# WATCHMEN: QUEM FORMA SEU FORMATO?

Kátia Hanna

**RESUMO**

Este artigo examina as traduções do formato de *Watchmen*, minissérie lançada nos EUA em doze capítulos entre 1986 e 1987. O objetivo é compreender as mudanças de formato à luz do contexto editorial brasileiro de histórias em quadrinhos das últimas três décadas. Para tanto, analiso o elemento paratextual das publicações e como foram reformulados a cada edição. Estabelece-se um diálogo com teorias da área de tradução (Milton, 2002, Rota, 2008, Yuste Frías, 2011), de literatura (Genette, 2009); e de histórias em quadrinhos (Ramos, 2011, 2012, Vergueiro, 2000, 2007, 2011). O roteiro de Alan Moore sobre uma New York habitada por super-heróis de carne e osso recebeu desenhos de Dave Gibbons e cores de John Higgins.

## 1. INTRODUÇÃO

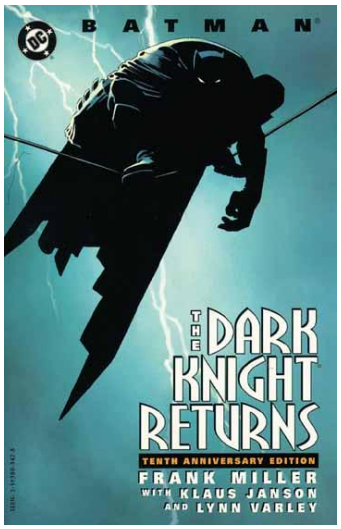
Algumas das marcas registradas de *Watchmen* são a intertextualidade e a repetição de certos elementos no decorrer da narrativa. Um dos exemplos mais representativos desse recurso é o bordão "*Who watches the Watchmen*?" (Quem vigia os vigilantes?), que pode ser lida em pichações numa New York onde os super-heróis já não mais são vistos com bons olhos. Na última página da minissérie, encontramos a citação novamente, desta vez no original, em latim, *Quis custodiet/ ipsos custodes*, extraída de *Sátiras*, do poeta romano Decimus Junius Juvenalis, encerrando a narrativa. Ali, explica-se que o aforismo fora usado também como epígrafe do Relatório da Comissão Tower, de 1987, que investigou o caso da venda de armas para o Irã por agentes da CIA, ocorrida no ano anterior, em troca da liberdade de reféns norte-americanos e para financiar rebeldes anticomunistas na Nicarágua, durante o segundo mandado do republicano Ronald Reagan, episódio conhecido entre nós como o caso Irã-Contras.

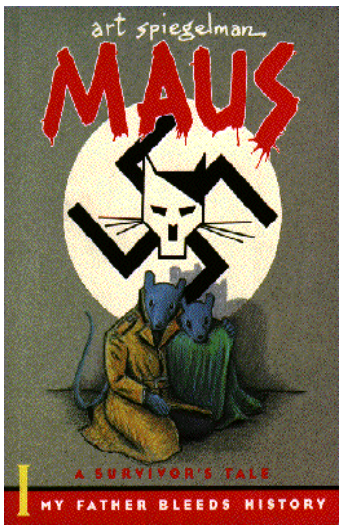
Em 1986, longe dos gabinetes políticos, aconteceria o lançamento de três histórias em quadrinhos que também ganhariam as páginas dos jornais e provocariam uma febre pela novela gráfica (García, 2012): *Watchmen*, *Maus*, de Art Spielgman, e *Batman. O Retorno do Cavaleiro*, de Frank Miller. Sobre os lançamentos, Santiago García observa:

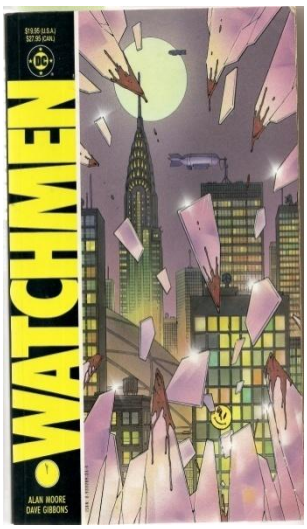
> Os dois títulos, assim como *Maus*, tiveram uma grande repercussão midiática. Para *Watchmen* e *O Cavaleiro das Trevas*, a conseqüência de se apresentarem ao público

