZANETTIN, Federico. (Ed.) *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, 2008.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O Caos dos Quadrinhos Modernos. In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, {2}: 53 a 58, jan./abr. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36135>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

SANTOS, Roberto E.. Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos dos anos 1980 e 1990. In: ROBERTO, E.; VERGUEIRO, W. (Org.) *A história em quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado*. São Paulo: Laços, 2011.

TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres e Nova York: Routledge, 2000, p. 198 – 211.

VAN NESS, Sara J. *Watchmen as literature: a critical study of the graphic novel*. Jefferson, North Carolina e London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010. Documento eletrônico, 24%.

VERGUEIRO, Waldomiro. *O formatinho está morto! Longa vida ao formatinho!* 2000. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/o-formatinho-esta-morto-longa-vida-ao-formatinho/>>. Acesso em: 29 set. 2012.

_____. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: ROBERTO, E.; VERGUEIRO, W. (Org.) *A história em quadrinhos no Brasil: Análise, Evolução e Mercado*. São Paulo: Laços, 2011.

_____. A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público. In: *História, Imagem e Narrativa*. Nº 5, ano 3, 2007. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 24 out. 2012.

YUESTE FRÍAS, Jose. *Leer e interpretar la imagen para traducir*. Trabalhos em Lingüística Aplicada, vol. 50, n.º 2, (2011) pp. 257-280. Campinas: UNICAMP.

ZANETTIN, Federico (Ed.). *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, 2008.

_____. Visual adaptation in translated comics. In: *TRAlinea*, Bologna, vol. 6, 2014. Disponível em: <<http://www.intralinea.org/archive/article/2079>>. Acesso em: 15 out. 2015.

Obras ficcionais

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. New York: DC Comics, 1987.

_____. *Watchmen*. Vol. 1-12. Trad. Jotapê Martins. São Paulo: Abril, 1988-1989.

_____. *Watchmen*. Trad. Jotapê Martins. São Paulo: Via Lettera, 2005-2006.

_____. *Watchmen*. Trad. Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. São Paulo: Panini Books, 2011.

Documentários

THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE. Roteiro, direção e produção de Dez Vylens. Distribuição Shadowsnake Films. Elenco: Alan Moore. Reino Unido, 2008. DVD, parte 1. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4Uh2jaFPM-E>>. Acesso em 30 mar. 2015.

CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. Direção de Werner Herzog. Distribuição Zeta Filmes. França, EUA, Reino Unido, Canadá, Alemanha. 2010. Duração: 1h30min.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Pág. 20. Quadro de Juca e Chico. Disponível em <
<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcsegunda.htm>
> Acesso em 10 jun.2016.

Fig. 2 - Pág. 22. Capa de Gibi. Disponível em <
<http://monefeliz.blogspot.com.br/2009/02/o-tico-tico-primeira-revista-infanto.html>>
Acesso em 10 jun. 2016.

Fig. 3 - Pág. 26. Capa de Gibi. Disponível em <
<http://portaldogibinostalgia.blogspot.com.br/2009/01/est-no-gibi.html>> Acesso em 10
jun. 2016.

Fig. 4 - Pág. 32. Capa da Revista Zap. GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São
Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 163. Reprodução.

Fig. 5 - Pág.36 Capa de Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço, de Will
Eisner. São Paulo: Devir, 2007.

Fig. 6 - Pág. 37. Capa de Batman: The Dark Night Returns, de Frank Miller. New
York: DC Comics, 2002 - Reprodução.

Fig. 7 - Pág. 37. Capa de Maus, de Art Spiegelman. New York, Pantheon Books, 1992,
- Reprodução.

Fig. 8 - Pág. 37. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC
Comics, 1987 - Reprodução

Fig. 9 - Pág. 74. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo:
Abril, 1989 – Reprodução.

Fig. 10 - Pág. 74. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo:
Abril Jovem, 1999. Reprodução.

