Quem vigia os tradutores? — Análise de uma tradução de *Watchmen* no Brasil

Diogo Filgueiras Britto

Diogo Filgueiras Britto

Quem vigia os tradutores? — Análise de uma tradução de *Watchmen* no Brasil

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de bacharel em Letras: Ênfase em Tradução − Inglês, elaborada sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Clara Castellões de Oliveira.

Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Dezembro de 2009

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Maria Clara Castellões de Oliveira (Orientadora)

_____

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

_____

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda

Data da defesa: 3/12/2009

Nota: _____

Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Dezembro de 2009

AGRADECIMENTO

À Prof.ª Dr.ª Maria Clara Castellões de Oliveira, por toda a ajuda, inspiração e paciência.

RESUMO

Esta monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, tem como objetivo discutir os aspectos que devem ser levados em consideração quando se traduz uma graphic novel. O seu corpus analítico é composto de *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, e da tradução dessa graphic novel para o português do Brasil publicada em 2009. Serão feitas uma apresentação dos principais momentos históricos da indústria das histórias em quadrinhos, tanto no contexto de língua inglesa quanto no de língua portuguesa do Brasil, e uma discussão a respeito da importância e da relevância de *Watchmen* e do impacto que a mesma causou na indústria de quadrinhos, criando um gênero voltado para público adulto com elementos narrativos similares àqueles presentes em romances. Em seguida, serão apontados quatro aspectos fundamentais a serem considerados na tradução desse tipo de literatura, utilizando-se, para tanto, do texto original de *Watchmen* e da referida tradução feita para o contexto brasileiro. Será discutido também o tratamento oferecido às mensagens visuais e verbais na tradução brasileira em análise.

A vida não é dividida em gêneros.

Alan Moore

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO 1 — *WATCHMEN* E A INDÚSTRIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS 18

1. 1 — O CONTEXTO DE LÍNGUA INGLESA 19

1. 1. 1 — O LUGAR DE *WATCHMEN* E ALAN MOORE 23

1. 2 — O CONTEXTO BRASILEIRO 31

CAPÍTULO 2 — ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: O CASO *WATCHMEN* NO BRASIL 36

2. 1 — FORMATO 39

2. 2 — PÚBLICO-ALVO 43

2. 3 — NOMES DOS PERSONAGES 46

2. 4 — A INTERAÇÃO DE DIVERSOS SISTEMAS SEMIÓTICOS 49

2. 4. 1 — A MENSAGEM VISUAL 50

2. 4. 2 — A MENSAGEM VERBAL 52

2. 4. 2. 1 — Balões 52

2. 4. 2. 2 — Legendas 55

2. 4. 2. 3 — Títulos 57

2. 4. 2. 4 — Paratextos linguísticos 59

2. 4. 3 — A INTERAÇÃO ENTRE MENSAGEM VERBAL E MENSAGEM VISUAL 71

CONSIDERAÇÕES FINAIS 77

REFERÊNCIAS 82

INTRODUÇÃO

Seja nos poemas épicos de Virgílio, nos dramas de William Shakespeare, nos poemas soturnos de Edgar Allan Poe ou na prosa de Ernest Hemingway, os artistas sempre tentaram procurar novos meios de se expressar. Um dos gêneros de literatura mais recente, surgido no fim do século XIX e popularizado em meados do século XX, apresentou uma nova possibilidade narrativa que garantiu sua permanência no cenário mundial. Ao mesmo tempo em que apresentava elementos fundamentais de bons romances, tais como personagens envolventes, tramas instigantes e diálogos interessantes, também possuía um diferencial: os desenhos em série que, junto com o texto, caracterizavam uma nova forma de narrativa. Esse gênero se chama história em quadrinhos.

É necessário fazer uma breve distinção: ao se ouvir o termo "histórias de quadrinhos", logo se pensa em revistinhas convencionais, voltadas para o público infantil, i.e, *Turma da Mônica*, *Walt Disney*, etc., ou para um público juvenil, i.e, *Super-Homem*, *Homem-Aranha*, *Batman*, etc. Mas, ainda que tais revistas tenham seu mérito, funcionando como veículos de leitura rápida e como rito de iniciação às letras por parte de seu público infanto-juvenil, a história em quadrinhos abordada neste trabalho está dentro de uma vertente diferente, voltada ao público adulto, intitulada graphic novel (romance gráfico em português, apesar de que, no Brasil, não se traduz tal terminologia), a qual possui os elementos literários já citados. O nome da obra cuja tradução este trabalho irá analisar é *Watchmen*, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, lançada nos EUA em meados da década de 1980, e que revolucionou a forma como as revistas em quadrinhos passaram a ser vistas desde então. A versão brasileira a ser analisada foi lançada em 2009, com título homônimo, traduzida por Jotapê Martins e Helcio de Carvalho.

O objetivo deste trabalho será examinar a maneira pela qual os principais elementos de uma graphic novel como *Watchmen*, voltada para o público adulto, foram trabalhados na tradução para o português, feita por Jotapê Martins e Helcio de Carvalho.

O primeiro capítulo será divido em duas partes. Na primeira, constará um panorama geral a respeito do lugar de *Watchmen* e Alan Moore na evolução da indústria das histórias em quadrinhos em língua inglesa. As informações contidas nesse momento se basearão principalmente no documentário biográfico "The Mindscape of Alan Moore", de Dez Vylenz, e no artigo "An Overview", de Federico Zanettin. Na segunda parte, será traçado um breve histórico de como as revistas em quadrinhos surgiram em território brasileiro, com base sobretudo no texto "A história dos quadrinhos no Brasil", de Dandara Palankof e Cruz.

No segundo capítulo, será feita uma investigação do tratamento dado por Jotapê Martins e Helcio de Carvalho à tradução de *Watchmen*, lançada no contexto brasileiro em 2009. Isso se dará ao longo de uma análise dos quatro principais elementos que devem ser considerados ao se traduzir uma graphic novel, quais sejam, o formato, o público-alvo, o nome dos personagens e a interação entre a mensagem verbal e a mensagem visual. Este capítulo será baseado, entre outros, nos ensaios "Aspects of Adaptation" ("Aspectos da adaptação"), de Valerio Rota, e "The Translator of Comis as a Semiotic Investigator" ("O tradutor de revistas em quadrinhos como um investigador semiótico"), de Nadine Celotti, e no livro *Paratexts*:Thresholds of Interpretations (*Paratextos*: Limiares de interpretações), de Gerard Genette.

Espero que esse trabalho ajude a iluminar as considerações necessárias ao se traduzir uma revista em quadrinhos, e que novas gerações de leitores — sejam eles jovens ou adultos — possam ler graphic novels traduzidas de forma consciente e competente.

CAPÍTULO 1 — *WATCHMEN* E A INDÚSTRIA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Desde o seu nascimento até o lançamento de *Watchmen*, nos anos 1980, diversos momentos marcaram profundamente a indústria das histórias em quadrinhos, alterando seus rumos e possibilidades dentro do contexto tanto empresarial quanto artístico. O surgimento de autores, desenhistas, editores e companhias, possibilitou o surgimento de novos personagens e tramas, como também uma maneira diferente de se escrever e ambientar determinados tipos de história, surgindo, assim, variados gêneros, que contribuíram para a ampliação do público-leitor. Isso demonstra que tais histórias estão sempre em evolução, se inspirando no mundo político e sociocultural à sua volta e a ele se adaptando.

Neste capítulo serão abordados os momentos considerados vitais na evolução da indústria das histórias em quadrinhos, com ênfase no impacto que *Watchmen* causou na mesma, além de uma breve análise de como essa indústria nasceu e se desenvolveu, tanto no contexto de língua inglesa quanto no contexto brasileiro.

1. 1 — O CONTEXTO DE LÍNGUA INGLESA

O primeiro momento vital da indústria das histórias em quadrinhos data de 1894, ano que usualmente se tem como o do nascimento das histórias em quadrinhos, quando foi criado o personagem “Menino Amarelo”, por Richard F. Outcalt. Suas tiras apareceram nas páginas de jornais de Nova York, e se destacou por ser “não somente um dos primeiros quadrinhos a ser impresso totalmente em cores e a conter diálogos dentro de balões nas figuras, mas principalmente por ser o primeiro a demonstrar que um personagem de tiras de quadrinhos poderia ser comercializado de

forma rentável" (OLSON citado por ZANETTIN, 2008, p. 1, minha tradução).[1] Ademais, "a história das histórias em quadrinhos é relacionada ao aparecimento de uma mídia de massa, devido a novos meios de reprodução de massa e um público-leitor da mídia escrita em crescimento" (MEY citado por ZANETTIN, 2008, p. 1, minha tradução).[2] Graças a essa ampliação do público consumidor de novas tiras o gênero cômico nasceu. Devido a seu conteúdo exclusivamente humorístico, "nos EUA o termo 'cômico' veio a significar uma parte integrante de um jornal. Depois o mundo iria atribuí-lo a todos os tipos de expressões narrativas, de tiras de jornais a revistas de quadrinhos" (SMEE citado por ZANETTIN, 2008, p. 1, minha tradução).[3] Nessas novas tiras, os heróis eram, na maioria das vezes, animais divertidos, crianças ou criaturas agradáveis e com trejeitos infantis, que conquistavam seus leitores com piadas ou tiradas leves e agradáveis, sem grandes pretensões artísticas. Segundo Federico Zanettin, em "An Overview" ("Uma visão geral"), tais quadrinhos rapidamente "atravessaram o mundo e se fundiram a outras tradições de histórias desenhadas [...], aparecendo no começo do século XX majoritariamente em revistas voltadas para crianças" (2008, p. 1, minha tradução).[4]

O segundo momento aconteceu quase 40 anos depois, por volta de 1940, com o surgimento de super-heróis, um gênero voltado para um público mais juvenil do que infantil. Tal caracterização teve forte origem político-social, visto que "os anos pós-crise da Bolsa de Valores representaram para a juventude estadunidense uma vida

---

[1] Texto original: "this was not only one of the first comics to be printed in full color and to contain dialogues within balloons in the pictures, but most of all "the first to demonstrate that a comic strip character could be merchandised profitably" "

[2] Texto original: "The story of comics is closely related to the emergence of mass-media, due to new means of mass reproduction and an increasing readership of the printed media"

[3]Texto original: "(…)in America the term 'comics' came to mean an integral part of a newspaper. Later the world would encompass the whole range of graphic narrative expressions, from newspaper strips to comic books"

[4] Texto original "American comics rapidly travelled across the world and merged with other traditions of drawn stories. […] Drawn stories started to appear consistently in print at the beginning of the twentieth century, published mostly in magazines for children.

difícil. Não havia emprego, não havia televisão e o esporte era de difícil acesso. Então, devido a essas dificuldades de socializar-se e de sair da estagnação rotineira, o jovem estadunidense procura sua fuga na leitura" (GRESH, WEINBERG citados por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 32). O público juvenil logo se interessou pelas histórias onde pessoas aparentemente normais vestiam fantasias e, com seus super-poderes — que poderiam ter origem genética ou serem adquiridos —, combatiam o mal, defendendo os fracos e oprimidos. O precursor de tal gênero foi o personagem Super-Homem, criado por Joe Siegel e Simon Shuster. Foi graças a ele que a indústria deu um importante salto para a sua evolução: a criação das revistas em quadrinhos com histórias exclusivas. Segundo Zanettin, tais revistas "primeiro apareceram como uma coleção de tiras diárias, e depois como publicações periódicas contendo material original, mais notavelmente o novo gênero de super-heróis (ZANETTIN, 2008, p. 2, minha tradução).[5] A ascensão das histórias de super-heróis veio a culminar, nas duas décadas seguintes, com aquela que seria conhecida como a era de ouro dos quadrinhos estadunidenses, quando publicações das mais variadas periodicidades — semanal, quinzenal, mensal, bimensal —, eram distribuídas contendo histórias de personagens que praticamente nasceram consagrados, tais como Batman, Lanterna-Verde, Mulher-Maravilha, Homem-Aranha, Hulk, Capitão América, X-Men e Homem de Ferro. Mesmo com a publicação de quadrinhos europeus originais, a indústria do gênero dos super-heróis acabou se moldando ao modelo estadunidense, graças às duas maiores editoras da época — Marvel Comics e DC Comics. Houve, porém, um breve período de recessão, no qual tais publicações "começaram a decair em qualidade, senão em quantidade, graças ao livro *Seduction of the Innocent* (*Sedução do inocente*) e ao Comics Code Authority *(*Autoridade do Código dos Quadrinhos)*"* (ZANETTIN, 2008,

[5] Texto original: "Comic books first appeared as a collections of daily strips and then as periodical publications containing original materials, most notably the new superhero genre featuring costumed people with super powers

p.3, minha tradução),[6] que impuseram uma política muito estrita de censura às revistas, pois o governo preocupava-se com o fato de que jovens, crianças e adolescentes estivessem sendo expostos a histórias cujo conteúdo embasava-se em questões como homossexualismo, violência e drogas, que ainda eram vistas como tabu para a época. Segundo Smee, "o sucesso das editoras começou a incomodar muita gente. Não somente suas concorrentes, mas pessoas que gostavam de defender a moral e os bons costumes, e julgavam o conteúdo destas publicações ofensivo" (SMEE citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 38). Até hoje a *Comics Code Authority* existe, mas já perdeu muita força e não mais exerce influência relevante sobre as vendagens de revistas de histórias em quadrinhos, conforme relata Mark Waid na matéria "Código de Guerra": "Atualmente, não há absolutamente espaço algum pro Código; é um transtorno [...]" (1997, p. 51). Um dos motivos apontados para a queda de relevância do *Comics Code Authority* é o fato de que a cultura pop — e, consequentemente, as pessoas —, se adaptaram melhor a assuntos que antes eram tidos como polêmicos. Segundo Dan Jurgens, também na matéria acima mencionada, "realmente não há lugar para o Código no mercado de hoje. A sociedade parece ter avançado tão além disso que ele não desempenha mais papel algum" (1997, p. 51).

O terceiro momento inicia-se com o "amadurecimento das revistas de quadrinhos de super-heróis e com o firmamento do prestígio das graphic novels (romances gráficos em português, apesar de que, no Brasil, não se traduz tal terminologia), graças ao lançamento de *Watchmen*, em 1986, por Alan Moore e Dave Gibbons, que redefiniu a linguagem dos quadrinhos apresentando temas complexos, conteúdo adulto, ambiguidade moral e principalmente, heróis humanos" (COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p.51). Graças a essa abordagem mais madura e menos alienada

[6] Texto original: "Comic strips and books began to wane in quality if not in quantity - due to the book *Seduction of the Innocent* and to the Comics Code Authority."

Watchmen conseguiu atrair atenção de público e crítica, consolidando-se como o marco mais importante da publicação de quadrinhos adultos. O mérito dos autores é amplamente reconhecido, conforme afirma Guedes: “Com *Watchmen*, Alan Moore e Dave Gibbons redefiniram a linguagem dos quadrinhos produzidos nos Estados Unidos, estabelecendo de vez o início de uma Nova Era para os super-heróis” (GUEDES citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 51). Seguiram-se diversas outras publicações — com destaque para *Cavaleiro das trevas*, de Frank Miller, que reinventou o personagem clássico do Batman, tornando-o mais humano e violento —, confirmando como o público adulto parecia mesmo voraz por histórias e temas mais maduros, ainda que em revistas de quadrinhos. A abordagem diferenciada dessas obras é responsável pelo fato de, até os dias de hoje, as graphic novels ocuparem um espaço tão ou mais importante do que as histórias de super-herói juvenis.