> acompanhados de *Maus* foi terem sido considerados de imediato "novelas gráficas" respeitáveis. Para *Maus*, a conseqüência de se apresentar ao público acompanhado de *Watchmen e de O cavaleiro das trevas* foi ele ser associado com tais comics e ter a sua respeitabilidade diluída. (GARCÍA, 2012, p. 230)

As três obras são o resultado de uma trajetória de mudanças esboçadas, em especial, após as histórias em quadrinhos ficarem sob censura nos EUA, em fins dos anos 1950, com o acirramento da campanha contra os *comics*, cujo apogeu se deu com o lançamento do livro *Seduction of the Innocents*, do psiquiatra Fredric Wertham. Nessa coletânea de ensaios, as histórias em quadrinhos são acusadas de "deformar o desenvolvimento psicológico correto das crianças e diminuir a sua capacidade para enfrentar a realidade." (*ibidem*, p.152). A geração seguinte, dos quadrinistas *underground*, alijados do *mainstream*, que encolhera devido à crise provocada pela censura, e em sintonia com o movimento da contracultura da década de 1960, inicia uma revolução no modo de produção das HQs que influenciará diretamente os quadrinhos alternativos da geração seguinte, na qual se inserem *Watchmen, Maus e Batman. O Retorno do Cavaleiro.*




Figuras 1,2 e 3 - *Maus* escoltada pelos super-heróis de *Watchmen e Batman*

A valorização do trabalho autoral, as vendas diretas e o redirecionamento para os fãs foram o legado deixado à nova geração. Os enredos mais longos e muitas vezes autobiográficos também marcaram o período e encontraram pleno desenvolvimento quando as publicações passaram do formato gibi para livro, suporte que se mostrou

mais adequado às novas HQs. Antes disso, porém, a minissérie e as séries limitadas foram o caminho encontrado pelas editoras para sobreviver à crise, como explica García:

> Cada série limitada costumava contar uma história completa dividida em capítulos (o padrão mínimo foi estabelecido em quatro, e o máximo, em doze), o que ajudou a consolidar o conceito de relato longo entre um público leitor acostumado à narrativa seriada sem princípio nem fim. Com a consolidação do *direct market*, as séries limitadas se converteram no material perfeito para ser recopilado em tomos, e constituíram um dos elementos fundamentais na primeira expansão da novela gráfica, com a chamada "geração de 1986". (GARCÍA, 2012, p. 194)

De fato, *Watchmen* surgiu como minissérie em doze capítulos, mas pouco tempo depois seria reunida em um único volume e receberia o rótulo de *graphic novel*. *Em Watchmen* tanto o enredo quanto a linguagem gráfica estabelecem laços de intertextualidade com outros personagens e histórias em quadrinhos do passado, bem como com obras literárias, poéticas, filosóficas e musicais, a começar pelo bordão pixado nos muros – *"Who watches the watchmen*". Porém, há referências a Nietszche, canções de Bob Dylan e a um poema de Shelley, que inspirou o nome do personagem Ozymandias, apelido grego do faraó Ramsés II. Todos os principais personagens, inclusive, são versões retocadas de outros personagens de uma antiga liga de heróis.

A narrativa, com intrincados *flashbacks*, inicia com a morte do ex-vigilante mascarado Comediante, e se desenrola entre o passado e o presente, quando os vigilantes foram compulsoriamente aposentados após a aprovação de uma lei que proibia a atuação deles, restringindo o combate ao crime somente à polícia. No desenvolvimento da história, temas como pedofilia, manipulação genética, conflitos morais e psicológicos, crime, violência, corrupção política e policial, manipulação da mídia e, também, a ameaça de uma hecatombe nuclear, resultante da Guerra Fria, vão surgindo no cenário caótico e complexo, descrito com linguagem textual e visual surpreendente e inovadora, com narrativas paralelas que passam por sonhos, livros, trechos do diário de Rorschach, e outra história em quadrinhos, lida por um dos personagens secundários.

García (2002) vê em *Watchmen* a "culminação do processo de apropriação do mercado especializado dos quadrinhos (já identificado com os quadrinhos de super-heróis) por parte dos aficionados veteranos." (p. 229) Uma forma de validar artisticamente o gênero e justificar que leitores adultos continuassem a lê-lo. E essa validação foi apresentada "como uma desconstrução pós-moderna irônica dos super-

heróis” (*ibidem*, p.230), o que, por outro lado, rendeu ao gênero uma sobrevida. Dentre as qualidades da obra, o autor cita o forte tom político, a quebra do estereótipo do super-herói, o intricado jogo entre texto e imagem, e os textos extras que acompanham cada capítulo, à exceção do último, saídos do mundo ficcional da obra e cuja finalidade é dar mais veracidade aos personagens.

