

Histórias em Quadrinhos, Mercado e Literatura: Analisando o Caso de *Sandman*

Maiara Alvim de Almeida¹

RESUMO: Nos valendo do estudo do caso do romance gráfico *Sandman*, apresentaremos um panorama da consolidação das histórias em quadrinhos enquanto forma de literatura, destacando a importância do subgênero romance gráfico nesse processo. Também mostraremos como tal subgênero e sua tradução no contexto brasileiro contribuíram para o surgimento de uma tradição nacional.

Palavras-chave: Sandman, Polissistema Literário, Arte Sequencial, Romance Gráfico.

ABSTRACT: Through the analysis of the case of the graphic novel *Sandman*, we shall present a overview of the consolidation of comics as a literary genre, emphasizing the importance of the subgenre graphic novels in the process. We shall also present how such subgenre and its translation into the Brazilian context helped to build a national tradition on the art.

Key Words: Sandman, Literary Polysystem, Sequential Art, Graphic Novel

1. As histórias em quadrinhos e a literatura

Em 1993, a obra vencedora do prêmio Pulitzer de literatura dos EUA foi uma publicação chamada *Maus* (palavra alemã para ratos), de Art Spiegelman, que relatava a vida família do autor, judia, durante holocausto e como alguns membros haviam sobrevivido a ele. Porém, há uma característica nessa obra que a destoa das demais ganhadoras do prêmio e que não é relativa à temática ou a qualquer aspecto de conteúdo. O que a diferencia das demais é o fato de que foi publicada em forma de história em quadrinhos – ou, melhor, é o que, em língua inglesa, se chama de graphic novel e, em língua portuguesa, de romance gráfico. Além disso, no começo da década de 2000, a revista *Times* publicou uma lista dos 100 melhores romances do século XX e, entre obras como *Ulysses*, de James Joyce, ou *To The Lighthouse* (*Rumo ao Farol*), de Virginia Woolf, figurava *Watchmen* (literalmente, *Vigilantes*), romance

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

gráfico do ano de 1986, de autoria de Alan Moore e Dave Gibbons, que segue a história de um grupo de heróis decadentes e uma iminente ameaça aos mesmos e à humanidade.²

Em seu artigo “Comics in Translation: An Overview” (“Quadrinhos Em Tradução: Um Panorama”, em português), Frederico Zanettin (2009), ao traçar um breve panorama da história dos quadrinhos (ressaltando sempre o papel que teve a tradução nesse contexto), aponta para um subgênero que destoava do grosso da produção de quadrinhos da época, por conta dos seguintes fatores: a falta de periodicidade, um foco na autoria (ao invés de certos personagens já padronizados ou um roteiro), e temas mais adultos que, por sua vez, focavam um público-alvo mais adulto também. Tais publicações datam das décadas de 1960 e 1970, e eram, em sua maioria, franco-belgas, italianas e argentinas. O autor enumera que tais quadrinhos são voltados a um público adulto culto – não um público adulto qualquer, ou a massa. Foi nessa época, em 1977, que Will Eisner publicou uma obra nesses moldes, chamada *A Contract with God* (“Um Contrato com Deus”), com o subtítulo “*A Graphic Novel*” (“Um Romance Gráfico”). Muitos consideram ser essa a primeira vez em que o termo foi utilizado para designar esse novo tipo de quadrinhos, apesar de o próprio Eisner dizer não ter sido o primeiro a utilizá-lo, de acordo com Zanettin (2009, p. 4) e Paul Williams e James Lyons, em *The Rise of the American Comic Artist: Creators and Context* (“A Ascensão do Quadrinista Americano: Criadores e Contexto”, em português) de 2010. Segundo os dois pesquisadores estadunidenses, a primeira vez que o termo aparece se referindo a:

[...] uma narrativa em quadrinhos de longa duração – foi originalmente cunhado em novembro de 1964 por Richard Kyle em um boletim informativo feito pela *Amateur Press Association*. Com a permissão de Kyle, o termo foi subsequentemente modificado e usado por Bill Spicer em sua *Graphic Story Magazine* [...]. Harvey também argumenta que o primeiro exemplo de uma narrativa em quadrinhos de longa duração *se vendendo* como romance gráfico ‘foi a publicação de *Beyond Time and Again* [“Além do Tempo e Novamente”, em português] em 1976, por George Metzger, onde o termo ‘romance gráfico’ aparece na folha de rosto e na quarta capa’ (ARNOLD apud LYONS, WILLIAMS, 2010, p. 65, tradução nossa).³

² TIMES. *All Time 100 Novels*. Disponível em <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/#berlin-city-of-stones-2000-by-jason-lute>. Acesso em 12 fev. 2011.