Fig. 11 - Pág. 77. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo:
Abril, 1989 – Reprodução.

Fig. 12- Pág. 78. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC
Comics, 1987 - Reprodução

Fig. 13 – Pág. 78. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo:
Abril, 1999 - Reprodução.

Fig. 14 – Pág. 83. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via
Lettera, 2005. Reprodução.

Fig. 15 – Pág. 83. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via
Lettera, 2005. Reprodução.

Fig. 16 - Pág. 83. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via Lettera, 2006. Reprodução.

Fig.17 – Pág. 83. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via Lettera, 2006. Reprodução.

Fig.18 – Pág. 85. Capa de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011. Reprodução.

Fig. 19 – Pág. 88. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 6 - Reprodução.

Fig. 20 – Pág. 91. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 3, p. 4 - Reprodução.

Fig. 21 – Pág. 91. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril Jovem, 1999, v. 5, pág. 6 - Reprodução

Fig. 22 – Pág. 91. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Panini, 2001, v. 5, p. 6 - Reprodução.

Fig. 23 – Pág. 102. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 1, pág. 24 - Reprodução.

Fig. 24 – Pág. 103. Sequência de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 5, pág. 18 – Reprodução

Fig. 25 – Pág. 105. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Panini, 2001, p. 145 - Reprodução.

Fig. 26 – Pág. 106. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v. 1. pág. 11 - Reprodução.

Fig. 27 – Pág. 106. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v.1, p. 10 - Reprodução.

Fig. 28 – Pág. 106. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v.2, p. 4 - Reprodução.

Fig. 29 – Pág. 107. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v.2, p. 24 - Reprodução.

Fig. 30 – Pág. 108. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v.4, p. 25 - Reprodução.

Fig. 31 – Pág. 108. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v.10, p. 20 - Reprodução.

Fig. 32 – Pág. 109. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, v.2, p. 20 - Reprodução.

Fig. 33 – Pág. 109. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Panini, 2001, p. 58 - Reprodução.

Fig. 34- Pág. 110. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, pág. 7 - Reprodução.

Fig. 35 – Pág. 110. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 2, p. 7 - Reprodução.

Fig. 36 – Pág. 110. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Abril, 1999, cap. 3 pág. 7 - Reprodução.

Fig. 37 – Pág. 110. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, pág. 81- Reprodução.

Fig. 38 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 1, pág. 14 - Reprodução.

Fig. 39 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 1, pág. 15 - Reprodução.

Fig. 40 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 14 - Reprodução.

Fig. 41 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 15 - Reprodução.

Fig. 42 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1999, v. 1, p. 14 - Reprodução.

Fig. 43 – Pág. 112. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1999, v. 1, p. 15 - Reprodução.

Fig. 44 – Pág. 113. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via Lettera, 2005, v.1, p. 14. Reprodução.

Fig. 45– Pág. 113. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via Lettera, 2005, v.1, p. 15. Reprodução.

Fig. 46 – Pág. 113. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 20 - Reprodução.

Fig. 47 – Pág. 113. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 21 - Reprodução.

Fig. 48 – Pág. 114. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 12 , p. 6 - Reprodução.

Fig. 49 – Pág. 115. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 6, p. 6 - Reprodução.

Fig. 50 – Pág. 115. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 386 - Reprodução.

Fig. 51 – Pág. 116. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, cap. 7 - Reprodução.

Fig. 52 – Pág. 116. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, p. 8 - Reprodução

Fig. 53 – Pág. 117. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, p. 8 - Reprodução

Fig. 54 – Pág. 117. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 5, p. 3 - Reprodução

Fig. 55 – Pág. 117. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 11, p. 25 - Reprodução

Fig. 56 – Pág. 118. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 1, p. 9 – Reprodução

Fig. 57 – Pág. 118. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 9 - Reprodução.

Fig. 58 –Pág. 118. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 15 - Reprodução.