A mesma opinião é partilhada por Geoff Klock (2002), em *How to read Superhero Comics and Why*. Ao analisar *Watchmen*, o autor classifica a obra como uma “narrativa revisionista de super-heróis” (p. 52), cuja revisão crítica inicia-se pelo questionamento da própria natureza do super-herói e sua preferência pelo uso da fantasia, que em *Watchmen* é associada a fantasias infantis e sexuais. O vigilante Coruja, por exemplo, não consegue manter relações sexuais com a mascarada Espectral sem estar devidamente vestido com suas roupas de super-herói e diante da realidade sente-se....

Figura 4 – O quarentão Dan Dreiberg, sem a fantasia do Coruja

## 2. A TRADUÇÃO DO FORMATO

Embora representem um segmento da indústria literária em franca expansão e de serem amplamente traduzidas, no âmbito dos Estudos da Tradução as HQs começaram a receber a devida atenção apenas nas últimas décadas. Em revisão da literatura, Federico Zanettin (2008) encontrou duas linhas de pesquisa na área. Uma de abordagem lingüística, em que o foco recai no aspecto verbal, como a tradução de trocadilhos, onomatopéias e nomes próprios, sendo o *corpus* de estudo o humor e as estórias

infantis, e outra, mais recente, voltada para a semiótica, em que se destacam a interação entre signos verbais e não verbais, bem como os "dispositivos gramaticais" específicos da arte seqüencial, como a transição dos quadros, o letreiramento e a cor.

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

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

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

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

Na prática, a diferença de formatos pode ser um obstáculo à tradução, como acontece com as HQs populares na Itália e França. Apesar de os dois países terem preferência por histórias longas e que se resolvem num único número, o formato dificulta a tradução entre os países, sobretudo dos quadrinhos populares, de "narrativa e estilo gráfico simples" (*ibidem*, p.90), do gosto da maior parte dos leitores e de grande tiragem. Na França as HQs populares são editadas em álbuns de luxo (23x30cm), coloridos, lançados sem regularidade, ao passo que na Itália a preferência é pelo formato *bonelliani* (16x21cm), em preto e branco, de baixo custo e com saída mensal ou

bimensal. De acordo com Rota, adaptar aos formatos locais causaria mudanças drásticas no conteúdo e frustração na expectativa dos leitores. O leitor espanhol, por exemplo, não pagaria mais caro para comprar um álbum de histórias populares, enquanto o leitor francês teria por expectativa encontrar histórias coloridas. O resultado é que poucas HQs populares são traduzidas entre os países vizinhos, deixando esse segmento do mercado para as revistas em quadrinhos norte-americanas.

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

Quanto às estratégias tradutórias, o autor sugere dois caminhos opostos: a domesticação e a estrangeirização. Os termos cunhados por Lawrence Venuti referem-se, no primeiro caso, a uma atitude etnocêntrica do tradutor, que transporta para a cultura de chegada as características do original, enquanto na estrangeirização a tradução resiste à integração e mantém sua diferença.

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

No artigo *O formatinho está morto! Longa vida ao formatinho!*, Waldomiro Vergueiro (2000) faz um breve panorama dos formatos no Brasil, sendo possível observar os procedimentos tradutórios que a editora Abril efetuou ao adotar um terceiro formato para o gibi *O Pato Donald*, em 1952. Até então a preferência havia sido pelo formato americano (17x 26 cm), popularizado no Brasil pelos gibis de super-heróis norte-americanos publicados a partir da década de 1940. Com a mudança para o *formatinho* (13x 21 cm), a estratégia domesticadora é observada:

> de fato, a diminuição do tamanho original para o formatinho obrigava os editores à realização de remontagens das figuras e quadrinhos, cortes de balões, diminuição de textos, etc., de forma a fazer com que as histórias pudessem ser

> acondicionadas no menor espaço disponível. (VERGUEIRO, 2000, p.2)