1. 1. 1 — O LUGAR DE *WATCHMEN* E DE ALAN MOORE

Escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, *Watchmen* foi lançada entre 1986 e 1987 pela DC Comics, nos EUA. Ainda que sua trama fosse constituída dentro de um universo de heróis mascarados, a obra era mais refinada e imprevisível, com uma visão política nada superficial e uma densidade narrativa inovadora, cheia de referências culturais, desenvolvida a partir da utilização de recursos gráficos e textuais até então pouco explorados. É bem verdade que algumas revistas direcionadas a um público mais maduro já haviam sido publicadas, mas foi somente graças à recepção de *Watchmen* que se passou a ter a concepção de que existia um gênero rentável, que gerava um novo nicho na indústria dos quadrinhos até então pouco ou nada explorado: os quadrinhos exclusivos para o público adulto. As pretensões da indústria sobre tal

gênero e suas possibilidades artísticas eram tão grandes que o mesmo passou a ser chamado de "graphic novel", o que por si só já relevava sua importância mais intelectual do que comercial. Mas, independentemente da forma como é chamada — graphic novel ou apenas uma história em quadrinhos em série —, *Watchmen*, influenciou gerações de leitores e artistas da indústria. Alguns dizem que a narrativa, diferentemente de tudo já visto até então, é o grande destaque da graphic novel, enquanto outros dão mais méritos à trama intrincada da história, além de suas diversas referências culturais, que criam um amálgama entre cultura pop e canônica. Mas, na opinião de Alan Moore, criador da obra, o que colocou *Watchmen* em outro patamar foi a forma diferenciada com a qual os heróis foram abordados e tratados:

> *Watchmen* usou os clichês do formato super-herói para provar e discutir as noções de poder e responsabilidade em um mundo cada vez mais complexo. Tratamos a esses personagens super-humanos verdadeiramente ridículos mais como humanos do que como super. Usamo-los como símbolos de diferentes classes de seres humanos comuns, em lugar de diferentes superseres. Penso que existem algumas coisas em *Watchmen* que sintonizam bem com esses tempos (N.: a guerra fria e a década de 80), ainda que para mim talvez o mais importante fosse a narrativa, onde o mundo que apresentávamos não tinha coerência em termos lineares de causa e efeito. Ao contrário, era visto como um evento simultâneo e massivamente complexo com conexões feitas a partir de coincidências, sincronia. E creio que foi essa visão de mundo, de qualquer maneira, que repercutiu junto ao público que se deu conta de que sua visão prévia de mundo não se adequava às complexidades desse sombrio e aterrorizante novo mundo em que estávamos entrando. Penso que *Watchmen* tinha algo a oferecer, abrindo novas possibilidades para as maneiras de percebermos o ambiente que nos rodeia e as interações e relações das pessoas com ele (MOORE, 2003).[7]

Watchmen contém doze capítulos, e foi publicada em uma série de 12 revistas mensais. Devido ao interesse do público, após a série ter sido publicada por completa optou-se por lançar essas histórias em um só volume contendo os doze capítulos integrais, que vem sendo relançado de quando em quando e recebendo traduções para diversas línguas em diversos momentos. A graphic novel fala sobre um ex-grupo de super-heróis que, após serem proibidos de agir por uma lei governamental

[7] Informação retirada do documentário biográfico "The Mindscape of Alan Moore", 2003, produzido por Shadosnake Films, dirigido por Dez Vylenz, 77 min., disponível em <http://www.shadowsnake.com/projects_completed_films.html>.

implementada no fim da década de 70, tentam se readaptar à realidade de um mundo que não mais deseja ser protegido por vigilantes mascarados. Como seres humanos, com personalidades, medos e princípios únicos, cada um dos ex-heróis tenta encontrar seu lugar na sociedade. Enquanto alguns preferem esquecer quem um dia foram, outros ainda vivem em nostalgia. Assim, à medida que a história se desenvolve — permeada por assassinatos, mistérios e uma espécie de amálgama onde texto e figuras formam uma leitura fluida e ao mesmo tempo densa —, somos apresentados a uma realidade palpável, elemento fundamental dentro da narrativa. Diferentemente de outras revistas de heróis publicadas até então, onde a presença de seres voadores e com diversos poderes fantásticos tinha pouca ou nenhuma influência em aspectos político-econômicos, em *Watchmen* tais aspectos mudam drasticamente. Um detalhe interessante: apesar de ter diversos heróis, *Watchmen* conta com apenas um ser de natureza extraordinária, mas apenas esse personagem já é suficiente para abalar toda a estrutura política do mundo. Lutando ao lado da nação estadunidense, esse superser manipulador de matéria — chamado Dr. Manhattan — foi capaz de mudar o rumo de grandes guerras, assim como oferecer combustíveis mais baratos e diversos outros aspectos que catapultaram a tecnologia e a genética, colocando o mundo séculos à frente de sua época. Segundo Jotapê Martins, um dos tradutores de *Watchmen* no Brasil, "o que Alan Moore pôs a pique — o verdadeiro absurdo das histórias que lemos — é a ilusão de que criaturas beirando a onipotência podem existir no mundo real sem afetar o cotidiano. [...] A simples presença do onipotente Dr. Manhattan foi o bastante para alterar radicalmente os destinos do planeta" (1997a, p. 77).

Foi essa realidade que permitiu ao leitor criar um senso crítico em relação ao absurdo dos superpoderes nos quadrinhos. Ainda segundo Jotapê Martins, "embora inviáveis, esses dons são a condição necessária do gênero e devem ser aceitos de

antemão" (1997a, p. 77), mas isso não deveria implicar, necessariamente, em histórias insípidas e movidas a uma inércia preguiçosa, ainda baseada no modelo antigo de super-heróis que salvavam o mundo a cada edição. Jotapê Martins apóia tal pensamento ao dizer que "o mundo de *Watchmen*, embora muito diferente do nosso, mostrou ser mais realista do que o dos super-heróis convencionais" (1997a, p. 77), e Mark White corrobora com tal mentalidade ao dizer que "a lição de *Watchmen* e da geração de graphic novels que ela inspirou é que, enquanto os super-heróis estiverem no domínio do fantástico, eles não serão problemáticos. Mas, uma vez que os colocamos na realidade, [...] os super-heróis deixam de ser um conceito confiável" (2009, p. 51). O próprio Moore comentou sobre tal perspectiva, em um artigo no qual esclareceu alguns bastidores de sua criação. Nele, podemos perceber como o escritor estava plenamente consciente de sua proposta:

> Não bastava descrever as circunstâncias particulares da vida de um Rorschach[8] ou de um Dr. Manhattan sem levar em conta sua política, sua sexualidade, sua filosofia e todos os fatores em seu mundo que haviam dado forma a essas coisas. Portanto, a partir de um super-herói movido a energia nuclear relativamente convencional, nos encontramos vagando para algumas ruminações pós-einsteinianas sobre o tempo. O mesmo se aplicava ao perturbador território moral no qual entramos a partir do ponto de vista de um vigilante mascarado urbano padrão. Não podíamos discutir esses personagens sem discutirmos o mundo que dera forma a eles, e não podíamos discutir esse mundo sem de algum modo nos referirmos ao nosso próprio, mesmo que de modo indireto.
> Para melhor ou pior, os humanóides comuns não-telepatas, sem mutações e que ficam em suas esquinas anônimas, se tornaram mais preciosos e interessantes do que os que movem rios e sacodem planetas. Desejo tudo de bom ao super-herói em quaisquer mãos capazes que guiem seu voo no futuro, mas da minha parte eu estou louco para voltar à Terra (MOORE, 2009, p. 417)

Por fim, tem-se ainda um detalhe primordial na história de *Watchmen*: as referências culturais, cujas traduções serão alvo de considerações deste trabalho. Segundo Moore, em *Watchmen*, "havia o estranho prazer de tropeçar em uma citação

[8] Um dos personagens-chave de *Watchmen*, cujo nome é inspirado no teste psicológico desenvolvido pelo suíço Hermann Rorschach. O teste consiste em apresentar um cartão esbranquiçado com manchas simétricas a um paciente e pedir para que o mesmo diga que figura consegue ver a partir dessas manchas.

até então desconhecida ou fragmento de informação obscura que se encaixaria com precisão sobrenatural no que estávamos tentando construir" (2009, p. 18), e a inclusão destas citações literárias desempenham um papel muito importante na canonização da obra, pois, incidentais ou não, essas referências introduziram elementos até então desconhecidos dentro das histórias em quadrinhos, enriquecendo sua leitura e até mesmo possibilitando diferentes interpretações por parte do leitor. Segundo Peter Hoogan, "Moore provou que é possível usar metáfora, ironia, antecipações e flashbacks numa revista em quadrinhos, como literatura clássica" (1997, p. 24). Logo, fica claro que a tradução de tais elementos deve ser feita de forma meticulosa, pois a inserção dessas referências em muito influenciam a narrativa e, por consequência, a forma como o leitor interpreta a obra.

O britânico Alan Moore[9], escritor e idealizador de *Watchmen*, nasceu em 18 de novembro de 1953, na cidade de Northampton. Vindo de uma família de classe baixa e dono de um temperamento recato, porém excêntrico, Moore teve sérios problemas quando cursava o ensino médio, o que culminou em uma expulsão que o impedia de ter boas referências para qualquer tipo de trabalho. Em 1971, se encontrava em uma situação difícil, sem um emprego fixo ou uma possibilidade profissional visível em seu horizonte. Moore, então, passou a migrar de subemprego para subemprego, chegando a se tornar limpador de banheiros e a seguir "em queda-livre, até terminar como escritor de histórias em quadrinhos" (MOORE, 2003).[10]

Em 1979, já casado e com dois filhos, Moore se envolveu com a indústria a partir de uma revista de música chamada *Sounds*, publicada por alguns amigos. Graças a suas

---

[9] Parte dessa biografia foi retirada do site *Alan Moore Fan Site*, < www.alanmoorefansite.com/bio.html>, acessado em 15 de outubro de 2008, desenvolvido por Stephen Camper, estudioso e entusiasta da vida e obra de Alan Moore, e do documentário biográfico *The Mindscape of Alan Moore*, 2003, da produtora Shadowsnake Films, dirigido por Dez Vylenz, 77 min., disponível para venda em <http://www.shadowsnake.com/projects_completed_films.html>

[10] "The Mindscape of Alan Moore", 2003, produzido por Shadowsnake Films, dirigido por Dez Vylenz, 77 min.

histórias de detetives, ganhou certo reconhecimento no meio, o que lhe levou a publicar novas histórias com os mais variados personagens em diversas revistas — tais quais a *Doctor Who Weekly*, *Warrior* e *Marvelman* — atraindo atenção da crítica e ganhando, assim, alguns prêmios nacionais.

Foi devido a esses prêmios que Moore conseguiu entrar no mercado estadunidense, apesar de ele mesmo ser bem cético em relação à importância dos mesmos. Segundo Moore, "os estadunidenses tendem a acreditar que todo prêmio é um Oscar, mas não se dão conta de que os prêmios da indústria em quadrinhos são votados por 30 pessoas vestidas com parca e que levam sofríveis vidas sociais" (MOORE, 2003). De qualquer forma, a incursão de Moore no mercado estadunidense foi muito bem sucedida, principalmente devido à reformulação a qual ele impôs ao personagem o Monstro do Pântano, "reinventando-o ao mesmo tempo em que girava a trama em volta de assuntos complexos (controle de armas, racismo, desperdício nuclear, etc.)" (CAMPER, 2008).[11] Ainda segundo Stephen Camper, "Moore exibiu profundidade e crítica em seu trabalho, demonstrando ser capaz de escrever sob uma vasta extensão de tópicos e situações. As histórias de Moore estabeleceram um padrão para o 'suspense sofisticado', sob o qual muitos quadrinhos da linha adulta operam hoje".[12]

Tal versatilidade acabou despertando o interesse da DC Comics, uma das maiores editoras estadunidenses de histórias em quadrinhos. Logo o britânico recebia a missão de reformular alguns heróis da editora que estavam no limbo, lançando-os em um universo realístico, na iminência de uma Terceira Guerra Mundial. Devido a alguns problemas de direitos autorais, porém, a DC Comics teve de pedir para Moore não mais usar os personagens, o que levou o britânico a mudar sutilmente suas características e seu visual, criando assim seus próprios personagens. Em 1986, então, era lançada

[11] Disponível em< www.alanmoorefansite.com/bio.html>, acessado em 15 de outubro de 2009.
[12] Idem

Watchmen. A profundidade e detalhamento da história cunharam o termo graphic novel, que colocava a revista em um nível elevado, diferenciado das outras revistas em quadrinhos. Moore, no entanto, achava que a forma como *Watchmen* foi recebida era um tanto exagerada, e chegou a questionar se o termo graphic novel não era apenas um golpe de publicidade, que em nada tinha a ver com as propriedades artísticas de *Watchmen*: "este foi um dos livros responsáveis pela ridícula tempestade publicitária que as revistas em quadrinhos ou as graphic novels, como alguém no departamento de marketing decidiu que deveriam ser chamadas, se tornarem populares" (MOORE, 2003).[13]

Já o também britânico Dave Gibbons[14], desenhista de *Watchmen*, nasceu em 14 de abril de 1949, e começou sua carreira em 1973, quando desenhava para revistas em quadrinhos britânicas. Desde então, tornou-se um quadrinista requisitado na indústria, obtendo grande sucesso em 1982, quando desenhou *O Lanterna Verde* para a editora de quadrinhos estadunidense *DC Comics*. A repercussão de seu talento levou Alan Moore a chamá-lo para colaborar com seus desenhos em *Watchmen*, o projeto mais bem-sucedido de sua carreira. Ele ainda é um dos pilares da indústria e, além de seguir desenhando em diversos projetos, também se envolveu com roteiros, alguns dos quais foram muito bem recebidos por crítica e público.

Depois do lançamento de *Watchmen*, Moore continuou a se dedicar aos mais variados projetos, se tornando um dos escritores de quadrinhos mais requisitados na indústria. Lançou dezenas de revistas e séries, três das quais foram adaptadas para o cinema por grandes produtoras: *From Hell*, 2001, produzido pela 20th Century Fox, dirigido por Albert Hughes e Allen Hughes, estrelado por Johnny Depp, foi lançado no Brasil em 2001 sob o título de *Do inferno*; *The League of Extraordinary Gentlemen*,

---

[13] "The Mindscape of Alan Moore", da produtora Shadowsnake Films 2003, dirigido por Dez Vylenz,

[14] Parte dessa biografia foi retirada do site Dave Gibbons Fan Site, <http://davegibbonsfansite.com/cms/front_content.php?idcat=36>

2003, produzido pela Angry Films, dirigido por Stephen Norrington, estrelado por Sean Connery, foi lançado no Brasil em 2003 sob o título de *A liga dos seres extraordinários*; e *V for Vendetta*, 2006, produzido pela Silver Pictures, dirigido pelos Wachowski Brothers, estrelado por Natalie Portman, foi lançado no Brasil em 2006 sob o título de *V de vingança*. Além da adaptação cinematográfica da própria *Watchmen*, intitulada *Watchmen*, 2009, produzida pela Warner Bros. Pictures, dirigida por Zack Snyder, 162 min, lançada no Brasil em 2009 sob título homônimo. Moore também publicou um livro, intitulado *Voice of Fire*, 1996, publicado pela Top Shelf Publisher, lançado no Brasil em 2002 pela Editora Conrad sob o título de *Círculo de Fogo*, e ainda criou sua própria editora, a America's Best Comics (ABC).