Fig. 59 – Pág. 121. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 5, p. 19 - Reprodução.

Fig. 60 – Pág. 121. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 161 - Reprodução.

Fig. 61 – Pág. 122. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, p. 5 - Reprodução.

Fig. 62 – Pág. 122. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 12, p. 24 - Reprodução.

Fig. 63 – Pág. 122. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 6, p. 23 - Reprodução.

Fig. 64 – Pág. 124. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 1, p. 1 - Reprodução.

Fig. 65 – Pág. 124. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 1 - Reprodução.

Fig. 66 – Pág. 124. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1999, v. 1, p. 1 - Reprodução.

Fig. 67 – Pág. 124. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Via Lettera, 2005, v.1, p. 1. Reprodução.

Fig. 68 – Pág. 124. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 6 - Reprodução.

Fig. 69 – Pág. 129. Sequencia de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 2, p. 1 - Reprodução.

Fig. 70 – Pág. 130. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 5, p. 7 - Reprodução.

Fig. 71 – Pág. 130. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap.5, p. 8 - Reprodução.

Fig. 72 – Pág. 130. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 5, p. 21 - Reprodução.

Fig. 73 – Pág. 131. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 11, p. 23 - Reprodução.

Fig. 74 – Pág. 131. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 6, p. 23 - Reprodução.

Fig. 75 – Pág. 131. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 369 - Reprodução.

Fig. 76 – Pág. 133. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 1 - Reprodução.

Fig. 77 – Pág. 133. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 6 - Reprodução.

Fig. 78 – Pág. 134. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, p. 10 - Reprodução.

Fig. 79 – Pág. 135. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 2, p. 12 - Reprodução.

Fig. 80 – Pág. 132. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 120 - Reprodução.

Fig. 81 – Pág. 136. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap. 3, p. 10 - Reprodução.

Fig. 82 – Pág. 136. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap.5, p. 10 - Reprodução.

Fig. 83 – Pág. 136. Quadro de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo: Panini, 2011, p. 152 - Reprodução.

Fig. 84 – Pág. 138. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. New York: DC Comics, 1987, cap.1, p. 29 - Reprodução.

Fig. 85 – Pág. 138. Página de Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons. São Paulo, Abril, 1988, v. 1, p. 29 - Reprodução

APÊNDICE A

Original (MOORE; GIBBONS, 1986) e traduções (MOORE; GIBBONS, 1988-1989, 1999, 2005-2006, 2011) das citações que encerram os capítulos de *Watchmen*.

Capítulo I

Citação: *At midnight, all the agents and superhuman crew go out and round up everyone who knows more than they do — Bob Dylan.*

A: À meia-noite, todos os agentes e super-homens saem à procura daqueles que sabem mais do eles próprios.

AJ: A meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem e prendem qualquer um que saiba mais do que eles.

VL: À meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem e prendem todos os que sabem mais do que eles.

P: “À meia-noite, os agentes e super-humanos saem pra prender todos que sabem mais do que eles.”

Capítulo II

Título: Absent Friends

Citação: *And I’m up while the dawn is breaking, even though my heart is aching. I should be drinking a toast to absent friends instead of these comedians — Elvis Costello*

A: E eu desperto enquanto o amanhecer está surgindo, apesar de meu coração estar dolorido. Eu devia estar bebendo em honra aos inimigos ausentes, ao invés destes comediantes.

AJ: E eu desperto quando irrompe a aurora, embora meu coração padeça. Deveria estar brindando a amigos ausentes e não a estes comediantes.

VL: E eu estou desperto quando irrompe a aurora, embora meu coração padeça. Deveria estar brindando a amigos ausentes e não a estes comediantes.

P: “E eu estou desperto quando a aurora irrompe, embora meu coração padeça. Eu devia estar fazendo um brinde a amigos ausentes e não a esses comediantes.”