³ Texto original: “[...] an extended-length comics narrative – was originally coined in November 1964 by Richard Kyle in a newsletter circulated to the Amateur Press Association. With Kyle’s permission, the term was subsequently modified and used by Bill Spicer in his *Graphic Story Magazine* (originally titled *Fantasy*

De qualquer maneira, esse movimento de canonização de uma produção cultural aconteceu em outros momentos na história da literatura, com outros formatos. Tomemos como exemplos o romance, que não existia enquanto formato propriamente dito até o século XII, e que começou com novelas de cavalaria, narrativas pitorescas e romances epistolares, até chegar a um grau de sofisticação e elaboração, tal qual no caso do *Ulysses*, de James Joyce. O conto, então, é ainda mais recente historicamente do que o romance, podendo ser datado do século XIX, e sendo alvo de críticas, tais como a de que não seria extenso o suficiente para ser considerado algo sério ou com algum valor literário. Hoje em dia, o romance e o conto são gêneros literários legítimos. É válido lembrar que quando o conto surgiu, ele era publicado em jornais e revistas; o mesmo vale para os romances de folhetim, ou para os demais romances do século XIX, publicados em capítulos em jornais – do mesmo modo que foram algumas histórias em quadrinhos, originalmente, publicadas em antologias mensais ou semanais, para serem, só mais tarde, compiladas em um volume separado (ZANETTIN, 2009, p. 8).

Apesar de alguns definirem romances gráficos como apenas “um gibi mais grosso”, há mais aspectos a serem considerados na diferenciação entre os subgêneros de quadrinhos. Neil Gaiman, autor de *Sandman*, fez algumas considerações nesse sentido em seu *blog*, intitulado *Neil Gaiman's Journal*, numa entrada de 2004:

Estive tentando descobrir se há realmente alguma diferença significativa entre ‘quadrinhos’ e ‘romance gráfico’. *Sandman* começou como 76 quadrinhos mensais, mas agora todos se referem à série como um romance gráfico. Seriam os romances gráficos apenas quadrinhos que alguém, em algum lugar, acredita ser arte? Uma história em quadrinhos se torna um romance gráfico a partir do momento em que é colecionada? Seria esse um termo arbitrário que as pessoas se sentem livres para usar quando quiserem? Sim. Não, não há nenhuma diferença significativa. Pelo mesmo motivo, o termo ‘coletânea de histórias em quadrinhos grande e grossa ou original publicada em forma de livro’ nunca ficou muito popular, enquanto ‘romance gráfico’ ficou. É uma categoria de vendas, e uma dica de onde encontrá-los em uma livraria (ou em loja de quadrinhos). *Sandman* era, de fato, 76 revistas

Illustrated). Harvey also argues that the first instance of an extended-length comics narrative *marketing itself* as a romance gráfico ‘was the 1976 publication of *Beyond Time and Again*, by George Metzger, where the term ‘romance gráfico’ appears on the title page and on the dust jacket flaps” (Qtd. In Arnold 2003)” (LYONS, WILLIAMS, 2010, p. 65)

em quadrinhos, e ainda pode-se encontrar essas edições no eBay, e nas paredes e em cestas de edições antigas em lojas de quadrinhos. Mas se você quiser ler a história agora, a maneira mais fácil é como uma série de 10 romances gráficos. É dessa forma que elas permanecem em circulação.⁴

De qualquer forma, romances gráficos não deixam de ser um subgênero dos quadrinhos; mas, da mesma maneira como os diversos gêneros literários diferenciam-se entre si, sendo um romance diferente de um poema, e um poema diferente de uma texto dramático, os subgêneros de quadrinhos apresentam diferenças entre si. Um romance gráfico não se organiza do mesmo jeito que uma tirinha de jornal, nem de uma história de super-herói clássica, por exemplo.

Outra questão pertinente em relação à diferenciação dos subgêneros de quadrinhos diz respeito ao suporte utilizado, uma vez que os romances gráficos são geralmente publicados em forma de livro, ou têm seus números avulsos reunidos em forma de livro. Outro aspecto relevante diz respeito ao uso das cores. Frequentemente, as tirinhas são coloridas, mas há romances gráficos, como *Blankets* (publicado no Brasil com o título de *Retalhos*), de Craig Thompson, que são em preto-e-branco. Na verdade, a escolha de cores é, nesse contexto, um recurso estilístico, uma vez que se percebe, por exemplo, que, para referências a acontecimentos passados, o preto e o branco são privilegiados – tal como nos *commix*, quadrinhos alternativos estadunidenses dos anos 1960 e 1970, que apresentavam obras autobiográficas dentre suas opções temáticas. Possivelmente, a escolha de cores se dê simplesmente pela questão do *flashback*. Dentro de histórias coloridas, páginas em *flashback* aparecem em preto e branco também, talvez devido a uma convenção de que o que está no

⁴ Texto original: “I’ve been trying to figure out if there’s actually some meaningful difference between a “comic book” and a “graphic novel”. Sandman started off its life as 76 comic books, but now it seems almost universally referred to as a series of graphic novels. Are graphic novels just comics that someone, somewhere believes are art? Does a comic become a graphic novel when its collected? Is it just an arbitrary term that people can feel free to use however they please? Yes. No, there’s no meaningful difference. For some reason the term “big thick collected or original comic published in book form” has never really caught on, while “graphic novel” did. It’s a sales category, and a clue to where in the bookstore (or comic shop) you can buy the story. Sandman was indeed 76 comic books, and you can still find those issues on eBay, and on the walls and back-issue bins at comic stores. But if you want to read the story now, the easy way is as a series of ten graphic novels. That’s how they stay in print.” Disponível em <http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>. Acesso em 01 de abril de 2012.