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

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

## 3. AS TRADUÇÕES E REEDIÇÕES DE *WATCHMEN* NO BRASIL

Lançada pela DC Comics, uma das maiores e mais bem-sucedidas editoras de histórias em quadrinhos dos EUA, *Watchmen* chegou ao Brasil por meio da Editora Abril, detentora dos direitos de publicação dos super-heróis da gigante americana. Após outras duas edições na Abril (1988 e 1999), a minissérie foi lançada pela Via Lettera (2005-2006), passando em seguida para a editora Panini, que a publicou em duas ocasiões ( 2009 e 2011). Além de pertencer ao "cânone das HQs" e desde seu lançamento ter recebido grande atenção fora dos círculos de leitores de histórias em quadrinhos, a variedade de edições só foi possível graças à modernização dos parques gráficos:

> Com a modernização dos parques gráficos das editoras, as possibilidades de variação do formato se ampliaram exponencialmente, de forma que se abriu a possibilidade de um mesmo titulo ser republicado várias vezes, com

> formatos e qualidades diferentes, re-significando-o (sic) entre os fãs a cada nova publicação. (MEDEIROS, 2011, p.8)

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

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

Uma das características pragmáticas do paratexto é a força ilocutória de sua mensagem. Os elementos de paratexto apresentam uma gradação de estados, como explica o crítico francês:

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

A força discursiva do elemento paratextual pode ser observada na passagem do rótulo "minissérie" para "romance gráfico" e "graphic novel" em *Watchmen*, elevando o

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

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

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

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

## 3.1 Editora Abril: a minissérie

Em 1949, o imigrante ítalo-americano Victor Civita desembarcou no Brasil para montar uma editora com seu irmão, Cesar Civita, proprietário da Editorial Abril, na Argentina. Seu desafio era construir um pólo editorial em São Paulo, já que as editoras se concentravam no Rio de Janeiro. Como o irmão era responsável pela distribuição de vários personagens de HQs, principalmente os da Disney, Victor Civita decidiu iniciar seu negócio com a publicação de gibis. (Gonçalo Júnior, 2004) Em 1950, lança *O Pato Donald* e posteriormente outros títulos da Disney. Na década de 1970, publica as histórias da *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza.

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

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

Apesar de o jornalista valorizar o gibi, considerando-o um "verdadeiro romance", a Editora Abril não tratou a edição com a mesma cerimônia. Ao reunir dois capítulos em cada número, foram omitidas todas as capas pares. Os textos extras, que

acompanham cada capítulo, receberam cortes. Uma das perdas mais significativas desta primeira edição é a omissão da epígrafe *Quis custodiet/ ipsos custodes,* na última página. Segundo Genette (2009), o local comum da epígrafe "é geralmente na primeira página par após a dedicatória" (p.135). Quando ela está no final, acarreta uma mudança de função:

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

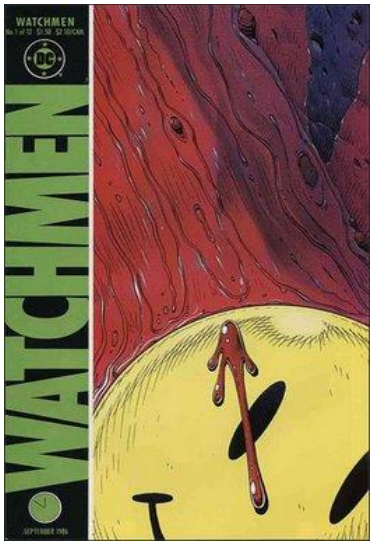
Os primeiros leitores de *Watchmen,* portanto, ficaram sem essa informação final. Em *O Clube do Livro e a Tradução,* Milton (2002) apresenta algumas características do que chamou de "tradução de fábrica", aquela que se contrapõe à tradução "aristocrática", representada, em geral, pela tradução literária. Nesse tipo de procedimento industrial, para consumo em massa, o importante é a rapidez da tradução, o número de vendas, os preços e os números de páginas. Uma de suas características é a tradução em equipe:

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

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

Por fim, a padronização é outro traço desse tipo de tradução. *Watchmen* foi concebida como uma obra fechada, em formato americano, com trinta e duas páginas.