A influência de *Watchmen*, porém, não se limita ao universo das histórias em quadrinhos, e isso se comprovou em uma eleição feita pela revista *Time* em 2005, na qual renomados críticos literários, como Lev Grossman e Richard Lacaio, escolheram os 100 melhores romances redigidos em língua inglesa a partir de 1923: *Watchmen* foi a única revista em quadrinhos a figurar, aparecendo ao lado de obras escritas por autores clássicos como George Orwell, Ernest Hemingway, J.D. Salinger, Bernard Malamud, John Steinbeck, F. Scott Fitzgerald, Graham Greene, Henry Miller, Virginia Woolf, Jack Kerouac, William Faulkner, John Updike e Vladimir Nabokov. A influência e importância da obra são mais facilmente perceptíveis ao se ler os seguintes depoimentos: "*Watchmen* é comumente creditada como uma das maiores contribuições aos quadrinhos estadunidenses nos anos 1980, e à revitalização do gênero de super-heróis" (SABIN citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 52); "*Watchmen* está para o romance gráfico, assim como Dom Quixote está para o romance em prosa" (SPINRAD citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 52); "*Watchmen* apresenta um mundo de super-heróis inteiramente novo, completo e com

sua própria história de fundo" (SKOBLE citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 52); "*Watchmen* levou ao extremo a narrativa por imagens, mostrando que a HQ, talvez seja o melhor veículo para esse exercício" (CAUSO citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 52); "*Watchmen* foi uma obra-prima da estrutura de um roteiro, o que deve ser o maior objetivo de qualquer história" (WAID citado por COELHO, MACHADO, BATESTIN, 2008, p. 51); "É quase consenso comum que histórias em quadrinhos não podem ficar melhores ou mais artísticas do que *Watchmen*. Se há um cânone das histórias em quadrinhos, então *Watchmen* está no coração desse cânone" (WHITE, 2009, p. 149), e "O verdadeiro impacto de *Watchmen* sobre os quadrinhos e o gênero de super-heróis é difícil de medir. Uma análise dos últimos anos sugere que a virtuosidade de *Watchmen* levou o gênero do super-herói a diferentes direções".[15]

1. 2 — O CONTEXTO BRASILEIRO

De acordo com as informações extraídas do site HQ Maniacs, de Dandara Palankof e Cruz,[16] a primeira história em quadrinhos publicada no Brasil foi *As aventuras de Nhô Quim*, no ano de 1869, cujo responsável era Ângelo Agostini, um cartunista italiano radicado no Brasil. Durante os próximos 65 anos, porém, a indústria ficou levemente estagnada e apenas uma ou outra publicação acontecia. Dois momentos podem ser destacados durante este período: no primeiro, em 1883, o próprio Agostini

[15] Citação extraída de "Taking off the Mask: an Universitary Thesis on *Watchmen*, da autoria de Samuel Asher Effron, disponível em <http://www.alanmoore.com.br/2008/06/taking-off-mask.html>, acessado em 22 de outubro de 2009, minha tradução. Texto original: "Watchmen's true impact on the comics medium and superhero genre is difficult to gauge. An analysis of the last years suggests that Watchmen's virtuosity steered superhero comics in drastically different directions".

[16] As informações extraídas de Cruz estão disponíveis em três partes no mesmo site: ,http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=553. (parte 1); <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=558> (parte 2); <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=562> (parte 3), acessadas em 7 de setembro de 2009.

deu início a uma segunda série em quadrinhos, intitulada *As aventuras do Zé Caipora*; no segundo, em 1905, surge no Brasil a revista *O Tico-tico*, que foi publicada até o fim dos anos 50. No começo, a revista publicava apenas material francoestadunidense, mas logo artistas brasileiros começaram a colaborar, contribuindo, segundo Dandara Palankof e Cruz, para que "a revista trouxesse sempre informações históricas, folclóricas e geográficas de nosso país".[17]

Pode-se afirmar, contudo, que foi graças a Adolfo Aizen que a indústria nacional de quadrinhos começou a se firmar verdadeiramente. Percebendo o potencial dos suplementos de histórias em quadrinhos em jornais estadunidenses, Aizen criou o *Suplemento Juvenil* no ano de 1934, no qual constavam diversas histórias tanto nacionais quanto importadas. Apenas três anos depois, Roberto Marinho, inspirado por Aizen, criou o suplemente *Gibi* para o jornal *O Globo*, publicado pela Editora Globo, cujo editor era Nelson Rodrigues, que publicava exclusivamente material importado. Esses dois suplementos não somente marcaram a incursão derradeira da publicação de quadrinhos em território brasileiro, como também abriram um novo mercado para tradutores. O grande movimento comercial que desencadeou de vez a publicação de histórias em quadrinhos no Brasil, contudo, foi realizado por Aizen em 1945, quando o mesmo fundou a Editora Brasil-América (Ebal). Primeiramente publicando histórias dos personagens da *Walt Disney*, a editora se consagrou com o lançamento de séries de super-heróis, a começar pelo *Superman* em 1947, sendo a primeira revista exclusivamente dedicada a histórias, sem jogos, colunas ou passatempos. Durante as décadas seguintes, a editora continuaria a publicar histórias de diversos heróis consagrados, tais como *Batman, Fantasma, Mandrake* e *Flash Gordon.* Mas foi em

[17] Idem

1960 que a Ebal adquiriu os direitos de publicação dos heróis Marvel, lançando revistas do *Capitão América, Homem de Ferro, Homem-Aranha* e *Quarteto Fantástico*.

Simultaneamente à Ebal, outras editoras também surgiam, e pode-se destacar duas dessas: a Editora Abril, fundada em 1950 pelo italiano naturalizado brasileiro Victor Civita; e a RGE, fundada em 1955 por Roberto Marinho. Enquanto o trunfo da primeira eram os personagens da *Walt Disney*, a segunda se dedicava a publicar heróis clássicos já publicados pela Ebal, como *Mandrake* e *Fantasma*, além de *Tex*.

Cabe aqui falar um pouco a respeito da publicação de *O Pasquim*, semanário criado em 1968 pelo cartunista Jaguar e pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, tendo no futuro a colaboração de nomes como Ziraldo, Millôr Fernandes, Laerte, Nani e Chico Caruso. Devido à sua militância política, os colaboradores de *O Pasquim* ajudaram a criar um cenário nacional para os quadrinhos, uma vez que os mesmos eram 100% voltados para a situação político-ecônomica de um Brasil imerso na censura imposta pela ditadura militar.

Talvez tenha sido graças a essa caracterização nacional do Pasquim que a Editora Abril decidiu, em 1970, contratar o quadrinista Maurício de Souza, que já vinha se destacando em jornais com suas tiras da *Turma da Mônica.* Além disso, em 1972, a editora passou também a produzir integralmente histórias do personagem *Zé Carioca*, personagem criado por Walt Disney, contratando desenhistas e roteiristas para criarem histórias imersas exclusivamente no contexto brasileiro. Agora, a indústria dos quadrinhos não apenas empregava tradutores e editores, como também artistas nacionais.

Mas, se por um lado a indústria de personagens nacionais crescia, o mesmo não se pode dizer dos quadrinhos importados. A Editora Ebal acabou por não aguentar a baixa procura pelas histórias de super-heróis e, no fim da década de 1970, viu todos seus

personagens migrarem para outras editoras, as quais se encontravam economicamente mais fortes graças às suas publicações voltadas para o público infantil. Assim, tanto a RGE quanto a Abril (especialmente a última) aproveitaram o declínio da Ebal para aumentarem seu acervo e deixarem o mercado dos quadrinhos estrito a apenas essas duas editoras.

Em 1986, a RGE mudou seu nome para Editora Globo, e, juntamente com a Editora Abril, seguiu publicando histórias de super-heróis. Porém, um fenômeno interessante acontecia no mercado nacional. Segundo Cruz, "histórias underground ou voltadas para o público adulto produzidas no exterior ainda encontravam dificuldade para chegar ao Brasil; ou eram editadas em álbuns caros e difíceis de encontrar, ou eram publicadas por pequenas editoras de maneira precária, sendo canceladas após uma curta vida nas bancas".[18] As editoras Abril e Globo, portanto, começaram a "refletir o movimento de amadurecimento na indústria de quadrinhos norte-americana",[19] publicando diversas graphic novels.

A Abril se destacou por lançar trabalhos de Frank Miller e Alan Moore, publicando *Watchmen* pela primeira vez em 12 edições no ano de 1988 — publicação que elevou ainda mais o conceito das histórias em quadrinhos perante o público adulto. A Globo, por sua vez, inovava ao publicar a aclamada série *Sandman*, escrita por Neil Gaiman, ambientada em um cenário poético, metafórico e onírico. A Globo também publicou o elogiado mangá (quadrinhos de origem japonesa) futurista *Akira*, escrito e desenhado pelo japonês Katsuhiro Otomo, que pode ser considerado um marco no lançamento de mangás dentro do mercado nacional.

Desde então, a Abril e a Globo operaram praticamente solitárias no cenário nacional, monopolizando as principais publicações, enquanto outras pequenas editoras

---

[18] Disponível em <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=558>, acessado em 7 de setembro de 2009.
[19] Idem

apareciam tão rápido quanto desapareciam. Diversos títulos foram lançados e cancelados, e a grande queda das duas se deu somente quanto a Panini, uma editora italiana poderosíssima que detinha os direitos de publicação dos personagens da Marvel, resolveu não mais licenciar a publicação da Abril, passando ela mesma a lançar as revistas em território brasileiro. Para consolidar seu monopólio, a Panini ainda comprou da Globo os personagens da *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza, e hoje é a editora soberana dentro do mercado brasileiro.

CAPÍTULO 2 — ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: *WATCHMEN* NO BRASIL

Segundo Jotapê Martins, em "Corta!" (1997b, p. 75), os tradutores das histórias em quadrinhos, especialmente as de super-heróis, se encontravam muitas vezes dúbios quanto à necessidade e possibilidade de se manterem fiéis aos originais. Com todas as referências culturais, gírias e simbolismos patrióticos (uma marca constante em HQs de super-heróis) presentes, um dos maiores desafios dos tradutores era o de manter a fidelidade, ainda que, por motivos financeiros ou até mesmo autorais, algumas mutilações tivessem de ser feitas. Assim, na década de 1970, certas histórias eram lançadas no Brasil com várias mutilações de quadrinhos e até mesmo páginas inteiras, e cabia ao tradutor não apenas traduzir elementos do original, como também inserir informações adicionais para suprir as partes do original omitidas. Logo, o fato de que "exemplos de traduções desse gênero textual implicam redução, corte e simplificação do texto e das imagens originais" (CORTIANO citado por CASSIMIRO, 2005, p. 9),[20] unido à necessidade de respeito à cronologia do original — sendo esse um elemento fundamental no universo dos super-heróis —, faziam com que tais omissões e substituições resultassem em um "produto adulterado e mutilado [...]".[21] Além disso, a maioria dos tradutores eram também os editores, e a alta demanda de trabalho impedia que pesquisas fossem feitas, gerando assim resultados mais desleixados e menos comprometidos, enfatizando a quantidade de publicações em detrimento da qualidade das mesmas.

Tal postura, porém, mudou de forma considerável no fim da década de 1970, quando o tradutor e colorista Helcio de Carvalho, que até então trabalhava como tradutor de revistas como *Luluzinha* e *Pica-Pau*, foi convidado a se tornar editor dos quadrinhos da Marvel no Brasil. Seu amor pelos super-heróis era tão grande que,

---

[20] Da monografia "Tradução em quadrinhos: o desafio para tradutores-maravilha", de Eduardo de Carvalho Cassimiro, disponível em <http://www.unibero.edu.br/download/revistaeletronica/Set06_Artigos/Desafio%20para%20um%20Tradutor-Maravilha.pdf>, acesso em 3 de novembro de 2009.

[21] Idem

quando adolescente, chegou a “aperfeiçoar seu inglês para ler [a versão brasileira] na companhia do original”,[22] o que fazia de Carvalho “o candidato mais preparado para cuidar daqueles seres fantasiados”.[23] Sua familiaridade com o tema de super-heróis e com o próprio universo Marvel tornaram-no uma referência definitiva na indústria da tradução de quadrinhos de super-heróis quando, juntamente com seu pupilo-tradutor Jotapê Martins, foi designado a “arquitetar um complexo planejamento de histórias e personagens que pudesse colocar a casa [Editora Abril] em ordem".[24]

Mas a prova definitiva de que as histórias em quadrinho estavam amadurecendo — e, portanto, de que as mesmas precisavam de uma abordagem tradutória mais complexa — veio no ano de 1988, quando *Watchmen* foi publicada pela primeira vez no Brasil. Apesar dessa edição ter se tornado um sucesso instantâneo, poucos exemplares foram comercializados, e atualmente é muito difícil encontrar tal edição, até mesmo pela *Internet* ou em sebos especializados. Em 1999, porém, uma nova tiragem foi feita. Em 2009 — mesmo ano em que diversos outros produtos baseados na obra foram lançados, tais como livros e o filme de mega-orçamento da Warner Bros.—, foi publicada aquela que foi chamada de “edição definitiva” de *Watchmen*, pela Paninni Books. O volume continha material bônus inédito, como entrevista com os autores, comentários sobre processo de negociação e de criação, além de desenhos e esboços até então inéditos.

A dupla escolhida para cuidar da tradução desse volume foi justamente os veteranos Carvalho e Martins, que, tendo em seu currículo diversas traduções feitas a

---

[22] Essa citação foi extraída do artigo sobre Helcio de Carvalho no Guia dos Quadrinhos da autoria de Antônio Luiz Ribeiro, disponível em <http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=552>, acessado em 20 de setembro de 2009.

[23] Idem

[24] Essa citação foi extraída do artigo sobre Jotapê Martins no Guia dos Quadrinhos da autoria de Antônio Luiz Ribeiro, disponível em <http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=501>,acessado em 20 de setembro de 2009.

partir de um prisma diferenciado, pareciam ser os profissionais corretos para lidar com uma obra tão importante e canônica quanto *Watchmen*.

Há quatro aspectos que podem ser considerados essenciais dentro do processo tradutório de histórias em quadrinhos, sejam elas infantis, juvenis ou graphic novels. Primeiro, há a questão do formato, fundamental para as pretensões econômicas da indústria, e principal obstáculo neste tipo de tradução; segundo, é preciso ficar atento ao público-alvo para o qual a obra está sendo traduzida, pois preconceber a faixa etária e classe social do leitor-alvo pode acarretar uma tradução precipitada, que pode ferir o sentido do original; terceiro, a escolha entre manter o nome dos personagens na língua de origem ou traduzi-los não deve ser feita sem algumas considerações; quarto, e mais importante: é fundamental entender que as informações presentes em cada obra não se limitam apenas aos diálogos nos balões, mas sim a todo o conteúdo da revista, desde o título, até os quadrinhos, as inserções de textos nas figuras, onomatopéias, etc.