passado é monocromático, tal qual os primeiros filmes. Em narrativas puramente escritas, os autores se valem de outros recursos para introduzirem um *flashback*, tais como aspas, parágrafos em itálico, um espaçamento maior entre parágrafos, por exemplo. Os quadrinistas e roteiristas de quadrinhos não dispõem dos mesmos recursos dos escritores e poetas; porém, valem-se dos recursos gráficos para construir suas imagens, símbolos, metáforas, do mesmo jeito no qual, em uma obra escrita, as palavras o fazem.

De acordo com Zanettin (2009), romances gráficos abordam temas de interesse de um público adulto letrado, o que também justificaria as referências intertextuais, frequentes em obras literárias, presentes em muitos, que não seriam facilmente recuperadas por um leitor não-profissional. Tomemos por exemplo a já citada *Watchmen*, que, inclusive, foi tema de outra monografia defendida anteriormente no âmbito do curso, no ano de 2009, por Diogo Britto. Nessa obra em particular, segundo Britto (2009), há diversas referências a outras obras – tanto daquelas tidas como cânone literário, tais quais o poema *Ozymandias*, do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley, que não só é citado como epígrafe de um dos doze capítulos da trama, mas que também nomeia um dos antigos *watchmen* (o grupo de heróis que dá nome ao romance gráfico) (BRITTO, 2009).

Há, porém, referências a outras produções culturais, como músicas do cantor e compositor Bob Dylan, em especial *Desolation Row*, que servem (tal qual o poema) de epígrafe e fonte para o título de um dos capítulos da obra (*Watchmen*). Assim, segundo Britto (2009), tais referências já explicitariam – poder-se-ia ir mais longe e dizer que restringiriam – o público-alvo dos romances gráficos. Há menção a esse fato também em Zanettin (2009).

Além das referências culturais, há as referências políticas. *Watchmen* apresenta uma versão do que teriam sido certos momentos históricos - a guerra do Vietnã ou a própria Guerra Fria, por exemplo - se heróis e seres super-poderosos, como o personagem Doutor Manhattan, interferissem nos mesmos – do lado dos EUA, no caso. A inserção de eventos políticos da história recente não é fortuita, havendo por trás uma crítica a atitudes relativas aos mesmos.

As referências a obras pertencentes a um cânone e a outras mais ligadas à cultura de massa se verifica na obra que levaremos em consideração neste trabalho, *Sandman*, de Neil

Gaiman. No entanto, há em *Sandman* outras características interessantes. Um dos capítulos da obra se ocupa de fazer referência à peça *A Midsummer Night's Dream* (publicada no Brasil como *Sonho de uma Noite de Verão*), de William Shakespeare. Não se trata de uma referência em forma de epígrafe, ou de um personagem inspirado em algum personagem da peça: o capítulo é uma montagem da peça assistida pelos próprios Titânia, Oberon, Puck – e toda a corte das figuras que, até então, eram personagens da peça de Shakespeare. A peça, no quadrinho, é encenada pela trupe do dramaturgo, que também é ele próprio um personagem.

Para alguns autores, a relação entre as histórias em quadrinhos – em particular os romances gráficos - e a literatura não é essencial para a existência das mesmas. Daniel Galera, escritor e roteirista do romance gráfico brasileiro *Cachalote*, disse, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, em 24 de junho de 2010, que, “embora na maioria dos casos o quadrinho também seja literatura, ele é uma forma de arte independente”.⁵ Ele disse isso em resposta ao repórter, que perguntou se há quadrinhos sem existir literatura. O roteirista apontou para uma questão que pode ser a resposta para a pergunta “quadrinho é literatura?”. Para Galera, quadrinho é arte sequencial; porém, devido a algumas de suas características, como sua sintaxe particular, que combina texto e imagem, a sua relação com a literatura, unicamente escrita, torna-se profícua. A relação entre quadrinhos e literatura funcionaria tão bem que, para Galera, muitos já enxergariam uma relação de dependência entre as duas – ao passo que outros tantos encontram-se do lado exatamente oposto. Talvez tais considerações apontem para uma consolidação e reconhecimento dos quadrinhos como gênero literário, uma forma de literatura visual.

2. A atividade tradutória e a modelação do polissistema: o caso brasileiro

Para Williams e Lyons (2010), os quadrinhos teriam ocupado uma posição de destaque no cenário artístico e cultural. Eles apontam que tal transformação já teria ocorrido, embora admitam que há um estereótipo de leitores de quadrinhos, qual seja, o de que eles são

⁵A matéria completa pode ser lida no *site* <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,cachalote-hq-nao-depende-de-literatura,571139,0.htm>. Acesso em 01 de abril de 2012.