CORRETO; brindar os noivos; brindemos ao amor. / tempo verbal/ inversão

Capítulo III

Título: THE JUDGE OF ALL THE EARTH

Citação: Shall not the Judge of all the earth do right? — Genesis, Chapter 18, verse 25

A: Não deve o juiz de toda a Terra agir com justiça?

AJ: Não faria justiça o Juiz de toda da terra?

VL: Não faria justiça o juiz de toda a terra?

P: Não faria justiça o Juiz de toda a terra?

Capítulo IV

Título: Watchmaker

Citação: The release of atom power has changed everything except our way of thinking...The solution to this problem lies in the heart of mankind. If only I had kown, I should have become a watchmaker — Albert Einstein

A: A liberação da bomba atômica mudou tudo, exceto nosso modo de pensar. A solução para esse problema está na cabeça da humanidade. Se eu soubesse, teria me tornado um relojoeiro.

AJ: “A liberação do poder do átomo mudou tudo exceto nosso modo de pensar... A solução para este problema reside no coração da humanidade. Se eu soubesse disso, teria me tornado um relojoeiro.”

VL: A liberação do poder do átomo mudou tudo exceto nosso modo de pensar...A solução para este problema reside no coração da humanidade. Se eu tivesse ideia, teria me tornado um relojoeiro.

P: “A liberação do poder do átomo mudou tudo exceto nosso modo de pensar...A solução para este problema reside no coração da humanidade. Se eu tivesse ideia, teria me tornado um relojoeiro.”

Capítulo V

Título: FEARFULL SYMMETRY

Citação: Tyger, Tyger/burning bright in the forest of the night/ What immortal hand or eye/Could frame thy fearful symmetry? — William Blake

A: Tigre, Tigre, brilho flamejante nas florestas da escuridão. Que imortais olhos ou mãos poderiam criar tão espantosa simetria?

AJ: Tigre, Tigre/ ardente açoite,/ Nas florestas da noite,/ Que imortal olho ou guia/Pode captar-te a temível simetria?

VL: Tigre, Tigre/ ardente açoite,/ Nas florestas/ da noite, / Que imortal olho ou guia/ Pode captar-te a terrível simetria?

P: Tigre, Tigre/ ardente açoite,/ Nas florestas/ da noite, / Que imortal olho ou guia/ Pode captar-te a terrível simetria?

Capítulo VI

Título: THE ABYSS GAZES ALSO

Citação: Battle not/ with monsters,/ lest ye become/ a monster,/ and if you gaze/ into the abyss,/ the abyss gazes/ also into you. — Friedrich Wilhelm Nietzsche

A: Não combata os monstros, temendo tornar-se um deles. Se e você olhar dentro do abismo, o abismo olhará dentro de você.

AJ: “Não enfrente monstros sob pena de te tornares um deles, e se contemplas o abismo, a ti o abismo também contempla.”

VL: Não enfrentes/monstros/sob pena de/tornares um deles/e se contemplas/o abismo, / a ti o abismo/também contempla

P: “Não enfrentes/monstros/sob pena de te/tornares um/ deles, /e se contem- / plas o abismo, / a ti o abismo/também/ contempla.

Capítulo VII

Título: A BROTHER TO DRAGONS

Citação: I am a brother to dragons,/ and a companion to owls./ My skin is black upon me,/ and my bones are burned with heat. — JOB chapter 30, verses 29-30

A: “Sou um irmão para os dragões, e um companheiro para as corujas. Minha pele está negra, e meus ossos ardem com o calor.

AJ: “Eu sou irmão dos dragões e companheiro das corujas. A pele que me recobre é negra e meus ossos estão calcinados pelo calor.”

VL: “Eu sou irmão dos dragões e companheiro das corujas. A pele que me recobre é negra e meus ossos estão calcinados pelo calor.”

P: “Eu sou irmão dos dragões e companheiro das corujas. A pele que me recobre é negra e meus ossos estão calcinados pelo calor.”