Este capítulo tem como objetivo analisar esses quatro aspectos dentro do gênero graphic novel, buscando exemplificações na tradução da série *Watchmen*. Sempre que pertinente serão feitos comentários sobre as escolhas linguísticas feitas pelos tradutores. A principal referência bibliográfica utilizada foi o livro *Comics in Translation* (2008), editado por Federico Zanettin, cuja tradução literal para o português é *História em quadrinhos na tradução*. Esse livro reúne uma série de artigos especialmente dedicados à tradução de histórias em quadrinhos.

2. 1 — FORMATO

Por se tratar de um produto cultural, que muitas vezes reflete a economia do país no qual são originalmente lançados, as revistas em quadrinhos não têm um formato

padronizado. Segundo Valerio Rota, em **"**Aspects of Adaptation**"** (Aspectos da adaptação), "existem quatro formatos mais comumente utilizados" (2008, p. 81, minha tradução),[25] todos eles diferindo em largura, altura, número de páginas, cores e periodicidade, como o próprio autor os lista:

. comic book: é o formato estadunidense, amplamente divulgado na era de ouro dos quadrinhos, na década de 1940, com revistas como o *Super-Homem, Quarteto-Fantástico, Batman, Homem-Aranha*, etc. Suas medidas são 17x26cm, possui de 22 a 80 páginas, capa mole, com páginas coloridas e periodicidade que pode ser quinzenal, mensal (mais comum) ou bimensal.

. álbum: formato mais usado no mercado francês, especialmente em quadrinhos de humor ou de heróis sem superpoderes (como Tintin, Lucky Luke, etc.). Suas dimensões são de 23x30 com, possui de 32 a 80 páginas, capa dura, páginas coloridas e sem periodicidade fixa.

. bonelliano: é o formato no qual os quadrinhos italianos são publicados. Normalmente, ao contrário dos leitores de quadrinhos estadunidenses, leitores de quadrinhos europeus preferem uma revista com histórias completas, ao invés de publicações com poucas páginas e dividas em séries periódicas. Logo, o número de páginas desse tipo de publicação é bem maior (96 a 160). Mede 16x21cm, capa mole, preto-e-branco e com periodicidade mensal ou bimensal.

. tankobon: o com menor dimensões entre os quatro (12x18cm), embora tenha um número bem maior de páginas (de 176 a 400). É o formato mais utilizado na indústria japonesa de histórias em quadrinhos, contendo ilustrações em preto-e-branco, capa mole e sem periodicidade.

[25] Texto original: "There are four common formats currently used"

Rota, contudo, assume que a "lista não está completa, nem tem a intenção de cobrir todos os formatos possíveis" (2008, p. 83),[26] pois cada país adapta tais formatos de acordo com sua realidade financeira — ou talvez até mesmo devido a barreiras culturais. Logo, as editoras acabam tendo de mudar o formato do original, o que normalmente acarreta corte de páginas e, por consequência, um trabalho extra para o tradutor. Essa situação foi claramente explicada por Jotapê Martins em sua coluna publicada pela revista Wizard, na qual justificou os motivos pelos quais tal prática é aplicada no Brasil, cujo formato é diferente dos 4 supracitados:

> Cada revista nos EUA traz, em geral, uma história com 22 páginas. No Brasil, a tradição desde os tempos da EBAL é publicar mais de uma história por edição. Aí entra o polêmico formatinho (13,5 cm X 19cm), na minha opinião o grande herói injustiçado dos quadrinhos brasileiros. [...] Sem ele, com os solavancos da nossa economia, seria impossível lançar todos os títulos que vimos desfilar nas bancas desde os anos 50.
>
> Voltando à aritmética: uma revista em quadrinhos da Editora Abril tem, em geral, 84 páginas. Se publicarmos apenas o que cabe nessa estrutura, estaremos limitados a 66 páginas. Assim, não é preciso cortar nada. [...] Mas grande parte dos leitores faz sacrifício pra estar em dia com seus heróis. Quanto mais histórias receber, melhor. Três é muito pouco. Por que não quatro? Matemática outra vez: 4 x 22 = 88. Este número não cabe numa estrutura de 84 páginas. Qual a solução? Pros incansáveis defensores das páginas ameaçadas — aqueles que compram edições americanas e, portanto, nem lêem as brasileiras —, o problema é insolúvel. 66 páginas e ponto final. Mas a maioria — que não tem grana pra comprar os caros comics estrangeiros, não lê em inglês e vai pro trabalho de ônibus — não pensa assim. A alternativa é as historias fazerem dieta. Essas 88 páginas facilmente se reduzem para 76 ou 88 (MARTINS, 1997b, p. 75)

A justificativa de Martins, embora coerente e lógica, é polêmica. De um lado, tem-se a questão financeira, sustentada pela necessidade de tornar acessíveis a leitores de baixa-renda revistas em quadrinhos de seus heróis preferidos; do outro, porém, há a questão artística: texto e arte são mutilados, deturpando assim a obra e causando complicações extras para o tradutor, que tem de acrescentar diálogos ou narrações que consigam explicar acontecimentos que tiveram de ser omitidos. Mas a complicação não para aí. Devido ao fato de conter páginas pequenas, o formatinho também impossibilita

[26] Texto original: "This list is clearly not exhaustive, nor does it presume to cover all possible formats in each country"

diálogos muito grandes, pois "é preciso enxugar a narrativa para que os balões não fiquem na frente dos personagens" (MARTINS, 1997c, p. 59). Logo, esses elementos acabam por fazer do processo tradutório um grande malabarismo, onde é necessário omitir, adicionar, editar e mover diálogos a fim de que o leitor não perca todos os detalhes da história original.

No que diz respeito a *Watchmen*, porém, nenhuma mudança de formato ocorreu no Brasil. Ao contrário do que aconteceu na França, onde o material "foi adaptado para o formato de álbum francês e publicado em seis volumes de tamanho maior, tendo as proporções gráficas, coerência narrativa e construção estrutural detalhada modificadas em relação à graphic novel original" (PEETERS citado por ZANETTIN, 2008, p.17, minha tradução),[27] os editores brasileiros perceberam a importância de manter a obra idêntica à original, publicando-a não apenas nas mesmas dimensões, mas também com o mesmo número de páginas. Assim, ao invés de ilustrações pela metade, diálogos mutilados ou páginas totalmente omitidas, a graphic novel pode ser saboreada pelos leitores em sua totalidade, o que certamente colaborou para a ascensão do gênero no Brasil.

A seguir, tem-se o exemplo de uma constante em *Watchmen:* uma página inteira retrata sequências de eventos importantes, sem diálogos, onde os quadrinhos funcionam como quadros de filmes: se algum for retirado, a fluência e, principalmente, a dramaticidade da narrativa são prejudicadas.

[27] Texto original: "When Watchmen was translated in France, it was adapted to the French album format and published in six larger-sized volumes, thus changing the graphical proportions, narrative coherence and detailed structural construction of the original 'graphic novel'"

Figura 01**:** página inteira do capítulo XI
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 358)

Figura 02**:** página inteira do capítulo XI
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 358)

2. 2 — PÚBLICO-ALVO

É comum acreditar que as revistas em quadrinhos são direcionadas apenas para o público infantil ou juvenil, mas, segundo Zanettin, "até dentro de quadrinhos de super-heróis de origem ou de inspiração estadunidense, algumas variações e subgêneros têm aparecido, interessando mais a um público-leitor adulto do que jovem" (2008, p. 7, minha tradução).[28]

É por isso que, assim como acontece no mercado literário, certas obras ou autores são melhor acolhidos em determinados países do que em outros, conforme Zanettin: "Em diferentes países e épocas quadrinhos podem interessar mais a certos públicos de

[28] Texto original: "Even within superhero comics of American origin or inspiration, some variations and subgenres have appeared which appeal primarily to an adult rather than to a younger readership."

leitores do que a outros, e isso pode ter implicações pela forma como os quadrinhos traduzidos são concebidos e pelas estratégias usadas na tradução das mesmas" (ZANETTIN, 2008, p. 7, minha tradução).[29]

Em *Watchmen*, os tradutores parecem ter uma consciência de qual é o público leitor, aos menos de forma geral: adultos e jovens, com conhecimento básico de cultura pop e ao menos um nível básico de inglês. Devido a esse perfil, nos momentos em que referências a músicas cantadas em inglês aparecem na história, os tradutores optaram por mantê-las no original, como mostrado nos três exemplos a seguir:

Figura 03**:** Sequência do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 223)

Figura 04**:** Sequência do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 223)

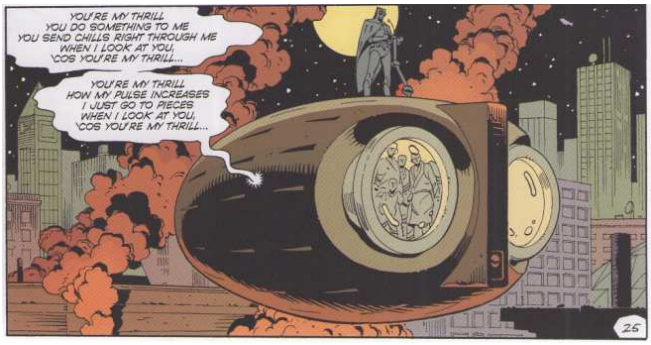

Figura 05**:** Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 235)

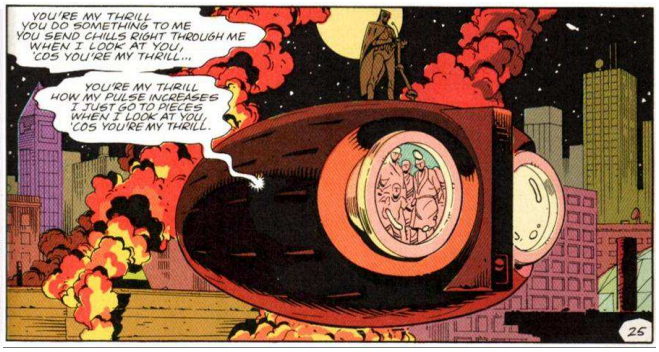

Figura 06**:** Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 235)

[29] Texto original: "In different countries and times comics may primarily address a certain readership rather than another, and this may have implications for the way translated comics are perceived and the strategies used to translate (or not translate) them."

O fato de que tais passagens não foram traduzidas pode ter duas justificativas: primeiro, ao não traduzir essas referências os tradutores oferecem ao leitor a oportunidade de se sentir mais imerso dentro do cenário da graphic novel (Nova Iorque), onde a letra das músicas, e, por conseguinte, suas rimas, certamente são cantadas em inglês. Segundo, há também uma preocupação em manter um fluxo na narrativa, como mostra a figura 03, onde os dois personagens estão na iminência de uma relação sexual. Se a canção fosse traduzida para o português, sua identidade se perderia, e ainda tornaria difícil interpretar o tal texto sob a perspectiva de que se trata de uma música (sobretudo uma estadunidense); por outro lado, se fosse acrescentada uma nota de rodapé, a fluência da cena narrada seria deturpada, e o leitor poderia acabar se frustrando por ter de perder o ritmo da sequência de eventos narrados pelos quadrinhos apenas para consultar uma nota.

É importante lembrar, porém, que essa escolha de não traduzir determinadas partes deve ser feita *somente* após se designar o público-alvo da obra. Dependendo do produto a ser traduzido e do público que irá consumi-lo, diversas outras estratégias podem e devem ser empregadas. No caso de *Watchmen*, contudo, a escolha de não traduzir as letras de músicas certamente foi acertada.

Outra questão relevante sobre o público-alvo é a constante presença de citações culturais e políticas ao fim de cada um dos doze capítulos, as chamadas epígrafes. A tradução de tais referências também não pode ser feita sem se considerar o público alvo. Essa questão, porém, será melhor abordada no capítulo 2. 4. 2. 4.

2. 3 — NOMES DOS PERSONAGENS

Segundo Jotapê Martins, um dos tradutores da versão brasilera, "é um erro imaginar que o idioma bretão já se tornou a língua oficial dos 5 bilhões de seres humanos da Terra. É fruto de imposições contratuais, da enxurrada de produtos culturais que nos chegam de fora e, infelizmente, da preguiça em traduzir. O fato é que a tradução precisa ser feita. Afinal, temos nossa própria língua" (MARTINS, 1996, p. 74). A afirmação realmente soa mais nacionalista do que convém. Os quadrinhos *são* de origem estadunidense. Não há produção significativa de graphic novels em território brasileiro e, assim como qualquer tipo de obra, "o tradutor tem de saber reconhecer que em certos países, onde o público leitor já desenvolveu uma consciência relativa à importância artística dos quadrinhos, alterações [...] na obra original (uma estratégia domesticante) não são vistas de forma favorável" (ROTA, 2008, p.85, minha tradução).[30] Logo, idealmente os nomes dos personagens não deveriam ter sido trazidos para a língua portuguesa, e, a princípio, tomando o fato de que o nome da própria graphic novel não foi traduzido, presume-se que o dos personagens também não sofressem modificações. Mas, conforme mostra a tabela a seguir, contendo o nome de alguns dos personagens presentes em *Watchmen,* além do nome *de* um outro grupo de super-heróis presente na obra, constata-se que alguns nomes foram traduzidos, enquanto outros permaneceram, sem razão ou justificativa aparente, o que denota uma falta de padrão por parte dos tradutores.

[30] Texto original: "This strategy is mainly adopted in countries where the reading public has developed an awareness of the artistic importance of comics and where, consequently, […] alterations of the original works (a domesticating strategy) would not be viewed in a favorable light."

NOME DOS PERSONAGENS NO ORIGINAL	NOME DOS PERSONAGENS NA VERSÃO TRADUZIDA
Captain Carnage	Capitão Carnificina
Captain Metropolis	Capitão Metrópole
Comedian	Comediante
Dollar Bill	Dollar Bill
Dr. Manhattan	Dr. Manhattan
Hooded Justice	Justiça Encapuzada
Miss Jupiter	Jupiter
Moloch	Moloch
Mothman	Traça
Night Owl	Coruja Noturna
Ozymandias	Ozymandias
Rorschach	Rorschach
Silk Spectre	Spectral
Silhouette	Silhouette
Twilight Lady	Dama do Crepúsculo

Tabela 1: Nomes próprios na versão original e na brasileira de *Watchmen*

É interessante notar que, ao contrário do que uma primeira análise possa indicar, a escolha dos nomes segue um padrão. Primeiro, tem-se o caso de nomes que foram totalmente traduzidas para o português, como Comedian (Comediante), Night Owl (Coruja Noturna), e Twilight Lady (Dama do Crepúsculo). Isso se deu devido ao fato de que os mesmos são descritivos da ação desempenhada por esses personagens nas histórias em que aparecem. Depois, tem-se exemplos dos nomes que foram mantidos no original, como Moloch, Rorschach, Ozymandias e Dr. Manhattan. Isso ocorreu porque

cada um desses nomes é remete a outros já existentes, de personagens reais ou fictícios e de lugares (Rorschach usa uma máscara parecida com um teste de Rorscharch, enquanto Ozymandias é um personagem egocêntrico com delírios de grandeza, como o mesmo Ozymandias do poema de Percy Shelley,[31] Manhattan remete ao distrito mais importante da cidade de Nova Iorque). Caso os mesmos fossem traduzidos tais referências se perderiam. Dois casos, porém, precisam de uma análise mais detalhada. O nome de Silhouette não foi traduzido para a versão em português, provavelmente devido aos fatos de que a grafia do nome remete à origem francesa da personagem e de que a palavra portuguesa que a traduziria dela se aproxima sonoramente. Já o caso de Dollar Bill é um pouco mais complexo. Esse nome é composto por um cognato (dollar/dólar) mais um nome próprio (Bill), que ainda serve como trocadilho para "nota de dólar". Os

[31] O poema "Ozymandias" foi escrito pelo poeta inglês Percy Bysshe Shelley, e publicado em 1818. Com um esquema de rima incomum, Shelley utiliza a estátua de Ozymandias, apelido do faraó Ramsés II, para demonstrar a efemeridade do poder, o pateticismo da arrogância e a permanência da arte.