“meninos adolescentes desengonçados” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 45, tradução nossa)⁶. Segundo esses pesquisadores estadunidenses, “a atual posição [dos quadrinhos] em hierarquias de gosto os colocam tanto como uma forma de arte alta quanto uma mídia de massa. Essa transformação está, claro, complexamente ligada a instituições industriais, culturais e acadêmicas, as quais modificaram a produção e recepção dos quadrinhos.” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 28, tradução nossa)⁷

Ao traçarmos um panorama da situação dos quadrinhos no Brasil, notaremos que a história das histórias em quadrinho em nosso país é intimamente ligada às traduções de obras estrangeiras, em especial as dos EUA, país que, conforme foi mostrado, foi responsável pela popularização das mesmas no final do século XIX. Tal situação não se verifica somente no Brasil, mas em vários outros países do mundo, de acordo com Zanettin (2009) em seu artigo “Comics in Translation: An Overview” (“Quadrinhos em tradução: um panorama”). Os modelos e estéticas estadunidenses foram o pontapé inicial para a produção e fundação de tradições de quadrinhos nos mais diversos países – como no caso da tradição dos quadrinhos europeus (com destaque para a França e a Itália) e dos quadrinhos japoneses.

No caso do Brasil, segundo Britto (2009), a primeira publicação de um quadrinho produzido no país foi a tirinha *Nhô Quim*, no final do século XIX, feita por um cartunista italiano radicado no país, chamado Ângelo Agostini. Nos sessenta e cinco anos seguintes, a produção nacional teria ficado estagnada, com raras publicações de conteúdo produzido no país, contando com títulos como *As Aventuras de Zé Caipora* (1883), também de Agostini, e as publicações da revista *Tico-tico*, iniciadas em 1905 e indo até os anos 1950. Todavia, nos primórdios, grande parte do material da revista era de origem francesa ou estadunidense.

Britto (2009) afirma, porém, que a indústria nacional de quadrinhos se firmou em 1934, quando Adolfo Aizen criou o *Suplemento Juvenil*, inspirado no sucesso dos suplementos dominicais dos EUA. O material publicado era tanto nacional quanto traduzido. Anos mais tarde, Roberto Marinho viria a criar o *Gibi*, suplemento de quadrinhos do jornal *O Globo* – o nome desse suplemento acabou se tornando sinônimo de “revista em quadrinhos”

⁶ Texto original: “awkward pubescent males” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 45)

⁷ Texto original: “[...] the current position they occupy in hierarchies of taste place comics as both high art and mass medium. This transformation is of course complexly related to the industrial, cultural and academic institutions that have reshaped comics production and reception” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 28)

em território brasileiro. Como aponta Britto, tais momentos foram decisivos não só para uma produção nacional (mesmo pouca), mas também para a chegada de material vindo de fora, o que criou novas oportunidades para tradutores.

Em 1945, Aizen criou a Editora Brasil-América (Ebal), que publicou traduções de quadrinhos de Walt Disney e super-heróis. Simultaneamente, houve a fundação da Editora Abril, de Victor Civita, e da RGE, de Roberto Marinho. A primeira se destacava por publicar personagens da Disney, e a segunda, heróis já publicados antes pela Brasil-América, como *Tex* e *Mandrake* – ou seja, traduções.

Um cenário puramente nacional para os quadrinhos viria a ser estabelecido posteriormente, com a publicação de *O Pasquim*, criado em 1968 pelo cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, que contou com a participação dos cartunistas Ziraldo, Laerte, Millôr e Henfil. A situação política em que se encontrava o país, e que o semanário criticava, foi uma das razões pelas quais a publicação ajudou na construção desse cenário nacional, sendo esse voltado para a crítica à situação político-econômica do país, que também passava, vale frisar, por censura nas mídias.

Nos anos 1970, houve dois marcos importantes na produção nacional de quadrinhos: primeiro, a editora Abril contratou Maurício de Souza, que já tinha suas tirinhas da *Turma da Mônica* – um dos maiores títulos dentro dos quadrinhos nacionais – publicadas em jornais. O segundo foi a produção das histórias do *Zé Carioca*, personagem da Disney, para as quais a editora contratou desenhistas e roteiristas, visando criar histórias imersas em um contexto puramente brasileiro.

Nos final dos anos 1970 e início dos 1980, a Ebal faliu e seus títulos migraram para outras editoras, que se fortaleciam com a publicação de obras voltadas para o público infantil (BRITTO, 2009). A RGE mudou o nome para Globo e, seguindo os passos da Abril, seguiu publicando histórias de super-heróis. Entretanto, segundo Britto (2009), começaram a surgir no mercado nacional publicações alternativas, voltadas para um público adulto. Porém, tais publicações encontravam dificuldades de se estabelecerem no mercado: elas eram publicadas por editoras pequenas e eram logo canceladas, devido à baixa vendagem, ou eram editadas em álbuns caros, difíceis de encontrar. Foi nesse ponto que as editoras Globo e Abril passaram a

refletir sobre esse amadurecimento da indústria estrangeira de quadrinhos, começando a publicar algumas dessas séries. A Abril publicou, em 1988, *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons (apenas dois anos após o lançamento da série em inglês); a Globo lançou o mangá *Akira*, de Katsushiro Otomo, e *Sandman*, de Neil Gaiman, “ambientada em um cenário poético, metafórico e onírico” (BRITTO, 2009, p.26).