Para manter o mesmo número de páginas, que ao reunir dois capítulos em um único número deveria totalizar sessenta e quatro, a Abril suprimiu as capas pares, embora carregadas de significados. As capas são consideradas o primeiro quadro de cada capítulo; o close de algum elemento narrativo que será retomado durante aquele número. Com o mesmo objetivo, os textos extras que acompanham os capítulos (com exceção do último), sofreram cortes, apresentando alteração no layout da página, com agrupamentos de parágrafos, cortes no texto e mudança na posição das ilustrações.



Figuras 5 e 6 – As capas em Watchmen são o primeiro quadro do capítulo.

Em 1989 é criado o selo Abril Jovem e no mesmo ano *Watchmen* seria relançado num único volume pelo novo selo, com dimensões inferiores ao formado americano, mas ainda com o rótulo de "mini-série de luxo". Segundo Waldomiro Vergueiro, essa "encadernação" foi um reaproveitamento das revistas encalhadas da primeira edição, cujo último número chegara às bancas em abril[1]. A tradução se mantém inalterada, embora não haja indicação paratextual sobre a autoria. Desta vez, adotando um terceiro formato (16 x 25,5cm), a estratégia domesticadora se aprofunda. A capa apresenta o título na horizontal, o nome do desenhista Dave Gibbons antecede o de Alan Moore e o logo da DC desaparece. A imagem é um detalhe do primeiro quadro do capítulo XII. Nenhuma capa original integra a publicação. O excerto do poema *Tiger*, de William

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

Blake, que encerra o capítulo IV é retirado do último quadro e aparece como nota de rodapé. Os cortes nos textos extras permanecem.

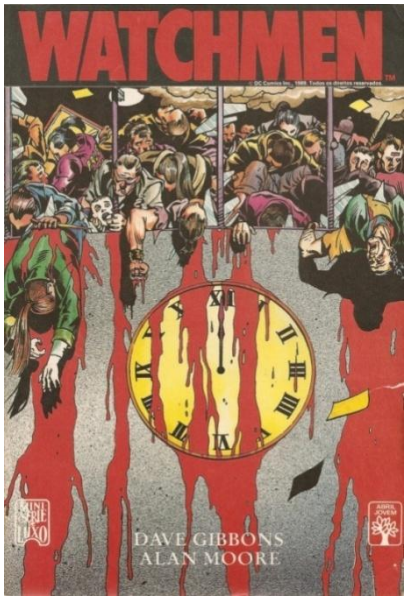
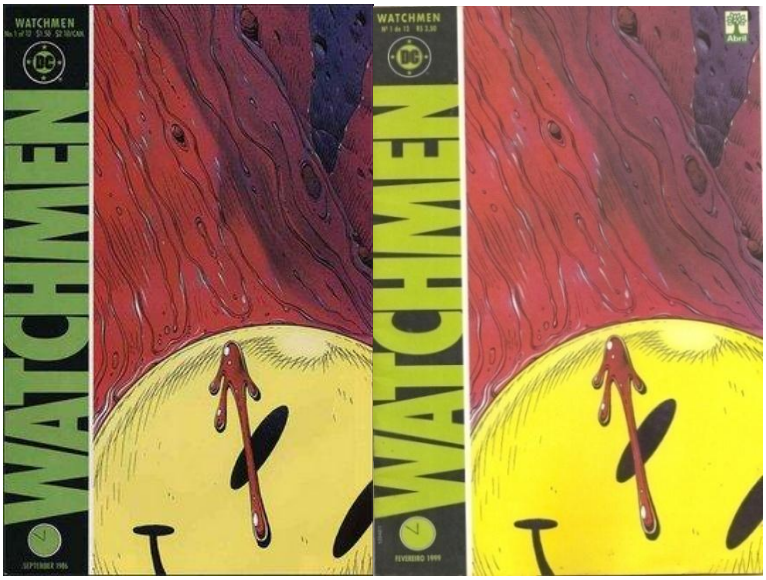



Figura 7 - Novo layout da capa na reciclagem de *Watchmen*

A Editora Abril entrou nos anos 1990 como a maior detentora de direitos de publicação dos super-heróis norte-americanos, mas no decorrer da década amargou acentuada perda de receita. De acordo com Ramos (2012), na introdução de *A Revolução dos Gibis. A nova cara dos quadrinhos no Brasil*, a editora, na tentativa de fugir da crise, procurou "se reinventar para atingir leitores mais maduros, com maior poder aquisitivo". Dentre as estratégias, destaca-se a coleção de revistas com mais 150 páginas, da linha Premium, com papel especial e preço elevado. Outra investida foi o lançamento de títulos de super-heróis que ainda pertenciam à editora em formatinho. As estratégias da Editora Abril para recuperar os leitores não vingaram. Em 2002 os direitos de publicação de todos os super-heróis haviam sido comprados pela multinacional Panini. Desde então, sua linha de histórias em quadrinhos limita-se aos personagens da Disney.