Capítulo VIII

Título: OLD GHOSTS

Citação: On Hallowe'en the old ghosts come about us, and they speak to some; to others they are dumb. — Hallowe'en, Eleanor Farjean.

A: No Halloween, os velhos fantasmas aparecem, mas eles só falam para alguns; para outros, são mudos.

AJ: No dia das bruxas os velhos fantasmas vêm até nós. Para alguns eles falam; para outros são mudos.

VL: “No Dia das Bruxas os velhos fantasmas vêm até nós. Para alguns, eles falam; para outros, são mudos.”

P: “No Dia das Bruxas, os velhos fantasmas vêm até nós, e para alguns, eles falam; para outros, são mudos.”

Capítulo IX

Título: THE DARKNESS OF MERE BEING

Citação: As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light of meaning in the darkness of mere being. — C.G. Jung Memories, Dreams, Reflections.

A: Pelo que podemos perceber, o único propósito da existência humana é acender uma luz nas trevas da mera sobrevivência.

AJ: “Até onde podemos discernir, o único propósito da existência humana é lançar uma luz nas trevas do mero ser.”

VL: “Ao que nos compete discernir, o único propósito da existência humana é lançar uma luz nas trevas do mero ser.”

P: “Ao que nos compete discernir, o único propósito da existência humana é lançar uma luz nas trevas do mero ser.”

Capítulo X

Título: TWO RIDERS WERE APPROACHING...

Citação: Outside in the distance a wild cat did growl, two riders were approaching, the wind began to howl. — Bob Dylan

A: Lá fora, bem longe, um gato ruge, dois cavaleiros se aproximam e o vento começa a soprar.

AJ: “Lá fora a distância um gato selvagem rosnou, dois cavaleiros estavam se aproximando, o vento começou a uivar.”

VL: Lá fora, à distância, um lince rosnou, dois cavaleiros se aproximando, o vento pôs-se a uivar.

P: “Lá fora, à distância, um lince rosnou, dois cavaleiros se aproximavam, o vento pôs-se a uivar.

Capítulo XI

Título: LOOK ON MY WORKS, YE MIGHTY...

Citação: My name is/ Ozymandias,/ king of kings:/Look on my works,/ ye mighty,/ and despair! — *Ozymandias* Percy Bysshe Shelley.

A: “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: Veja minha obra, ò poderosos, e perca a esperança!”

AJ: “Meu nome é/ Ozymandias,/ rei dos reis:/ contemplai /minhas/ realizações,/ ó poderosos,/ e desesperai-/vos!”

VL: “Meu nome é/ Ozymandias,/ rei dos reis:/ Contemplai minhas/ realizações,/ ó poderosos,/ e desesperai-/vos!”

P: Meu nome é/ Ozymandias,/ rei dos reis:/ Contemplai/ minhas obras,/ ó poderosos, e /desesperai!”

Capítulo XII

Título: A STRONGER LOVING WORLD

Citação: It would be a/ stronger world/ a stronger loving/ world, to die in. — John Cale

A: “Seria um mundo forte e adorável para se morrer.”

AJ: “Seria um/ mundo mais/ forte, um/ mundo forte/ e adorável/ onde morrer.”

VL: Seria um/ mundo mais/ forte, um/ mundo forte/ e adorável/onde morrer.

P: “Seria um mundo/mais forte, um/ mundo forte e/ adorável onde/ morrer.”

APÊNDICE B

Anotações³⁰ sobre a entrevista com Jotapê Martins.

Na tarde do dia 28 de outubro de 2015, entrevistei informalmente, via Skype, o tradutor João Paulo Lian Branco Martins, mais conhecido entre os leitores de quadrinhos como Jotapê Martins. Abaixo, um resumo dos principais tópicos.