Segundo Britto, as editoras Globo e Abril seriam ainda hoje as duas grandes expoentes do mercado brasileiro de quadrinhos. Mas, principalmente a partir dos anos 2000, tal situação começou a se modificar. Foi nesse período que se fortaleceu a publicação de mangás no Brasil, juntamente ao crescimento do público-alvo, sendo esse bem específico. Os fãs mais ferrenhos dos quadrinhos japoneses também se interessam pela cultura japonesa, consumindo-a e procurando inseri-la ao seu dia-a-dia, montando e frequentando convenções específicas, utilizando gírias japonesas, vestindo-se de personagens e outras coisas do tipo, e chamando a si próprios de *otakus*.⁸

A editora JBC foi uma das primeiras a publicar mangás em larga escala no Brasil, lançando títulos cujas versões animadas eram ou foram transmitidas com grande êxito em território nacional, como *Samurai X (Rurouni Kenshin)*, *Yu Yu Hakusho* e *Sakura Card Captors*. Outras editoras, a Conrad em especial, publicaram alguns títulos, mas os cancelava na metade e tinha traduções que deixavam muito a desejar, o que causava descontentamento no público e levou a editora a não mais publicar mangás. Atualmente, destacam-se as publicações da editora Panini, que publica títulos variados e fortes em termos de mercado, tais como *Naruto*, *One Piece* e *Bleach*.

Também nos anos 2000, começaram a ser publicadas no Brasil reedições de romances gráficos já consagrados – muitas pela editora Panini – em formato de álbum de luxo, como no caso de *Watchmen* e *Sandman*, que não são apenas novas traduções de material antigo, mas novas traduções de coletâneas desses materiais vindas de seus países de origem. Tal valorização do formato é um fenômeno que está vindo de “fora para o dentro” e está

⁸ Originalmente, no Japão, o termo designa fãs aficionados não só de mangás e animações japonesas, os animes, mas de qualquer outro assunto, e que dedicam muito tempo (e dinheiro) a seu hobby. No Ocidente, tal denominação tornou-se exclusiva para fãs de animes e mangás, sendo mais utilizada pelos próprios e desconhecida do público geral.

encontrando espaço no Brasil graças a um amadurecimento do público-leitor e ao estabelecimento de um nicho voltado para produções mais adultas.

Traduções de romances gráficos – em preços mais acessíveis do que as edições de luxo dos personagens da DC e da Marvel publicadas pela Panini – são publicadas por outras editoras, como a Companhia das Letras, por seu segmento Companhia dos Quadrinhos, que publicou títulos como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, e *Retalhos*, de Craig Tompson.

Há também publicação de material nacional. Um exemplo seria o romance gráfico *Cachalote*, de Rafael Coutinho e Daniel Galera, já mencionado na seção anterior. Um caso curioso nesse cenário é o dos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá. Ambos publicaram por algum tempo a *fanzine 10 Pãezinhos*, e foram, aos poucos, ganhando o cenário internacional. Os irmãos chegaram a trabalhar com autores estadunidenses, como no caso de Bá, que foi responsável pelos desenhos da série *Umbrella Academy* (“Academia Umbrella”, em português, mas publicada com o título original no Brasil), roteirizada pelo músico Gerard Way. A série rendeu-lhes o prêmio Eisner de melhor minissérie em 2008. Recentemente, os irmãos foram contratados pela Vertigo, selo adulto da editora estadunidense DC Comics, para publicarem uma história com uma temática diferente daquela a que se vinculam as publicações da editora – ou seja, ao invés do fantástico e do mágico, encontrados em *Sandman*, por exemplo, tem-se o trivial. O resultado foi o quadrinho *Daytripper* (publicado com o título original, *Daytripper*, no Brasil. Pode-se traduzi-lo por “Viajante do Dia”), publicado inicialmente em inglês, e ganhador de prêmios importantes na área, como o Eisner e o Eagle. O título foi publicado no Brasil pela Panini, com tradução de Érico Assis.

Podemos notar, assim, uma nova tendência se firmando: a produção de HQs nacionais vem crescendo, e vem se projetando para fora do país, tal qual no exemplo dos irmãos Moon e Bá. Nos últimos anos, é possível notar o aumento do número de publicações, que envolvem, inclusive, adaptações de obras literárias consagradas da literatura brasileira, como *Memórias de um Sargento e Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *O Ateneu*, de Raul de Pompéia, ambas adaptadas por Bira Dantas e publicadas pela editora Escala. No caso dessas obras, é interessante ressaltar o caráter didático das mesmas, que visam atingir adolescentes – especialmente aqueles em fase pré-vestibular. A intenção por trás de tais publicações seria a

de tornar tais clássicos mais atraentes para um público infanto-juvenil. Houve, além disso, a publicação de histórias de personagens consagrados, tais como Luluzinha e, com destaque, os da Turma da Mônica, em versão jovem: *Luluzinha Teen* e *Turma da Mônica Jovem*. Tais histórias são publicadas não em formato gibi, mas sim em um formato mais próximo ao mangá, inclusive no que se refere aos traços dos personagens. Teoricamente, a estética do mangá teria melhor aceitação e maior sucesso junto a um público mais adolescente.