Em 1999, a editora lança uma nova tradução de *Watchmen*, dentro da estratégia de alavancar as vendas, direcionando-a para um público mais fiel e exigente. O resultado é uma edição que preserva o formato original, com doze números e 32 páginas. Apenas a periodicidade é alterada e a minissérie chega às bancas quinzenalmente. O layout da capa acompanha o da capa americana, com a volta do logo

da DC. A edição recebe uma nova tradução, assinada por Jotapê Martins, que a partir daquele momento seria o responsável pelas traduções posteriores de *Watchmen*.




Figuras 8 e 9 - Semelhança entre a capa original e a da edição de 1999.

## 3.2 Via Lettera: o livro

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

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

> A retomada dos quadrinhos com narrativas mais longas e destinados a um público-alvo adulto ocorreu na virada do século por iniciativa das editoras Via Lettera, Opera

> Graphica e Conrad. A proposta era produzir as obras no formato livro e dividir a venda entre as lojas especializadas em quadrinhos e as livrarias, dois pontos de venda alternativos às bancas de jornal. Cada uma produziu um catálogo amplo de títulos, a maior parte vinda do mercado norte-americano. (FIGUEIRA; RAMOS, 2011, p.11).

A editora Via Lettera foi fundada em 1998, por iniciativa de Jotapê Martins (o tradutor da última edição de *Watchmen* na Abril) e Monica Seicman. A editora paulista foi bastante ativa durante a década de 2010, com um extenso catálogo de HQs e títulos nas áreas de psicanálise, psiquiatria, comportamento, entre outros. Também editou a revista *Front*, que reúne artistas iniciantes e veteranos, "representando uma alternativa viva e dinâmica na produção de quadrinhos no Brasil." (Vergueiro, 2007, p. 14). Nos últimos anos, porém, a editora reduziu bastante sua participação no mercado de HQs. (Vergueiro, 2011).

A Via Lettera publicou *Watchmen* em quatro livros, entre 2005 e 2006, e pela primeira vez a minissérie recebe o rótulo de romance gráfico. A edição inclui textos de Alan Moore, explicando a criação do enredo e de seus personagens, que num primeiro momento seriam os de uma antiga liga de super-heróis da editora *Charlton Comics*, adquirida pela *DC Comics*. Há também trechos do roteiro original e esboços das páginas e capas, realizados por Dave Gibbons.

O primeiro tomo apresenta diversos paratextos, assemelhando-se a um livro: folha de rosto, agradecimentos e um prefácio, assinado por Roberto de Souza, escritor de ficção científica e crítico literário. Nos livros seguintes, o leitor encontra posfácios assinados por Jotapê Martins e Roberto Causo, abordando elementos da narrativa.

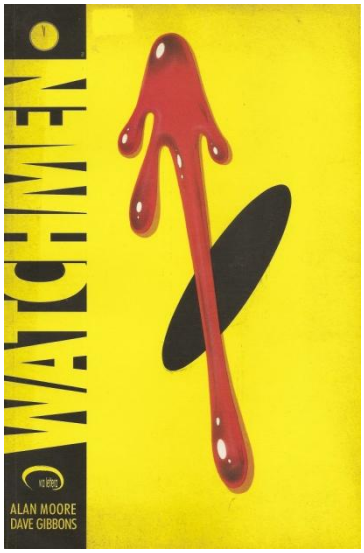



Figura 10 – A capa do primeiro livro é um close da capa original.

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

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

Com efeito, no primeiro livro encontramos frases como "Watchmen é inigualável." - Mikal Gilmore, *Rolling Stones, "*Uma obra de ficção brilhante.", Richard Gehr, *The Village Voice.* Nos livros dois e três, trechos retirados de *Time Magazine*, "um divisor de águas na evolução de uma mídia recente", e da *Entertainment Weekly*, "uma obra-prima".