FORMAÇÃO COMO TRADUTOR DE QUADRINHOS

Jotapê Martins contou que aprendeu a traduzir quadrinhos na editora Abril. Em 1979, a Abril passou a publicar os heróis da Marvel, antes publicados por editoras no Rio de Janeiro, e como era leitor contumaz de histórias em quadrinhos, o jovem estudante de medicina de 17 anos foi até a editora Abril para saber mais sobre as edições. Jotapê esperou 4 horas até ser atendido pelo editor Helcio de Carvalho, que havia recebido mil e quinhentas páginas de histórias da Marvel. Como o editor não era familiarizado com os personagens da Marvel, interessou-se pelo rapaz. Jotapê fez um teste de tradução com o gibi do Capitão América. Conta que traduziu de 4 a 5 histórias e notou que as suas traduções sofreram várias alterações, como o cortes de texto, de quadrinhos, de balões. Isto porque ao serem editadas em formatinho perdiam 40% do tamanho original. Com o término das férias, Jotapê estava satisfeito com as poucas traduções que havia feito e com o dinheiro que havia recebido. Não pretendia continuar traduzindo, mas o editor Helcio de Carvalho o procurou para que continuasse colaborando com a Abril. Assim começava o sustento para Jotapê estudar medicina e se formar em psiquiatria, hoje a sua principal atividade.

³⁰ O meu objetivo era fazer uma entrevista formal com o tradutor Jotapê Martins. Num primeiro contato por email, Jotapê Martins sugeriu que conversássemos antes. Ao ligar por Skype, o que pensei ser apenas uma conversa para acertar os detalhes da entrevista, acabou por ser a própria entrevista. Portanto, fui pega de surpresa e não houve a gravação do áudio.

OS ANOS NA EDITORA ABRIL

Jotapê foi *freelancer* na Abril de junho de 1979 a junho de 1980, quando foi contratado e permaneceu na editora até janeiro de 1986, ocasião em que saiu e montou com Helcio de Carvalho a Artcomix, que posteriormente tornou-se Art&Comix, com a entrada de outro sócio³¹. No período em que esteve na editora Abril foi responsável não apenas pela tradução de muitos gibis, mas também colaborava informalmente na programação dos lançamentos das editoras DC e Marvel. Jotapê contou que durante os anos que permaneceu na editora Abril as normas a serem seguidas nas traduções dos quadrinhos eram determinadas por ele e Helcio de Carvalho. Uma das orientações era a de verter ao português o máximo possível. Jotapê explicou que o nome de um super-herói, por exemplo, indica a qualidade particular do personagem, portanto é importante transmitir a informação ao leitor. Os nomes próprios também deveriam ser traduzidos, uma vez que tivessem um equivalente em português. Hoje em dia, diz o tradutor, a norma na tradução de nomes é de modo geral o contrário, “como se no Brasil todos falassem inglês com fluência”, complementou.

Jotapê Martins considerou a primeira tradução de *Watchmen* em 1988 uma “edição insegura”. O mercado ainda dava os primeiros passos em relação à publicação das novelas gráficas e não estava claro o perfil do público que essas publicações buscavam atingir. Entretanto, salienta que *Watchmen* foi lançada em formato original, o que já sinalizava a busca de um público adulto ao se diferenciar o padrão formatinho das publicações infantis. O tradutor disse ainda que esta é a edição de *Watchmen* de que menos gosta. Em suas páginas estão uma coleção de erros de tradução, cuja responsabilidade Jotapê Martins atribui a tradução feita por profissionais pouco preparados. Ele recorda que não foi o responsável por essa primeira tradução porque já estava comprometido com um volume muito grande de traduções (lembra que traduzia cerca de 1500 páginas por mês). Jotapê observou ainda que a edição preservou os nomes dos personagens em inglês, com o acréscimo de notas de rodapé com a pronúncia, o que contrariava a prática da casa de traduzir os nomes.