Outra coisa interessante de se notar é o aumento das vendas de quadrinhos em livrarias, conforme pesquisa citada por Baquião (2011) – especialmente as coletâneas de quadrinhos previamente publicados em bancas ou jornais e os romances gráficos, ambos com suas edições de luxo ou de colecionador. Assim, percebe-se que já há um nicho estabelecido para tal tipo de produto. Indo mais longe, podemos dizer que tais publicações, tal qual os quadrinhos em geral, alcançaram uma posição de destaque dentro do polissistema literário brasileiro.

Quando falamos em polissistema, nos voltamos para a teoria formulada pelo teórico israelense Itamar Even-Zohar nos anos 1970. A teoria teria sua origem no formalismo russo, apesar de lidar diretamente com questões de cultura, e ter uma visão de sistema mais ampla do que aquela proposta por teorias estruturalistas – a qual o teórico chama de “sistemas estáticos”. Para Even-Zohar (1990 [1979]), fenômenos semióticos, tais quais a linguagem, são de mais fácil compreensão se vistos como sistemas, e não como aglomerados de elementos dispersos, em uma abordagem funcional baseada na análise de relações. Haver-se-ia, assim, de detectar leis que governassem a diversidade e complexidade desses fenômenos; os sistemas ajudariam não somente a contabilizar os fenômenos, mas também a descobrir outros desconhecidos.

Assim, Even-Zohar propõe que se considere os sistemas semióticos como polissistemas. Esses seriam, por sua vez, sistemas múltiplos, formados de vários outros sistemas que se encontram ligados e sobrepostos, que utilizam opções diferentes, mas que, ao mesmo tempo, funcionariam como uma só estrutura, cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 11).

Assim, a teoria dos polissistemas permitiria a integração, aos estudos semióticos, de objetos antes ignorados ou rejeitados pelos estudos anteriores, tais quais (considerando o polissistema da literatura) a literatura de massa, a literatura infantil e a literatura traduzida. O estudo da literatura, dentro da teoria dos polissistemas, não deve e nem pode se restringir ao estudo das obras canonizadas (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p.13)

Para Even-Zohar, em termos de polissistema, não se deveria pensar em um só centro e uma só periferia (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 14). Um item pode ser transferido da periferia de um sistema para a periferia de outro, dentro do mesmo polissistema, podendo ou não ir para o centro desse último, por exemplo. O pesquisador israelense coloca, ainda, que tais mudanças sempre ocorreram; porém, no (uni)sistema, só se identificava o estrato central, o cânone, e se via as periferias como algo além do sistema.

Tal atitude levou a alguns resultados, listados por Even-Zohar. Primeiro, não se havia consciência das tensões existentes ente os estratos do sistema, e o valor dessas tensões passava despercebido. Segundo, não se via a mudança, ou essa era explicada em termos de invenção e imaginação individuais e isoladas. E, por último, não se interpretava tais mudanças, pois sua natureza estava oculta aos olhos do observador (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 14). As razões específicas relativas a tais mudanças seriam com o que a teoria dos polissistemas se ocuparia. Além disso, a tensão entre o cânone e a periferia é algo universal (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 16), pois não há sociedades que não sejam estratificadas.

Tais questões levantadas por Even-Zohar levaram à crença na ideologia de que só existe uma cultura oficial. Entretanto, sistemas culturais precisam de manutenção para não sumir. Caso não haja tensão entre cânone e não-cânone, o primeiro estagnaria. Assim, o cânone não pode permanecer inalterado, pois isso travaria a evolução do sistema, petrificando-o – algo fatal para a vida do polissistema. A petrificação, resultado da ausência de uma subcultura forte, mostraria que esse sistema não lidou com as mudanças na sociedade em que se insere.

De qualquer forma, no que se refere a essa dinâmica entre cânone e periferia, o centro do polissistema seria idêntico ao cânone, e governaria todo o polissistema em questão. É ele que determina a canonização de certos repertórios; quando há canonização, há a aderência de

novas propriedades, ou alteração dessas para a manutenção do controle do centro. Caso isso não ocorra, outro grupo de repertórios tomaria o centro, virando, assim, o novo cânone.

Os repertórios, por sua vez, podem ou não ser cânone, e seu sistema pode ser tanto central quanto periférico. Seriam agregados de leis e elementos que governam a produção dos textos, e, apesar de parecerem universais e imutáveis, mudam em diferentes períodos e culturas. Mas não há nada neles que determina se serão ou não cânone, nem que determine o que é bom, ruim, vulgar e afins. Tais fatores são determinados pelas relações do sistema.