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

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

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

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

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

## 3.3 Panini: a edição definitiva

A multinacional Panini assumiu a posição de maior editora de histórias em quadrinhos do país após a compra dos direitos dos super-heróis da Editora Abril (Vergueiro, 2011). Em seguida, ocupou os espaços em bancas de jornal, e firmou contrato com Maurício de Souza, em 2006, que, desde sua saída da Abril, em 1986, estava na editora Globo. Nos últimos anos a Panini adotou duas novas estratégias: investiu na publicação de mangás e passou a distribuir seus produtos em livrarias, para

as quais destinou álbuns de super-heróis, visando o público adulto (Figueira; Ramos, 2011).

A primeira edição de *Watchmen* na Panini saiu em 2009, em dois livros, contendo seis capítulos cada. A edição está esgotada e não foi possível localizar nenhum exemplar para análise. Em 2011, a editora lançou a *Edição Definitiva*, seguindo a publicação da *Absolute Watchmen* norte-americana, publicada em 2005, e recolorida digitalmente por John Higgins, o colorista original. O álbum brasileiro foi lançado com nas dimensões 19 x 27,5 cm, capa dura, papel de qualidade superior e preço elevado. Nesta edição, a tradução é de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho, mas os textos extras ficaram a cargo de Fábio Fernandes. A imagem da capa é a mesma do capítulo XII, no entanto todas as capas originais estão na edição, abrindo os respectivos capítulos. Dos paratextos presentes no primeiro livro da edição da Via Lettera restaram apenas a folha de rosto e os agradecimentos. Os textos de Alan Moore e os esboços de Dave Gibbons aparecem no final da edição.

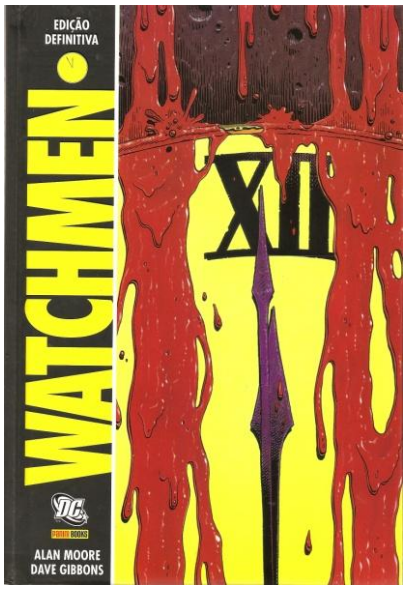



Figura 11 - Capa da Edição Definitiva, de 2011.

Na contracapa, o texto da editora apresenta a edição como a coroação da trajetória de *Watchmen*. A editora não poupa adjetivos, qualificando-a de "uma das *graphic novels* mais influentes de todos os tempos e um eterno best seller", lembrando que *Watchmen* "só cresceu em estatura desde a sua publicação original, como minissérie em 1986." O roteiro de Moore é agora "a lendária saga". A descrição épica parece querer colocar um ponto final na trajetória editorial de *Watchmen*. Resta saber se conseguirá.

Considerações Finais

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

O contexto descrito acima foi observado nas alterações do elemento paratextual das edições de *Watchmen*. Observa-se que as primeiras edições apresentaram uma estratégia domesticadora, em especial na primeira edição da Abril, procedimento que se intensifica na posterior encadernação num formato menor ao original, com vários cortes de textos e imagens. A partir da segunda tradução, em 1999, entretanto, nota-se um maior cuidado em manter as características do original, ainda que os formatos apresentem algumas alterações de tamanho e periodicidade, como nas edições da Via Lettera e da Panini.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ELÍSIO DOS SANTOS, Roberto; VERGUEIRO, Waldomiro. (Org.) *A História em Quadrinhos no Brasil. Análise, Evolução e Mercado*. São Paulo: Laços Editorial, 2011.

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

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

GENETTE, Gerárd. Paratextos Editorias. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

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

MEDEIROS, L. C. As alterações do Mercado de Quadrinhos no Brasil. O caso da Editora Abril. In: 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. nº 1, 2011, São Paulo. *Anais Primeiras Jornadas Internacionais de Histórias em quadrinhos. São Paulo: ECA, 2011. CD-ROOM.*

MILTON, John. O Clube do Livro e a Tradução. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Paulo. A Leitura dos Quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2012a.

_____. A Revolução dos Gibis. A nova cara dos quadrinhos no Brasil. São Paulo: Devir, 2012b.

.

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

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

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

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