A edição de 1999, pelo selo Abril Jovem, teve outra sorte. De acordo com Jotapê, após dez anos da primeira tradução, o mercado de quadrinhos e os leitores brasileiros já estavam mais familiarizados com o novo tipo de HQ. Os editores

³¹ Informações obtidas posteriormente por email.

constatarem que o público das narrativas mais extensas era composto por leitores maduros e exigentes, portanto *Watchmen* foi relançada de forma mais responsável.

O tradutor manteve sua atividade na Abril até os títulos da Marvel e da DC serem comprados pela Panini, em 2000.

VIA LETTERA

Jotapê Martins fundou a Via Lettera em 1997 com Monica Seincman e, de acordo com ele, foi a primeira editora a lançar quadrinhos em livrarias. Em 2000, a lançou *Do Inferno*, de Alan Moore. *Watchmen* é relançado em 2005 e 2006. Segundo o tradutor, é a versão de que mais gosta, uma vez que a acompanhou do começo ao fim. Por ser o proprietário e o editor, a última palavra sobre a tradução foi dele. Jotapê explicou que por questões de mercado e pelo fato de a tradução ter assumido o formato de livro, foram acrescentados os paratextos e os artigos explicativos sobre a obra. Deixou a Via Lettera em 2004 para se dedicar à medicina.

PANINI

A tradução da Panini, assinada em parceria com Helcio de Carvalho apresenta uma tendência voltada mais ao polo receptor por opção do próprio Jotapê. Retomando a ideia de que no Brasil não se fala inglês, o tradutor explica essa versão foi a que mais traduziu e adaptou todos os elementos, como no caso da inscrição do bar e do nome do proprietário Happy Harry, que passam a ser Harry Haiti. Segundo o tradutor, “que sentido faz ao leitor Happy Harry?” Foram levantados outros casos como o do Screaming Skull que foi traduzido como Caveira Cavaqueira e do justiceiro Moth, primeiramente traduzido por Traça (tradução que Jotapê justifica por semelhança), passou definitivamente para Mariposa (o que é ainda mais justificável pela letra M na roupa do personagem). Jotapê não se disse satisfeito com a “facilitação” na tradução do diário de Rorschach, cuja linguagem truncada, com inversões, foi traduzida com uma sintaxe na ordem direta, descaracterizando a fala do personagem. Outro comentário foi sobre a mudança da interjeição do mesmo personagem, que no texto fonte, assim com o em todas as outras edições era “*Hurmm*”, mas na Panini foi alterado para “*Burp*”.

Jotapê se responsabiliza por essa decisão, que, em sua opinião, foi equivocada. O tradutor afirmou ainda que as traduções de quadrinhos são publicadas com muitos erros. A versão de *Watchmen* da Panini também apresentou erros, que foram sanados nas reimpressões. De acordo com Jotapê, os editores e revisores tem um volume de trabalho muito intenso, dificultando uma revisão mais cuidadosa.

TRADUTORES DE QUADRINHOS e VALORES PAGOS

Jotapê Martins afirmou que ainda hoje existem muitos tradutores sem qualificação na área de histórias em quadrinhos. Segundo ele, persiste a ideia de que “se lavou pratos nos EUA pode ser tradutor”. Quanto à remuneração, o tradutor disse ser “aviltante”, e compara dizendo que atualmente seria impossível pagar uma faculdade de medicina com a remuneração das traduções.

A QUALIDADE DAS TRADUÇÕES

Quanto à qualidade das traduções das histórias em quadrinhos, Jotapê Martins acredita haver “ilhas de excelências”, na qual inclui a editora Panini. Mas em geral há muitos erros.

O PSICANALISTA

Desde 2004, Jotapê diz traduzir por diletantismo, um hobby que exerce nas horas vagas em seu consultório de psiquiatria. Atualmente, traduz em média 100 páginas por mês e apenas o que lhe interessa. Pergunto se ele aplica o teste Rorschach. Jotapê diz que não. Infelizmente apenas os psicólogos têm permissão para usar o teste homônimo a um dos personagens centrais de *Watchmen*.

.