Even-Zohar também se refere a dois tipos de canonização, a estática, que gera o cânone, e a dinâmica, que seria crucial para o sistema (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 19). Outra questão que influencia a dinâmica entre cânone e periferia em um polissistema seria a oposição entre repertórios primários e secundários, em que o primário se refere à inovação, e o secundário, ao conservadorismo (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 21). Entretanto, uma vez que o repertório primário ocupa a posição central do sistema, ele acabaria se tornando secundário. Assim, um novo repertório primário entraria em conflito com o novo centro, e tal conflito é vital para a evolução do sistema.

Segundo a teoria dos polissistemas, os sistemas desenvolveriam inter e intrarrelações uns com os outros. As intrarrelações se referem ao fato de que qualquer (polis)sistema semiótico é parte de um polissistema maior, a cultura (EVEN-ZOHAR, 1990 [1979], p. 22). Nas interrelações, vistos enquanto um agregado de fenômenos operando para uma comunidade, os polissistemas podem ser vistos como parte de outro polissistema ainda maior, a cultura total da sociedade.

Tomando tais considerações como base, Even-Zohar faz suas reflexões específicas sobre a situação da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Normalmente, tal literatura ocupa uma posição periférica; porém, há três situações em que ela poderia ocupar a posição central do polissistema, sendo elas: a) quando o sistema é jovem e, logo, ainda em desenvolvimento; assim, há uma busca por outros modelos e temas; b) quando o sistema é considerado periférico ou fraco, o que leva a importação e valorização de modelos literários, e c) quando o sistema literário de determinado país está em crise, logo, procura por novos modelos.

O posicionamento dos quadrinhos no polissistema literário brasileiro, inicialmente, seria na periferia do mesmo, até mesmo por serem uma produção cultural de massa – a qual, segundo Even-Zohar, é colocada de fora do cânone. A produção nacional, comparada com a de outros países tais como Estados Unidos ou com os países europeus, era pequena, sendo que grande parte do que aqui era publicado, o era através de traduções. Dentro do sistema dos quadrinhos, as traduções encontravam-se em posição central, então, por se tratar ainda de uma produção jovem e em processo de formação.

Os quadrinhos traduzidos serviram de modelo para novas produções não somente no Brasil, mas também nos primórdios da produção de quadrinhos nos países europeus e no Japão, segundo Zanettin (2009). Assim, tal qual observou Britto (2009), podemos ver que a tradução de histórias em quadrinhos forjou o surgimento desse gênero literário no Brasil, bem como contribuiu para sua popularização e para o surgimento, posteriormente, de uma produção puramente nacional.

Dos anos 1970 até os dias atuais, pode-se perceber um processo semelhante no que se refere a subgêneros mais recentes de quadrinhos, tais como os mangás e os romances gráficos. No caso da última, a popularização das histórias mais sofisticadas, aliada à formação e crescimento de um público leitor interessado nesse tipo de produção, levou a uma demanda por traduções de tal subgênero – até mesmo por não haver uma produção nacional de romances gráficos, ou sendo essa ainda restrita a produções independentes, pouco conhecidas. Havendo um vácuo no mercado a ser preenchido, investiu-se na tradução de romances gráficos, estando títulos como *Watchmen* e *Sandman* entre os primeiros, conforme vimos algumas seções acima.

A partir dos anos 2000, além da publicação de romances gráficos traduzidos – sendo que, em alguns casos, se tratando apenas de reedições para colecionador de títulos já publicados – começam a surgir nas livrarias romances gráficos nacionais, ou de autoria de quadrinhistas e roteiristas brasileiros. Assim, dentro do sistema das histórias em quadrinhos, começa a surgir um novo modelo, nacional, cujo surgimento foi condicionado pelas traduções.

Como colocou o quadrinista Gonçalo Jr., na reportagem “Livrarias em alta, bancas em baixa” (publicada em 2010, na revista *Cult*), não se criam leitores adultos de quadrinhos; tal hábito viria da infância. Assim, os quadrinhos traduzidos de super-heróis ou da Disney, ou até mesmo as publicações nacionais como *Turma da Mônica* (que, aliás, também têm seu alcance internacional, tendo sido traduzidas para outras línguas, tais quais o inglês), acabariam formando a base desse público, que, ao crescer, tornar-se-ia mais refinado em seus gostos, procurando publicações mais voltadas para sua faixa etária e disposto a pagar por edições de luxo ou de colecionador. Outro motivo citado pelo autor da reportagem seria a baixa criatividade notada nos últimos anos entre roteiristas dos quadrinhos tradicionais (ou seja, de banca). Entretanto, isso pode ser apenas um fator, entre vários, que justificaria a queda de vendas nas bancas. Outro fator poderia ser a preferência desse público-leitor mais adulto por histórias e temas que não encontra nas publicações de banca de jornal.