VERSÃO ORIGINAL DO POEMA:	**VERSÃO TRADUZIDA: (disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ozymandias_(Shelley)>, acessado em 19 de novembro de 2009).**
I met a traveller from an antique land Who said:—Two vast and trunkless legs of stone Stand in the desert. Near them on the sand, Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown And wrinkled lip and sneer of cold command Tell that its sculptor well those passions read Which yet survive, stamp'd on these lifeless things, The hand that mock'd them and the heart that fed. And on the pedestal these words appear: "My name is Ozymandias, king of kings: Look on my works, ye mighty, and despair!" Nothing beside remains: round the decay Of that colossal wreck, boundless and bare, The lone and level sands stretch far away	Eu encontrei um viajante de uma antiga terra Que disse:— Duas imensas e destroncadas pernas de pedra Erguem-se no deserto. Perto delas na areia Meio enterrada, jaz uma viseira despedaçada, cuja fronte E lábio enrugado e sorriso de frio comando Dizem que seu escultor bem suas paixões leu Que ainda sobrevivem, estampadas nessas coisas inertes, A mão que os escarneceu e o coração que os alimentou. E no pedestal aparecem estas palavras: "Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: Contemplem as minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos!" Nada mais resta: em redor a decadência Daquele destroço colossal, sem limite e vazio As areias solitárias e planas espalham-se para longe.

tradutores, ao optarem por mantê-lo no original, provavelmente o fizeram devido à dificuldade de encontrarem algo que em português fizesse sentido. Nesse momento, os mesmos se fiaram no provável conhecimento de língua inglesa de seus leitores.

A seguir, nas figuras 07 e 08, tem-se o exemplo de como o nome de personagens já citados receberam tratamentos diferenciados, que não definem um padrão na tradução:

The first Minutemen Christmas party, 1939 (from left to right; The Silhouette, Silk Spectre, Comedian, Hooded Justice, Captain Metropolis (in mirror), Nite Owl, Mothman, Dollar Bill)

Figura 07: Quadrinho do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 71)

A primeira festa de Natal dos Homens-Minuto, 1939 (da esquerda para a direita: Silhouette, Espectral, Comediante, Justiça Encapuzada, Capitão Metrópole (no espelho), Coruja, Traça e Dollar Bill)

Figura 08: Quadrinho do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 71)

2. 4 — A INTERAÇÃO DE DIVERSOS SISTEMAS SEMIÓTICOS

As histórias em quadrinhos são obras muito complexas, pois ao mesmo tempo em que certos personagens, editoras ou tramas acabam por se destacar devido ao status de seus escritores, o mesmo pode acontecer com os artistas gráficos — desenhistas, arte-finalistas e, raramente, coloristas. Logo, o tradutor deve atentar para o fato de que o texto, apesar de ser uma parte importante para a história, é apenas um dos vários elementos presentes, e que cabe tanto a ele quanto ao leitor de quadrinhos “exercitarem

suas habilidades interpretativas tanto verbais quanto visuais" (EISNER citado por CELOTTI, 2008, p. 36, minha tradução). [32]

Então, como produtos culturais resultantes da criação de não apenas um artista, as revistas em quadrinhos devem ser enxergadas sob um prisma no qual ilustração e texto trabalham em conjunto para totalizar uma só obra. É a partir de tal conceito que Nadine Celotti, em "The Translator of Comics as a Semiotic Investigator" ("O tradutor de história em quadrinhos como um investigador semiótico", literalmente), de 2008, desenvolve seu estudo a respeito de mensagens verbais e mensagens visuais, o qual servirá de guia para esta parte final da análise da tradução de *Watchmen*.

2. 4. 1 — A MENSAGEM VISUAL

Primeiramente, é comum o leitor se deixar seduzir pela mensagem visual. Assim que uma revista é aberta, não importando o tamanho do texto ou a disposição do mesmo, o leitor acaba por, de forma inconsciente, assimilar as mensagens visuais distribuídas pelas páginas. Assim, o tamanho e número de quadrinhos, cores, layout tipos de narrativa gráfica, perspectiva, estilo e peculiaridades do artista, e até mesmo o tipo de letra são detectados antes de qualquer palavra ou introdução textual. Essa miscelânea de elementos, então, "gera um significado e traça um ritmo à narrativa" (CELOTTI, 2008, p. 36, minha tradução).[33]

O tratamento da mensagem visual por parte do tradutor é relativamente simples: aqui, a principal preocupação deve ser a de captar o ritmo da obra para, a partir de tal

[32] Texto original: ""the reader is required to exercise both visual and verbal interpretative skills."
[33] Texto original: "a variety of elements, each of which conveys meaning and lends rhythm to the narration:"

análise, procurar “evitar a falta de homogeneidade entre palavras e figuras [...] e só então definir seu projeto de tradução” (CELOTTI, 2008, p. 36, minha tradução).[34]

Em *Watchmen*, as mensagens visuais são tão importantes quanto as verbais, e pelo fato das “figuras serem parte essencial da graphic novel” (WHITE, 2009, p. 157), a abordagem textual do tradutor deve, também, ser baseada na arte gráfica, pois em vários momentos tem-se uma narrativa que acaba se focando mais precisamente na arte do que nas palavras, mesmo apresentando diálogos ou monólogos,.

A figura 09 é um exemplo de tal técnica: o mistério e o clima sombrio da cena — propiciado graças à escolha de cores e aos traços do artista, assim como o jogo de sombras e perspectivas — acabam por seduzir o leitor e ditar o ritmo da leitura muito mais do que os balões presentes nos quadrinhos, que servem apenas como um contraste para a tensão representada pelas imagens. Logo, ao comparar a versão em português com a original, percebe-se que todos os elementos gráficos da página — desenhos, tamanho dos quadrinhos, disposição, forma e tamanho dos balões e das palavras — permaneceram inalterados.

Figura 09: Página inteira do capítulo VI
Fonte: Watchmen, versão original (1986, p. 199)

Figura 10: Página inteira do capítulo VI
Fonte: Watchmen, versão brasileira (2009, p. 199)

[34] Texto original: “to avoid lack of homogeneity between words and pictures […] and define her or his translation project.”

2. 4. 2 — A MENSAGEM VERBAL

Dentro da mensagem verbal, tem-se o objetivo principal do tradutor: por mais que as mensagens visuais componham uma parte importante na interpretação de uma obra, é nas mensagens verbais que reside a grande responsabilidade do tradutor. Segundo Celotti, "quatro tipos de mensagens verbais podem ser identificados: balões, legendas, títulos e paratextos linguísticos" (2008, p. 21, minha tradução),[35] e é nessas mensagens verbais que, se feitas sem atenção ou estudo, referências importantes se perdem, originando traduções mal-feitas e pobres, que prejudicam em muito a interpretação do leitor.

Vamos, agora, analisar cada uma dessas quatro mensagens verbais com exemplos em *Watchmen*:

2. 4. 2. 1 — Balões

A mensagem verbal mais recorrente nas histórias em quadrinhos são os balões. Eles podem ser utilizados para representar falas, pensamentos ou sons de personagens e, através do formato dos mesmos, podemos saber o volume e a discrição com os quais as palavras ou sons são pronunciados.

Nos exemplos a seguir, teremos as diferentes formas como os balões podem ser utilizados em uma história em quadrinhos. Um detalhe importante: diferentemente do que é comumente utilizado em certos quadrinhos, em *Watchmen* (e, por conseguinte, em graphic novels) não há a presença de balões para indicar pensamentos. Os mesmos são

[35] Texto original: "four can be identified (balloons, captions, titles and the linguistic paratext."

apresentados através de caixas de legendas, como poderemos observar mais adiante neste trabalho.

Figura 11**:** Quadrinho do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 125)

Figura 12**:** Quadrinho do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 125)

Na figura 11, tem-se a presença de dois tipos diferentes de balões. Na conversa entre o casal percebe-se que os balões estão serrilhados, o que indica que os personagens estão sussurrando. Na tradução (figura 12), os tradutores ainda optaram por diminuir o tamanho da letra, a fim de passar uma impressão de que os personagens realmente estão falando em tom baixo. O balão pertencente a um personagem não mostrado no quadrinho, contudo, está em tamanho normal, arredondado, sem partes pontilhadas, o que indica que o mesmo está falando em um tom de voz normal. Outros dois detalhes pertinentes na figura 11: o balão do personagem de pele azulado também é azulado — aspecto que nos permite absorver ainda mais a natureza sobrenatural do personagem —, e determinadas palavras estão em negrito, para demonstrar ênfases como aquelas naturalmente utilizadas durante um diálogo. Na tradução, conforme mostra a figura 12, essas características foram mantidas.

Figura 13: Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 223)

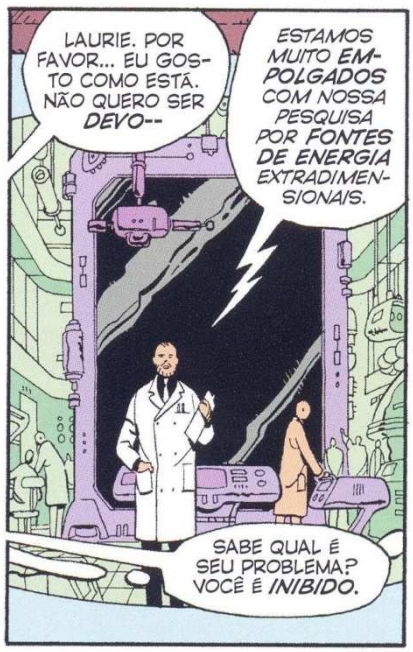

Figura 14: Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 223)

Na figura 13, a cauda do balão é ligeiramente distorcida, de forma que, junto ao contexto da história e o desenho ligeiramente arredondado nas extremidades do quadrinho, fica claro ao leitor que o dono daquela voz está falando pela televisão. Esses aspectos também foram mantidos na tradução, como demonstra a figura 14, além das já citadas palavras em negrito.

Figura 15: Quadrinho do capítulo IX
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 302)

Figura 16: Quadrinho do capítulo IX
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 392)

Outra característica importante nos balões é a forma como certas palavras são escritas. Na figura 15, a personagem acabou de receber uma terrível revelação, e reage a mesma gritando no de forma ostensiva e raivosa. Logo, a simples palavra de duas letras se transforma em uma espécie de grito selvagem, com diversas letras repetidas que

transmitem a sensação de revolta e dor. Na figura 16, percebe-se que os tradutores obedeceram tal tratamento, traduzindo a palavra para um “não” também longo e exagerado.

2. 4. 2 — Legendas

Legendas acontecem quando as imagens mostram uma cena narrada por uma pessoa que pode ou não estar sendo retratada na própria figura. Podem ser usadas em diversas situações. Vejamos os dois exemplos a seguir:

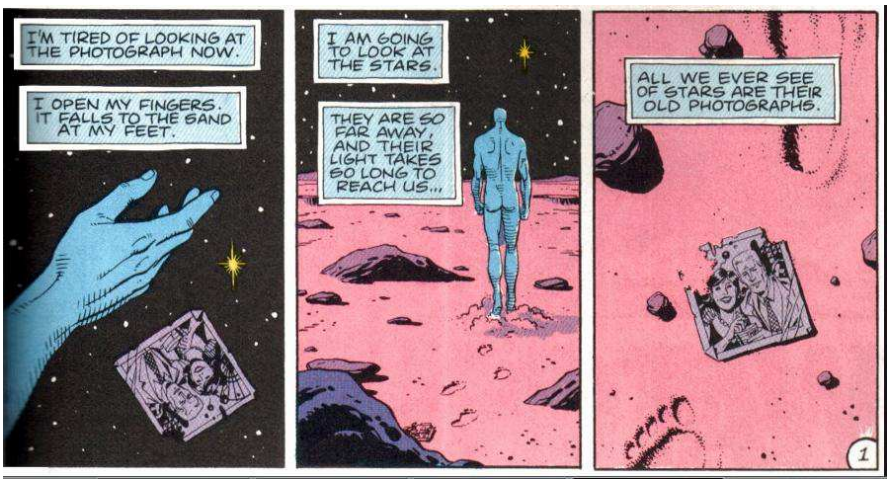

Figura 17: Sequência do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 109)

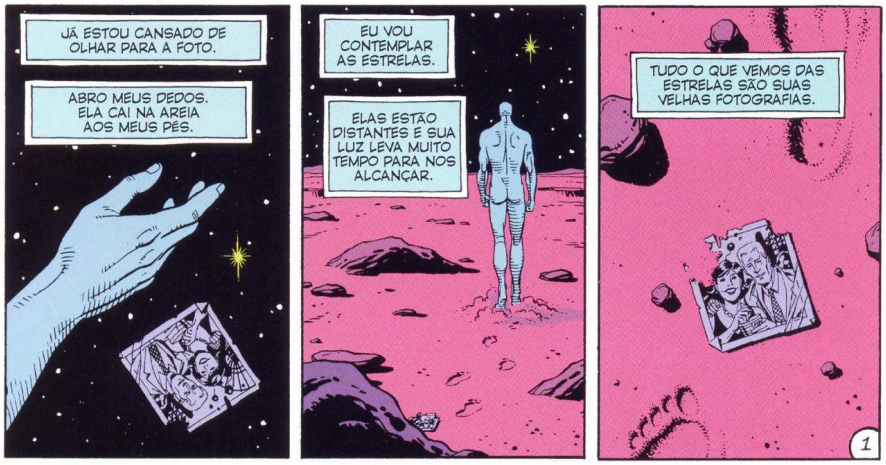

Figura 18: Sequência do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 109)

Aqui, nas figuras 17 e 18, as legendas, vindo em caixas quadradas ao invés de em balões arredondados, ilustram o pensamento do personagem retratado. Na cena, o personagem em foco (que também é o narrador) está segurando uma foto e, enquanto revisita alguns fatos da sua vida, começa a traçar paralelos entre passado e presente, usando a foto caída e as estrelas como uma metáfora para a superficialidade e efemeridade da existência. Assim, com a presença de tais legendas o leitor pode se intrometer nas angústias do personagem de uma forma íntima e ao mesmo tempo oculta, o que possibilita uma chance de compreender sua natureza de forma pura e sincera. A cor das caixas da legenda é azulada, assim como a cor do corpo do próprio personagem, o que colabora para enfatizar a relação entre o pensamento e o pensador.

Figura 19: Sequência do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 65)

Figura 20: Sequência do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 65)

Nas figuras 19 e 20, o narrador também é o próprio personagem retratado nos quadrinhos, mas há uma diferença: agora, trata-se de um diário do mesmo. Ou seja: enquanto no exemplo anterior as legendas representavam os pensamentos de um personagem no momento em que eles aconteciam, agora elas servem apenas para ilustrar algo que o personagem já escreveu, e as imagens reafirmam suas palavras.

Deve-se enfatizar que o formato das caixas de legenda também faz uma referência à natureza nostálgica da narração, lembrando páginas de um diário velho e amarelado.

2. 4. 3 — Títulos

O título tem papel fundamental na forma com a qual o público irá acolher e interpretar determinada obra, e sua tradução não deve ser feita sem considerações prévias. Celotti afirma que "uma das maiores funções dos títulos é atrair o público, e que eles são frequentemente mudados de um país para outro" (2208, p. 38, minha tradução).[36]

No caso da tradução do título de *Watchmen*, os tradutores optaram por manter o original, o que, conforme já citado, mostra uma certa falta de padrão no que diz respeito a nomes próprios. Porém, a decisão se mostra acertada, pois "os títulos podem ter uma conexão com as mensagens visuais" (CELOTTI, 2008, pg. 38, minha tradução),[37] e tal conexão realmente existe neste caso, uma vez que há um trocadilho no nome watch (que pode ser interpretado tanto como o verbo "vigiar" quanto como "relógio"). Devido ao fato de cada um dos capítulos dispor de uma contagem regressiva de 12 horas, qualquer tradução impediria o leitor de absorver tal jogo de palavras. Como estima-se que o público leitor já tem um conhecimento básico de inglês (como visto no capítulo 2. 2), os tradutores optaram por não colocar uma nota explicativa.

Além desse encadeamento entre títulos e mensagens visuais, no caso de *Watchmen* também existe conexão entre títulos e mensagens verbais. Por possuir 12 capítulos, *Watchmen* tem também 12 subtítulos, cada um aparecendo entre a segunda e

---

[36] Texto original: "one of the main functions of titles is to be attractive, and they are often changed from one country to another"

[37] Texto original: "be aware of the possible connection between the title and the visual messages"

a terceira página de cada um dos capítulos, logo após uma espécie de prelúdio e sempre criando um contraste entre a imagem e o mesmo.

A seguir, tem-se a Tabela 2, na qual constam todos os títulos, originais e traduzidos, da obra.

CAPÍTULO	TÍTULOS ORIGINAIS DOS CAPÍTULOS	TÍTULOS NA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS
1	At midnight, all the agents…	À meia-noite, todos os agentes...
2	Absent friends	Amigos ausentes
3	The Judge of all the earth	O Juiz de toda a terra
4	Watchmaker	Relojoeiro
5	Fearful symmetry	Terrível simetria
6	The abyss gazes also	O abismo também contempla
7	A brother to dragons	Irmão dos dragões
8	Old Ghosts	Velhos fantasmas
9	The darkness of mere being	As trevas do mero ser
10	Two riders were approaching...	Dois cavaleiros se aproximavam...
11	Look on my works, ye mighty…	Contemplai minhas obras, ó poderosos...
12	A stronger loving world	Um mundo forte e adorável

Tabela 2: Os títulos (originais e traduzidos) dos 12 capítulos de *Watchmen*

Nos dois exemplos abaixo, as traduções mantiveram uma congruência com as mensagens visuais que acompanhavam cada um dos títulos:

Figura 21: Quadrinho e título do capítulo VI
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 146)

Figura 22: Quadrinho e título do capítulo VI
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 146)

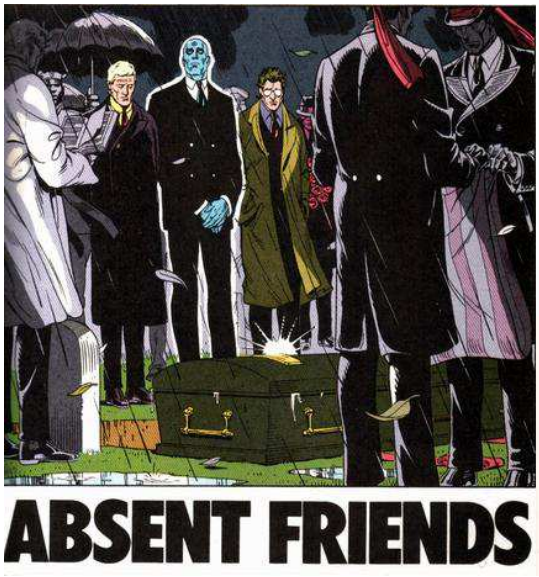

Figura 23: Quadrinho e título do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 43)

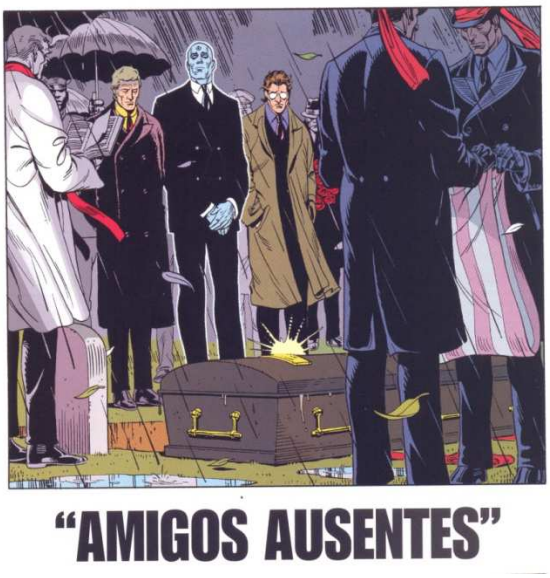

Figura 24: Quadrinho e título do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 43)

Nas figuras 21 e 22, há um jogo entre o título e a "terrível simetria" presente no rosto do personagem à direita. É interessante, porém, notar que a palavra fearful poderia ter sido traduzida como "temível" ao invés de "terrível". Já nas figuras 23 e 24, o clima fúnebre e melancólico da cena de um enterro forma um contraste interessante com o título absent friends, corretamente traduzido para "amigos ausentes.

No subcapítulo 2. 4. 2. 4, mais será dito sobre a relação entre título e mensagens verbais.

2. 4. 2. 4 — Paratextos linguísticos

Ainda há de se destacar como essa última mensagem verbal, os paratextos linguísticos, necessitam de uma abordagem mais delicada. Segundo Celotti, "paratextos linguísticos são signos verbais fora dos balões e dentro da ilustração" (2008, p. 21,

minha tradução),[38]. Logo, ao tratar de elementos dentro das próprias ilustrações — às vezes interagindo com os personagens e servindo mais como um complemento gráfico do que textual —, o tradutor tem de atentar para o fato de que tal mensagem verbal pode ser "traduzida, traduzida em nota de rodapé, adaptada culturalmente, não traduzida, apagada, ou um conjunto de duas ou mais destas opções" (CELOTTI, 2008, p. 39, minha tradução).[39] Em *Watchmen*, porém, os tradutores optaram por sempre traduzir tais mensagens, e os exemplos a seguir são apenas alguns dos vários presentes na obra.

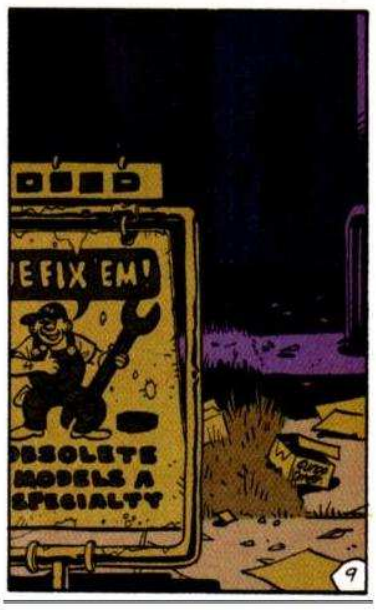

Figura 25: Quadrinho do capítulo I
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 15)

Figura 26: Quadrinho do capítulo I
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 15)

Na figura 25, tem-se uma placa de uma oficina de carros antigos. Na versão em português, a placa foi totalmente traduzida, e aqui é importante ressaltar que tal decisão foi mais do que correta: o dono da loja é um ex-herói mascarado em atividade, que serve de conselheiro e orientador para mascarados que estão em decadência (os *Watchmen*). Logo, ao mesmo tempo em que conserta carros velhos e antigos, "especialista em modelos fracassados" (figura 26), o mecânico também "conserta"

[38] Texto original: "linguistic paratext - verbal signs outside the balloon and inside the drawing"
[39] Texto original: "the verbal message can be translated, translated with a footnote in the gutter, culturally adapted, left untranslated, deleted, a mix of (some of) the above"

heróis que não apenas não são mais queridos, mas que também tornaram-se tão obsoletos quanto veículos que ninguém mais deseja ter por perto.

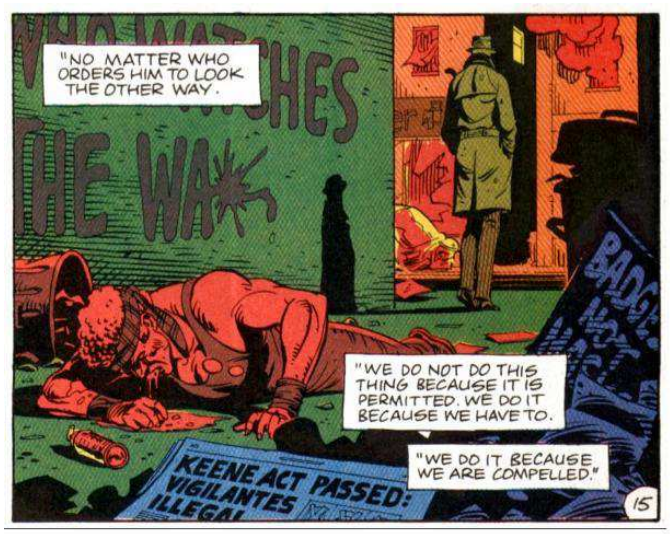

Figura 27: Quadrinho do capítulo VI
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 191)

Figura 28: Quadrinho do capítulo VI
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 191)

Na figura 27, temos a presença de diversos paratextos: um jornal, uma placa jogada no chão e até mesmo uma pichação no muro ao fundo. Mesmo que todos essas mensagens verbais não estivessem se mostrando em sua totalidade, na versão para português todas elas foram traduzidas de acordo com o bom-senso (figura 28). O jornal foi traduzido integralmente, assim como a placa com palavras pela metade (badge not masks), também sendo traduzidas pela metade, como “distintivos, não máscaras”. No muro ao fundo, a pichação incompleta e parcialmente coberta (Who watches the wa...) também teve suas características preservadas na versão em português: “quem vigia os vigila...”.

Figura 29: Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 215)

Figura 30: Quadrinho do capítulo VII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 215)

Já na figura 29, tem-se uma dedicatória redigida em uma foto. Na versão em português, tal dedicatória também foi traduzida (figura 30), mas não apenas seu significado se manteve, assim como sua forma, onde letras cursivas escritas de modo a lembrar uma grafia ao mesmo tempo elegante e feminina permaneceram na tradução, não descaracterizado o caráter ligeiramente sensual da cena.

Ao exemplificar as mensagens visuais e as mensagens verbais, Nadine Celotti não chega a caracterizar dois aspectos importantes nas histórias em quadrinhos: o uso de notas de rodapé e a presença de epígrafes (embora esse último seja mais raro). Tomando como princípio a visão de paratextos linguísticos de Gerard Genette, em seu livro *Paratexts*: Thresholds of Interpretations (*Paratextos*: Limiares de interpretações, literalmente), de 2001, podemos, porém, acrescentar à lista de paratextos esses dois importantes elementos — principalmente em *Watchmen* — os quais estudaremos a seguir.

A presença de notas de rodapé em histórias em quadrinhos, embora não muito comum, se mostra fundamental em determinados casos. Às vezes, certos termos não podem ser traduzidos e, considerando a importância de deixar o leitor consciente das nuanças de todos os detalhes da obra — inclusive os intraduzíveis —, as notas de

rodapé se mostram uma ferramenta vital para tal processo. Segundo Genette, “uma nota é uma declaração de tamanho variável (uma palavra pode ser suficiente), conectada por um segmento mais ou menos definido de texto” (2001, p. 319, minha tradução),[40] e, nas histórias em quadrinhos, normalmente é colocada ao fim da página e fora dos quadrinhos.

Nos próximos dois exemplos, uma análise sobre notas de rodapé em *Watchmen* será feita. Os tradutores provavelmente optaram pelas mesmas devido a motivos diferentes, as quais serão comentadas de forma detalhada em cada um dos casos.

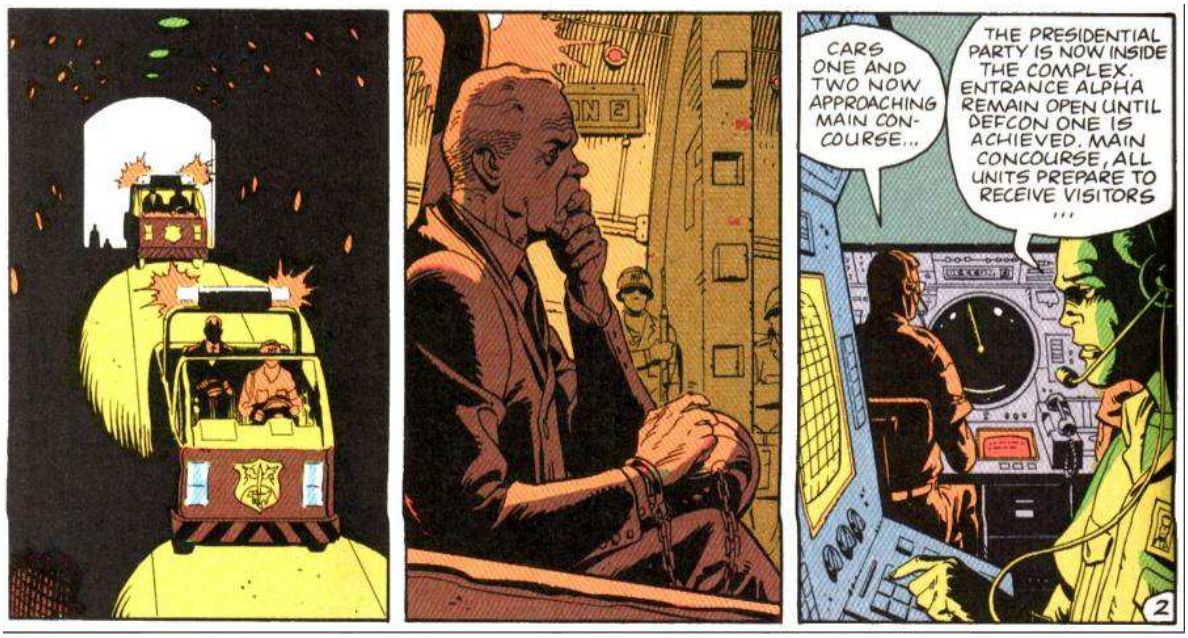

Figura 31: Sequência do capítulo X
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 314)

[40] Texto original: “A note is a statement of variable length (one word is acceptable) connected to a more or less definite segment of text”

(*) *Defense Readiness Conditions* (*DEFCONs*) ou, em português, *Condições de Prontidão de Defesa*, descrevem posturas de alerta militar das forças armadas dos Estados Unidos em caso de ameaça ao território americano. DEFCON 5 equivale à prontidão em tempo de paz; DEFCON 4, ainda considerado normal, requer captação acentuada de informações e medidas de segurança mais intensas; DEFCON 3 é prontidão acima do normal; DEFCON 2, Guerra iminente (por exemplo: Crise dos Mísseis em Cuba, 1962); DEFCON 1 é estado de guerra, com ameaça ao solo americano.