Para Williams e Lyons (2010), os romances gráficos teriam feito dos quadrinhos produtos mais desejáveis e rentáveis para as livrarias, e não somente para as bancas de jornal, como antes, o que corrobora a observação feita por Gonçalo Jr.. Quadrinhos passaram a ser objetos desejáveis graças aos romances gráficos. Suas traduções possibilitaram, tal qual a tradução de outros subgêneros de quadrinhos (de maneira semelhante ao que as tirinhas ou os quadrinhos de super-heróis possibilitaram no passado), o estabelecimento de tradições nacionais ligadas à produção de histórias em quadrinhos voltadas para um público adulto.

Conclusão

Neste trabalho, traçamos um panorama da história das histórias em quadrinhos, desde seu início, com as *Sunday Funnies*, até as publicações mais recentes, como mangás e romances gráficos. Vimos que, nesse panorama, é praticamente impossível ignorar o papel da tradução. Foi ela a responsável pela popularização mundial das histórias em quadrinhos, levando à apropriação do gênero por diversas culturas ao redor do mundo e ao estabelecimento de tradições locais. Ainda no campo da tradução, mostramos, seguindo os

preceitos de Itamar Even-Zohar (1997), o lugar que os quadrinhos – e os romances gráficos – ocupariam no polissistema literário.

Essa seria, inicialmente, uma posição periférica. Dentro do sistema da literatura em quadrinhos, o cânone era formado por obras traduzidas, o que mostrava tratar-se de um sistema ainda novo e em formação. Com as traduções, houve a abertura de um caminho para produções nacionais – inicialmente, no que se referia a tirinhas e quadrinhos mais tradicionais e, dos anos 1990 até hoje em dia, do subgênero romance gráfico. As traduções condicionaram o surgimento de romances gráficos brasileiros, havendo antes um vácuo na produção nacional relativo à produção desse subgênero em especial.

Também pudemos ver que quadrinhos mais sofisticados – em termos de conteúdo e edição – têm espaço no mercado brasileiro. Inclusive, os “quadrinhos de livraria” estariam tomando o lugar dos tradicionais quadrinhos de banca; talvez por conta da formação de um público consumidor disposto a – e capaz de – pagar a mais por edições de colecionador ou de luxo, e que tem preferência por histórias mais elaboradas formalmente.

Referências

BAQUIÃO, Rubens César. *Sonhos e mitos: leituras semióticas de Sandman*, 2010.

Dissertação (Mestrado em Linguística), - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2010.

BRITTO, Diogo Filgueiras. *Quem vigia os tradutores – análise de uma tradução de Watchmen no Brasil*, 2009. Monografia (Bacharelado em Letras – Ênfase em tradução – Língua Inglesa) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

ESTADÃO. *Cachalote: 'HQ não depende de literatura'*. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,cachalote-hq-nao-depende-de-literatura,571139,0.htm>. Acesso em 01 de abril de 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em 01 de abril de 2012.

GAIMAN, Neil. *Absolute Sandman* vol. 1. New York: DC Comics, 2006.

GAIMAN, Neil. *Sandman: Edição Definitiva, Volume 1*. Trad. Jotapê Martins e Fabiano Dernadin. Barueri: Panini Books, 2010.

GAIMAN, Neil. *Snow Day*. Disponível em <http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>. Acesso em 01 de abril de 2011

GONÇALO JR., *Livrarias em alta, bancas em baixa*. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/livrarias-em-alta-bancas-em-baixa/>. Acesso em 01 de abril de 2012.

GROENSTEEN, Thiery. Why are comics still in search of cultural legitimation. In: HEER, Jeet. WORCESTER, Kent. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p.196-436.

LOS ANGELES TIMES. *Dream a little dream*: Neil Gaiman on the 20th anniversary of 'The Sandman'. Disponível em <http://herocomplex.latimes.com/2008/12/01/dream-a-little>. Acesso em 28 de agosto de 2010.

LOS ANGELES TIMES. *Neil Gaiman*: 'Alan Moore got to be The Beatles. ... I was Gerry and the Pacemakers'. Disponível em <http://herocomplex.latimes.com/2008/12/02/neil-gaiman-ala/>. Acesso em 28 de agosto de 2010.

SILVA, Anderson Pires da . *Isto está no gibi: uma pequena história dos quadrinhos no Brasil*, 2000. 112 f. Dissertação (mestrado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

TIMES. *All time 100 novels*. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/#berlin-city-of-stones-2000-by-jason-lutes>. Acesso em 12 fevereiro de 2011.

TIMES. *At house of comics, a writer's champion*. Disponível em <http://www.nytimes.com/2003/09/15/business/media-at-house-of-comics-a-writer-s-champion.html?pagewanted=2&src=pm>. Acesso em 04 de maio de 2012.

WILLIAN, Paul; LYONS, James. Introduction: in the year 3794. In :WILLIAMS, Paul. LYONS, James. (org.) *The Rise Of The American Comic Artist: Creators And Context*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. p. 22-204.

ZANETTIN, Federico. Comics in translation: an overview. In: ZANETTIN, Federico (org.) *Comics In Translation*. Manchester: Saint Jerome, 2009. p. 1-32.