Figura 32: Sequência do capítulo X
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 314)

Na figura 31, era necessário manter a palavra DEFCOM, pois a mesma se refere a um estado de alarme extremo nos EUA, e traduzi-la ou omiti-la poderia diminuir a intensidade pretendia pelo autor para a cena. Assim, ainda que uma nota relativamente grande tenha tido de ser acrescida (figura 32), ela acaba sendo positiva para o leitor, que consegue entender a emergência, o drama e o dilema do presidente presentes nesses quadrinhos.

Figura 33: Sequência do capítulo X
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 320)

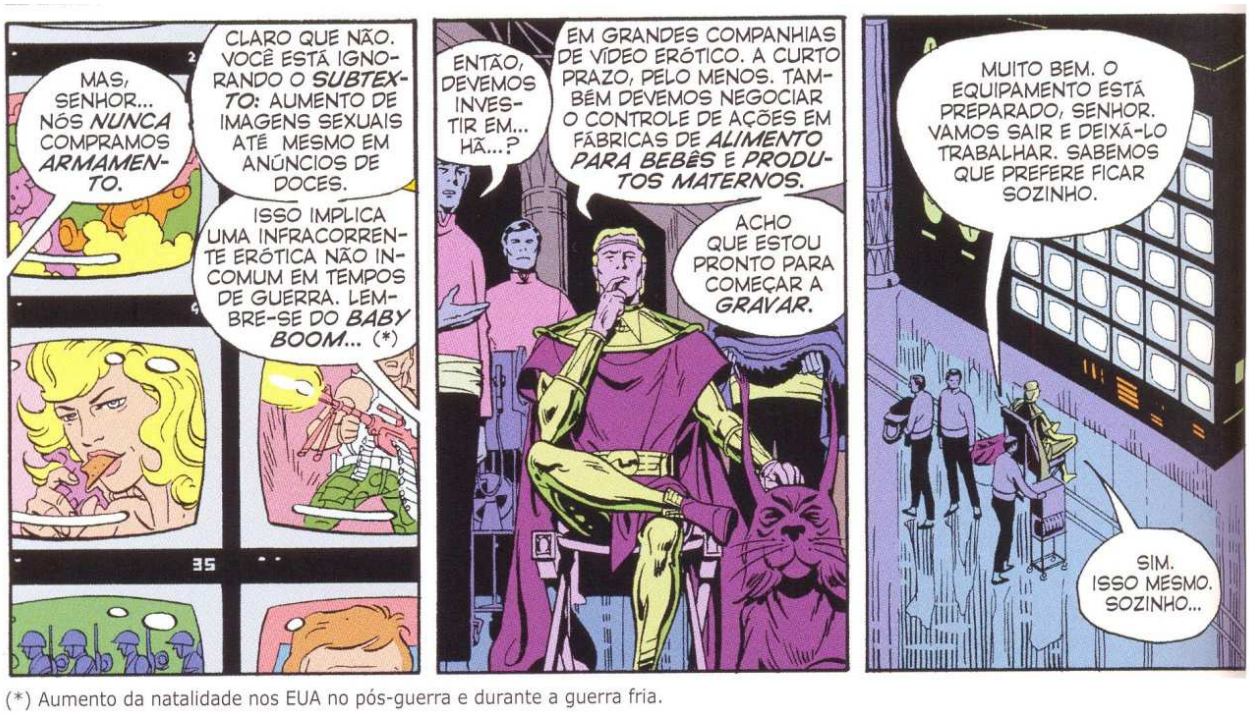

Figura 34: Sequência do capítulo X
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 320)

Já na figura 33, os tradutores poderiam ter traduzido o termo baby boom, mas o mesmo já se tornou reconhecido na própria língua portuguesa, devido a fatores político-históricos. A decisão foi recorrer à note de rodapé, conforme mostrado na figura 34, deixando que o termo em inglês, já relativamente popularizado, permanecesse no balão.

As epígrafes, por sua vez, são "citações colocadas en enxergue, geralmente no começo de uma obra, ou na sessão de uma obra" (GENETTE, 2001, p.144, minha tradução)[41], e em *Watchmen* as mesmas estão presentes ao final de todos os 12 capítulos, em paratextos colocados sempre à direita do último quadrinho, com curtas citações de músicos, filósofos, escritores e figuras reconhecidas no meio intelectual ocidental, como mostram as figuras 35 e 36.

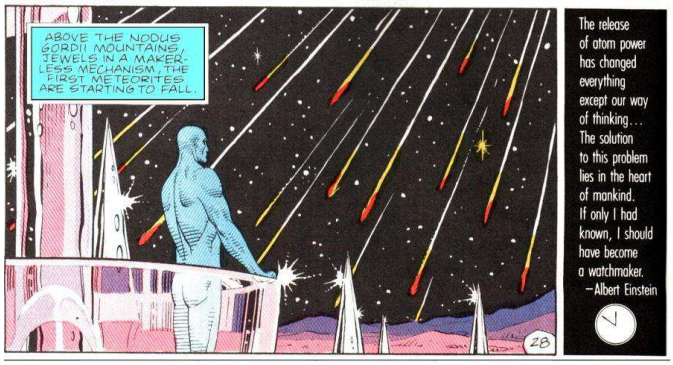

Figura 35: Quadrinho final e epígrafe do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 136)

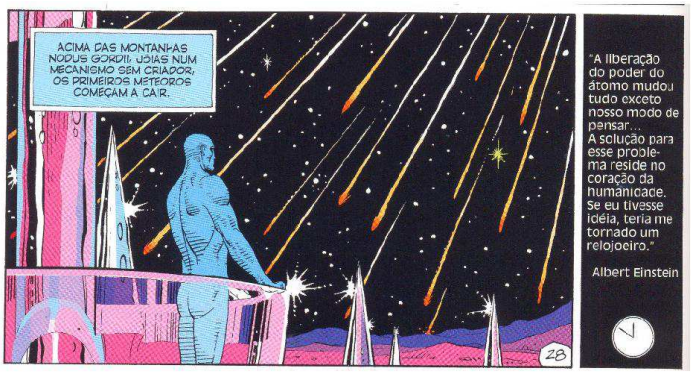

Figura 36: Quadrinho final e epígrafe do capítulo IV
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 136)

.

Essas citações, além de enriquecerem a obra, também servem para romper o preconceito de que revistas em quadrinhos são uma arte menor, desinteressante e incapaz de educar. Ao se intercalar os eventos da história com citações variadas, a graphic novel serve como uma espécie de rito de iniciação para autores clássicos, que, com suas epígrafes, acabam complementando a trama da graphic novel. Foi devido a essa abordagem madura de *Watchmen* — com suas epígrafes e referências culturais clássicas — que, desde a década de 80, "alguns quadrinhos têm mostrado a mesma complexidade e requerem o mesmo esforço de leitura (oferecendo a mesma recompensa de leitura) como a de obras de escritores 'sérios' de prosa, como James Joyce, Franz

[41] Texto original: "I will define the epigraph roughly as a quotation placed en enxergue, generally at the head of a work or a section of a work"

Kafka e Virgina Woolf" (RESTAINO citado por ZANETTIN, 2008, p. 7, minha tradução).[42]

A seguir, tem-se a Tabela 3, na qual constam as epígrafes originais e traduzidas.

CAPÍTULO	CITAÇÕES ORIGINAIS	CITAÇÕES NA TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS	AUTOR
1	"At midnight, all the agents and superhuman crew, go out and round up everyone who knows more than they do."	"À meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem para prender todos que sabem mais do que eles."	Bob Dylan, compositor estadunidense
2	"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."	"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."	Elvis Costello, compositor britânico
3	"Shall not the Judge of all the earth do right?"	"Não faria justiça o Juiz de toda a terra?"	Gênesis 18, Versículo 25
4	"The release of atom power has changed everything except our way of thinking… The solution to this problem lies in the heart of mankind. I only I had known, I should have become a watchmaker."	"A liberação do poder do átomo mudou tudo exceto nosso modo de pensar... A solução para esse problema reside no coração da humanidade. Se eu tivesse idéia, teria me tornado um relojoeiro."	Albert Einstein, físico austríaco

[42] Texto original: Some comics have the same complexity and require the same reading effort (and offer the same reading reward) as works by 'serious' prose writers, such as James Joyce, Franz Kafka and Virgina Woolf.

5	“Tyger, tiger Burning bright, In the forests at the night What immortal hand or eye could frame thy fearful symmetry?”	“Tigre, Tigre Ardente açoite, Nas florestas da noite. Que imortal olho ou guia Pode captar-te a terrível simetria?”	William Blake, poeta inglês
6	“Battle not with monster lest ye become a monster, and if you gaze into the abyss, the abyss gazes also into you.”	“Não enfrentes monstros sob pena de te tornares um deles, e se contemplas o abismo, a ti o abismo também contempla.”	Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo alemão
7	“I am a brother to dragons, and a companion to owls. My skin is black upon me, and my bones are burned with heat.”	“Eu sou irmão dos dragões e companheiro das corujas. A pele que me recobre é negra E meus ossos estão calcinados pelo calor.”	Jô, capítulo 30, versículos 29-30
8	“On Helowe’em the old ghosts come about us, and they speak to some; to others they are dumb.”	“No Dia das Bruxas, os velhos fantasmas vêm até nós, e para alguns eles falam; para outros, são mudos.”	Eleonor Farjeon, escritora inglesa
9	“As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light of meaning in the darkness of the mere being.”	“Ao que nos compete discernir, o único propósito da existência humana é lançar uma luz nas trevas do mero ser.”	C. G. Jung, psiquiatra suíço

10	“Outside in the distance a wild cat did growl, two riders were approaching, the wind began to howl.”	“Lá fora, a distância, um lince rosnou, dois cavaleiros estavam se aproximando, o vento pôs-se a usar.”	Bob Dylan, compositor estadunidense
11	“My name is Ozymandias, king of kings: Look on my works, ye mighty, and despair!”	“Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: contemplai minhas obras, ó poderosos, e desesperai!”	Percy Bysshe Shelley, poeta inglês
12	“It would be a stronger world, a stronger loving world, to die in.”	“Seria um mundo mais forte, um mundo forte e adorável onde morrer.”	John Cale, músico britânico
Pósfácio	Quis custodiet Ipsos custodies. Who watches the watchmen?	Quis custodiet Ipsos custodies. Quem vigia os vigilantes?	Juvenal, poeta romano

Tabela 3: As epígrafes finais (originais e traduzidas) dos 12 capítulos de *Watchmen*

As traduções foram feitas de forma mais literal possível. Em citações literárias ou de letras de músicas, detalhes como rima, vocabulário complexo, ironia, auto-referências e estilo foram mantidos pelo tradutor, embora, em alguns momentos, a literalidade tenha sido abandonada — talvez devido ao fato de se tratar de textos poéticos. Como exemplo, tem-se a mudança do esquema de rima do poema de William Blake, no capítulo 5, e da música de Bob Dylan, no capítulo 10. De qualquer forma,

pode-se dizer que, em geral, a tradução de tais epígrafes foi bem sucedida, pois as mesmas permitem ao leitor saborear não apenas a riqueza de tais citações, como também o impacto e relevância que as mesmas causam, iluminando a própria trama de *Watchmen*.

Como Genette define, as epígrafes também "consistem de comentários sobre o próprio texto (2001, p. 157, minha tradução),[43] e as figuras 37 e 38, a seguir, exemplificam tal definição, quando ao mesmo tempo em que a história termina de forma soturna e contemplativa, a epígrafe de Nietzsche sumariza esse mesmo clima no qual o capítulo foi conduzido e ambientado.

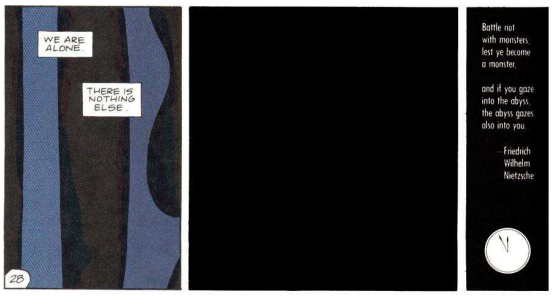

Figura 37: Quadrinho final e epígrafe do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 374)

Figura 38: Quadrinho final e epígrafe do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 374)

Cabe dizer que existe outra função das epígrafes, a de "comentar e por conseguinte elucidar ou justificar não o texto mas o título" (GENETTE, 2001, p.156, minha tradução)[44]. Logo quando se tem o título *Watchmaker*, no começo do capítulo 4, ao fim do mesmo temos a citação de Einstein explicando as razões para tal título — Einstein diz que, se soubesse da complexidade de seus estudos, teria se tornado um watchmaker, um "relojoeiro". Esse intercâmbio entre epígrafes e títulos não é uma coincidência, e está presente em todos os capítulos: basta comparar a Tabela 3, sobre epígrafes, com a Tabela 2, sobre títulos.

[43] Texto original: "It consists of commenting on the text"
[44] Texto original: "[…]of commenting and thus of elucidating or justifying not the text but the title"

2.4.3 — A INTERAÇÃO ENTRE MENSAGEM VERBAL E MENSAGEM VISUAL

O tradutor deve estar preparado para tomar decisões importantes em seu ato tradutório. Desde substantivos próprios — não apenas nomes de personagens, como também de localidades, estabelecimentos comerciais, marcas, etc.—, passando por onomatopéias e chegando até alusões culturais, cabe ao tradutor tomar um posicionamento que, talvez, não seja possível de ser mantido até o fim de uma mesma edição, exigindo flexibilidade e criatividade do mesmo.

Uma missão difícil, certamente, mas, como Celotti sugeriu, "os pensamentos de Eisner sobre leitura de quadrinhos como 'um ato de percepção estética e busca intelectual' podem ser estendido à tradução de quadrinhos" (2008, p. 22, minha tradução).[45] Logo, antes de pensar como um tradutor, o mesmo deverá primeiro se colocar na posição de leitor, primeiro conquistando de forma inconsciente a linguagem visual que é imediatamente absorvida ao se abrir uma página para, depois, lidar com os aspectos textuais, lembrando-se sempre de que ambas as mensagens gráficas são elementos complementares, totalmente dependentes.

Os exemplos a seguir demonstram traduções conscientes dos elementos (explícitos e implícitos) tanto das mensagens verbais quanto das visuais. As narrações intercaladas com imagens em flashback se encaixam perfeitamente, trocadilhos na língua inglesa foram mantidos nos diálogos em português e todos os demais aspectos de texto e arte não apenas interagem, como também se encadeiam em um processo de justaposição implícito — e é neste elemento que *Watchmen* realmente trouxe uma nova perspectiva para a indústria dos quadrinhos.

---

[45] Texto original: "I would suggest that Eisner's thoughts about reading comics as "an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit" could be extended to translating comics."

Figura 39: Quadrinho do capítulo I
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 10)

Figura 40: Quadrinho do capítulo I
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 10)

Na figura 39, dois detetives estavam conversando sobre um suposto caso de assassinato. Um homem foi jogado — ou atirado — de um arranha-céu gigantesco, mas as pistas sobre o que realmente aconteceu parecem muito confusas. Sem muitas esperanças em encontrar uma solução, um detetive diz que seria melhor que seria melhor se o caso fosse ignorado pelo público. No original, a frase é dita, em uma caixa de legenda, com um phrasal verb (drop out of sight, que em uma tradução literal para o português literal seria "cair de vista"), e aqui tem-se um clássico exemplo de intercomunicação entre mensagem visual e verbal: ao mesmo tempo em que o detetive faz tal afirmação, a imagem (em cores artificiais, lembrando ao leitor que aquela cena já aconteceu) serve para ilustrar a expressão falada. A solução, em português, ficou "cair no esquecimento", preservando assim a mesma idéia do original.

Figura 41: Quadrinho do capítulo III
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 83)

Figura 42: Quadrinho do capítulo III
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 83)

Na figura 41, tem-se dois personagens dialogando em uma cozinha, esperando o café ficar pronto. A mulher está desamparada, dizendo que seu marido, o único personagem da série que realmente tem poder sobrehumano, encara as pessoas como se elas fossem apenas sombras. Em seguida, reitera, dizendo que as pessoas são apenas "shadows in the fog" (em tradução literal para o português, "sombras na névoa"), e nesse mesmo momento a chaleira exala fumaça, ilustrando as palavras ditas pela personagem. Na tradução para o português, apesar do just ter sido omitido sem necessidade, o elo entre mensagem visual e verbal permaneceu, como pode ser visto na figura 42.

Figura 43: Quadrinho do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 41)

Figura 44: Quadrinho do capítulo II
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 41)

Nessas figuras, tem-se mais um exemplo de narrativa em caixas de legendas. Na figura 43, vê-se um diálogo entre duas pessoas, na qual uma cita algo sobre uma city of the dead ("cidade dos mortos", em tradução literal para o português) ao mesmo tempo em que uma imagem fúnebre de um cemitério é mostrada. Na tradução, conforme mostra a figura 44, o entrelaçamento entre mensagem visual e mensagem verbal foi mantido, graças à tradução literal da frase para "cidade dos mortos".

Figura 45: Quadrinho do capítulo V
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 152)

Figura 46: Quadrinho do capítulo V
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 152)

Neste caso, o casal está saindo de um restaurante. Ambos estão melancólicos e nostálgicos, relembrando como seu passado era glorioso e como os dias atuais são

terríveis. Após recontarem alguns casos, eles deixam o local dizendo: "We are both leftovers" ("ambos somos sobras", em tradução literal para o português), enquanto que, sobre a mesa, restos de comida jazem, inacabados, conforme mostra a figura 45). Na tradução, mais uma vez, a mensagem verbal coincidiu com a visual, e o objetivo de unir texto e arte foi novamente cumprindo, como mostra a figura 46.

Os dois últimos exemplos são bem interessantes e, ao contrário dos outros, têm um intuito mais cômico e descontraído. O personagem Rorschach está preso em uma cela da cadeia e é ameaçada por um chefe do submundo, um sujeito adulto que parece medir pouco menos que um metro. Apesar das intimações que sofre, Rorschach responde ao criminoso com ironia, zombando de seu tamanho.

Figura 47: Quadrinho do capítulo VIII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 251)

Figura 48: Quadrinho do capítulo VIII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 251)

Figura 49: Quadrinho do capítulo VIII
Fonte: *Watchmen*, versão original (1986, p. 252)

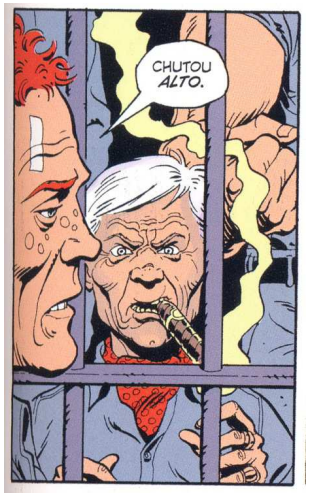

Figura 50: Quadrinho do capítulo VIII
Fonte: *Watchmen*, versão brasileira (2009, p. 252)

Assim, expressões como "big figure, small world" (figura 47) se tornaram "grande figura, mundo pequeno" (figura 48). Traduções certeiras, embora não muito complicadas. Já a figura 49 requeria uma estratégia mais complexa: depois de ouvir o criminoso ameaçá-lo de morte, Rorschach responde dizendo que aquela foi uma "tall order" ("ordem alta", em tradução literal para o português), uma expressão que não tem um equivalente imediato em português. Assim, os tradutores optaram por ignorar o conteúdo da resposta do prisioneiro e enfatizar o teor cômico e provocativo da resposta, traduzindo-a como "chutou alto" (figura 50). Não foi uma tradução tão ideal quanto a que os tradutores da adaptação da graphic novel para o cinema optaram, quando virou "altos papos", uma opção que passava uma idéia mais semelhante à do original, onde Rorschach ao mesmo tempo era irônico quanto ao tamanho de seu interlocutor e desdenhoso quanto à sua ameaça. De qualquer forma, em ambos os casos houve preocupação em manter a mensagem verbal ligada à visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama da evolução das histórias em quadrinhos no contexto de língua inglesa e no Brasil e a análise da maneira pela qual os principais elementos da graphic novel *Watchmen*, de Alan Moore, foram trabalhados por Jotapê Martins e por Helcio de Carvalho, responsáveis pela tradução da mesma que foi publicada em 2009 no Brasil pela editora Panini, permitem que sejam esboçadas algumas considerações relevantes àqueles que se dedicam ou que venham a se dedicar à tradução de histórias em quadrinhos para um público adulto.

No que diz respeito ao contexto da língua inglesa, o gênero das graphic novels abriu novas possibilidades comerciais interessantes. Até a década de 1980, as revistas em quadrinhos eram direcionadas, basicamente, a dois grupos: o público infantil (para o qual eram publicadas histórias cômicas como de Walt Disney), e o público infanto-juvenil (com histórias de super-heróis publicado pelas duas maiores editoras estadunidenses, a Marvel Comics e a DC Comics, como Batman, Homem-Aranha e Super-Homem). Essas histórias eram tidas como um material cujo objetivo único era entreter, e nenhum reconhecimento artístico lhe era dirigido. Hoje, contudo, ficou claro para as editoras que as graphic novels são uma alternativa para aqueles interessados em histórias mais sofisticadas e com abordagem mais madura, e a cada ano novas histórias são lançadas e/ou ganham adaptações para o cinema, fazendo do gênero um dos maiores e mais importantes produtos de exportação da indústria.

A evolução da indústria das histórias em quadrinhos no cenário brasileiro também é evidente. Graças ao empresário Adolfo Aizen, que trouxe ao Brasil os quadrinhos infantis de Walt Disney e, posteriormente, os quadrinhos infanto-juvenis da Marvel e da DC Comics, a partir da década de 1950 criou-se não apenas uma cultura de tradução de revistas em quadrinhos, como também houve uma consolidação das mesmas no cenário nacional, que permitiu a criação do gênero no Brasil, resultando em personagens como

Zé Carioca e Mônica. Com a chegada das graphic novels na década de 80, cresceu a necessidade de se abordar os aspectos tradutórios de forma mais séria se tornou necessária.

No que diz respeito à tradução de Watchmen, o formato da revista no contexto brasileiro permaneceu idêntico ao do original. Isso é importante para manter a integridade artística da obra, seja no sistema de colorização, no tamanho, na disposição e forma dos quadrinhos ou no número total de páginas. As próprias editoras já entenderam que, diferentemente de outros gêneros, graphic novels não podem sofrer mutilações, e essa postura editorial facilita o trabalho do tradutor, não o obrigando a ter de adicionar informações inexistentes para suprir omissões feitas devido a cortes ou manipulações no formato original da revista. Porém, o tradutor tem de ter consciência de que pode acontecer de uma obra ser lançadas com modificações no formato — embora as chances sejam remotas —, e é necessário que ele esteja preparado para lidar com tal mudança, uma vez que a mesma está fora de seu controle.

Em relação ao público-alvo, o caso *Watchmen* é bem específico. A obra é constituída de linguagem rebuscada, possui teor violento, discussões filosóficas, referências cultas e uma trama com fortes características políticas, o que limita em muito seu público-leitor. Assim, os tradutores souberam trabalhar com a forma com a qual certos diálogos foram apresentados, mantendo as músicas em língua em inglesa na mesma e, na presença de termos já popularizados em inglês, mantendo-os na língua original, com a inserção de notas de rodapé explicativa. Eles assim o fizeram por pressuporem que os leitores interessados em graphic novels já têm um conhecimento prévio de inglês e de cultura pop.

Já a tradução de nomes de personagens deve ser feita de maneira prudente. Na tradução de *Watchmen*, os tradutores souberem reconhecer o momento em que era

possível manter os nomes em sua forma original, assim como o momento em que traduções literais se fizeram necessárias, levando em consideração o já citado crescimento de conhecimento básico da língua inglesa pelo público alvo da obra — e, em consequência, o declínio da resistência contra o uso deliberado da mesma.

No que diz respeito à mensagem visual, na tradução de *Watchmen* a mesma foi trabalhada de forma coerente. A cada página, há uma imagem a ser absorvida pelo leitor, e ela é constituída não apenas pelos desenhos, como também pela forma como os balões, letras e quadrinhos estão dispostos e distribuídos. Esses elementos se mantiveram intactos na versão traduzida. Não é bem aceito que certos textos em balões tenham seu tamanho aumentado na tradução, pois tal prática pode acabar cobrindo a arte gráfica e prejudicando, assim, o ritmo da narrativa pretendido pelo autor.

A questão que requer maior atenção é a das mensagens verbais. Na versão brasileira de *Watchmen*, os aspectos da mensagem verbal foram bem reproduzidos. Nenhum título, epígrafe, texto em balões, legenda — muito usada para narrações ou pensamentos de determinados personagens — ou referência cultural deixou de ser traduzido de forma a manter sua característica lírica e estilística. Os poemas foram traduzidos tal qual seriam em um livro exclusivamente pautado na mensagem verbal; as referências às epígrafes presentes nos títulos foram mantidas; os diálogos nos balões foram trazidos para a língua portuguesa da forma mais literal possível. Os paratextos linguísticos — textos dentro dos desenhos — foram analisados caso a caso, sendo traduzidos quando necessário, como em manchetes de jornais que eram relevantes à trama, pichações no muro que remetiam ao título da obra, etc.

Assim como na literatura, as graphic novel possuem metáforas, simbolismos, referências culturais clássicas e metalinguagem. O tradutor deve saber identificar cada um desses aspectos para tentar traduzi-los de modo que exista o mínimo de desvio

possível em relação ao original. Em essência, a estratégia correta a se adotar é a de manter o estilo e o conteúdo do original na tradução, utilizando-se, inclusive, notas de rodapé, uma prática aceitável e até mesmo encorajada, visto que a omissão completa de termos da língua original acaba por descaracterizar a identidade estrangeira da obra.

A interação entre mensagem visual e mensagem verbal desempenha um forte papel nas graphic novels. Os tradutores brasileiros da edição de *Watchmen* escolhida para fazer parte do corpus analítico desta monografia se mostraram focados em manter um elo entre as palavras e a arte gráfica, mesmo quando não havia correspondentes imediatos em língua portuguesa. Devido à riqueza narrativa inerente às graphic novels, a utilização de tal recurso é uma das mais comuns dentro do gênero, e não pode ser perdida durante o processo tradutório.

Isso posto, poder-se-ia dizer que este trabalho pode vir a servir de base para aqueles que se dedicam à tradução de graphic novels. Os assuntos e perspectivas nele abordados contribuem para a percepção de que é possível executar um processo tradutório de uma graphic novel com uma competência respaldada a) no conhecimento do gênero; b) no manejo eficiente dos procedimentos tradutórios disponíveis para dar conta das especificidades linguísticas e tradutórias inerentes ao mesmo, c) na aplicação coerente desses procedimentos, e d) em uma ampla cultura geral. Se as traduções para o português do Brasil de outras graphic novels se valerem dessas habilidades, as mesmas resultarão em obras traduzidas sem perdas significativas nos elementos narrativos, nas justaposições gráfico-textuais e, principalmente, nas referências culturais presentes neste já consolidado, ainda que relativamente recente, gênero de histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS

CAMPER, Stephen. Alan Moore Fan Site, disponível em <www.alanmoorefansite.com/bio.html>, acessado em 15 de outubro de 2009, desenvolvido por Stephen Camper

CASSIMIRO, Eduardo de Carvalho. *Tradutores em quadrinhos: o desafio para tradutores-maravilha.* Disponível em <*http://www.unibero.edu.br/download/revistaeletronica/Set06_Artigos/Desafio%20para%20um%20Tradutor-Maravilha.pdf*>, acessado em 14 de outubro de 2009.

CELOTTI, Nadine. The translator of comics as a semiotic investigator. In: --- (ed.). *Comics in Translation.* Manchester*:* St. Jerome Publishing, 2008. p. 33-49.

COELHO, Daniel Calegario, MACHADO, José Ricardo, BATESTIN, Maycon Cypriano. *Watchmen revisitado: como este romance gráfico influenciou a indústria dos quadrinhos, iniciando uma nova era e rompendo paradigmas.* Cachoeiro de Itapemirim, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Centro Universitário São Camilo, Bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

CRUZ, Dandara. *A história dos quadrinhos no Brasil*, disponível em <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=553> <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=558> <http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=562>, acessados em 7 de setembro de 2009

Dave Gibbons Fan Site, disponível em <http://davegibbonsfansite.com/cms/front_content.php?idcat=36>, acessado em 19 de outubro de 2009

EFFRON, Samuel Asher. *Taking off the Mask:* a Universitary Thesis on Watchmen, disponível em <http://www.alanmoore.com.br/2008/06/taking-off-mask.html>, acessado em 22 de outubro de 2009, minha tradução.

GENETTE, Gerard. *Paratexts:* Thresholds of Interpretation. Cambridge University Press. 2001.

HOOGAN, Peter. Contos da Cripta. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 12, p. 24, jul. 1997.

JURGENS, Dan. Código de Guerra. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 8, p. 51, mar. 1997.

MARTINS, Jotapê. “Neimis”. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 2, p. 74, set. 1996.

MARTINS, Jotapê. Alan Moore é um chato. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 10, p. 75, mai. 1997a.

MARTINS, Jotapê. Corta!. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 11, p. 75, jun. 1997b.

MARTINS, Jotapê. Nós, vilões. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 13, p. 59, ago. 1997c.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. New York. DC Comics, 1986-1987.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Trad. Jotapê Martins, Helcio de Carvalho. Barueri. Panini Books, 2009.

RIBEIRO, Antônio Luiz. Artigo sobre Helcio de Carvalho, disponível em <http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=552>, acessado em 20 de setembro de 2009.

RIBEIRO, Antônio Luiz. Artigo sobre Jotapê Martins, disponível em <http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=501>, acessado em 20 de setembro de 2009.

ROTA, Valerio. Aspects of Adaptation: The Translation of Comics Formats. In: --- (ed.). *Comics in Translation.* Manchester*:* St. Jerome Publishing, 2008. p. 79-98.

THE MINDSCAPE of Alan Moore. Direção: Dez Vylen. Escrito por: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Distribuição: Shadowsnake Films. Duração: 78 min. 2003.

WAID, Mark. Código de Guerra. *Revista Wizard*. São Paulo. n. 8, p. 51, mar. 1997.

WHITE, Mark, IRWIN, William. *Watchmen e a filosofia:* um teste de Rorscharch. Trad. Uiran Gebara. Madras Editora, 2009.

ZANETTIN, Federico. An Overview. In: --- (ed.). *Comics in Translation.* Manchester*:* St. Jerome Publishing, 2008. p. 1-32.