

O PAPEL DAS TRADUÇÕES DE *GRAPHIC NOVELS* NO PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO CULTURAL DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Maiara Alvim de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

maiaralvim@gmail.com

RESUMO:

As relações existentes entre quadrinhos e literatura têm sido tema de debates dentro e fora da academia já há algum tempo, em especial no que se refere às *graphic novel*. A ascensão deste formato de quadrinhos está, no Brasil, intrinsicamente ligada à publicação de traduções de obras do gênero, e ao papel que as mesmas desempenharam na reconfiguração do *status* dos quadrinhos enquanto produto cultural. Analisaremos neste artigo como se deu tal processo, tratando também do diálogo existente entre as duas artes. Utilizaremos, em nossas considerações, o conceito de polissistemas, de Even-Zohar.

PALAVRAS-CHAVE:

Graphic Novel; Histórias em Quadrinhos; Tradução; Polissistema literário.

ABSTRACT:

The dialogue between comics and literature have been discussed in and out of the university circles for some time already, especially when it comes to graphic novels. The rising of the kind of comics, in Brazil, is linked to the translation and publishing of such works, as well as to the role they play in the reconfiguration of the *status* comics in general have as a cultural product. In this paper, this matter will be analyzed, as well as elaborating on the dialogue that exists between both art forms. It will be used the concept of polysystem, as thought by Even-Zohar(1990 [1979]).

KEYWORDS:

Graphic Novel; Comics; Literary Polysystem; Translated Literature.

Em 1993, a obra vencedora do prêmio Pulitzer de literatura dos Estados Unidos foi uma publicação chamada *Maus* (palavra alemã para *ratos*), de Art Spiegelman, que relatava a vida familiar do autor – que era judeu – durante o holocausto e algumas histórias de sobrevivência. Ao contrário dos demais premiados, o livro chamou a atenção por ter sido produzido num formato imprevisito: o da história em quadrinhos, constituindo uma “graphic novel” ou um “romance gráfico”.

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*); também um “romance 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.

Em seu artigo *Comics in translation: an overview*, Frederico Zanettin (2009), ao traçar um breve panorama da história dos quadrinhos (apontando sempre o papel que teve a tradução nesse contexto), aponta para um tipo 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, centravam-se em um público-alvo mais adulto também. Tais publicações datavam das décadas de 1960 e 1970, e eram, em sua maioria, franco-belgas, italianas e argentinas, voltadas para um público adulto culto.

Foi nessa época, em 1977, que Will Eisner publicou uma obra nesses moldes, chamada *A contract with God*, com o subtítulo “A *graphic novel*”. Muitos apontam como sendo 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) e Paul Williams e James Lyons, em *The rise of the american comic artist*, 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* em 1976, por George Metzger, onde o termo ‘romance gráfico’ aparece na folha de rosto e na quarta

capa (ARNOLD, 2003); (LYONS; WILLIAMS, 2010, p. 65, tradução nossa).¹

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, embora, de modo geral, possa se afirmar que trata-se de um selo editorial dado a certas obras que tem se mostrado comercialmente bem-sucedido. Neil Gaiman, autor da obra *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 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

¹ 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 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).

10 romances gráficos. É dessa forma que elas permanecem em circulação.²

Outra questão pertinente em relação à diferenciação dos tipos 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.

De acordo com Zanettin (2009), os 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. No caso de *Watchmen*, segundo Britto (2009), há diversas referências a outras obras – a exemplo daquelas tidas como cânone literário, tais como 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 *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.

Um outro exemplo de obra que tece relações intertextuais tanto com obras clássicas quanto com aspectos da cultura de massa seria *Sandman*, de Neil Gaiman. 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.

Entretanto, relação entre as histórias em quadrinhos – em particular os romances gráficos – e a literatura não é essencial para a existência das mesmas, até mesmo por constituírem formas de arte autônomas. Daniel Galera, escritor e roteirista

2 Texto original: "I've been trying to figure out if there's actually some meaningful difference between a "comic book" and a "romance gráfico." Sandman started off its life as 76 comic books, but now it seems almost universally referred to as a series of romance gráficos. Are romance gráficos just comics that someone, somewhere believes are art? Does a comic become a romance gráfico 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 "Romance gráfico" 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 romance gráficos. That's how they stay in print." Disponível em: <<http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>>.

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”.³ 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.

Para Williams e Lyons (2010), os quadrinhos têm 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 “meninos adolescentes desengonçados” (WILLIAMS, LYONS, 2010, p. 45, tradução nossa)⁴. 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).⁵

Ao traçarmos um panorama da situação dos quadrinhos no Brasil, notaremos que a história das histórias em quadrinhos em nosso país é intimamente ligada às traduções de obras estrangeiras, em especial as dos EUA. Tal situação não se verifica somente no Brasil, mas em vários outros países do mundo, de acordo com Zanettin (2009). 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

3 A matéria completa pode ser lida no link: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,cachalote-hq-nao-depender-de-literatura,571139,0.htm>>. Acesso em: 01 de abril de 2012.

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

5 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)

um cartunista italiano radicado no país, chamado Ângelo Agostini. Nos sessenta e cinco anos seguintes, a produção nacional contara 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 viria a se consolidar 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” em território brasileiro. Como aponta Britto, tais momentos foram decisivos não só para uma produção nacional (mesmo que 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*.

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.

As editoras Globo e Abril seriam ainda hoje as duas grandes expoentes do mercado brasileiro de quadrinhos. Mas, a partir dos anos 2000, tal situação começou a se modificar. Foi nesse período que se fortaleceu a publicação de mangás no Brasil. 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*. Tal valorização do formato é um fenômeno que está vindo de “fora para o dentro” e está encontrando espaço no Brasil graças a um amadurecimento do público-leitor e ao estabelecimento de um nicho direcionado a produções voltadas para um público mais adulto. Há também a publicação de títulos autobiográficos por editoras como a Companhia das Letras, por seu segmento Companhia dos Quadrinhos, que lançou títulos como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, e *Retalhos*, de Craig Thompson.

Nesse cenário, começa a surgir a produção de romances gráficos nacionais. Um exemplo seria o romance gráfico *Cachalote*, de Rafael Coutinho e Daniel Galera, já mencionado na seção anterior, e das publicações dos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá. Ambos publicaram por algum tempo o 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*, criada e roteirizada pelo músico Gerard Way. Recentemente, os irmãos publicaram *Daytripper* pelo selo adulto da DC, o Vertigo, obra ganhadora de prêmios importantes na área, como o Eisner e o Eagle. Posteriormente, identificou-se que a obra, na verdade, teria sido um plágio.

Nos últimos anos, é possível notar o aumento do número de publicações, que envolvem 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.

Outro aspecto 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 proposta 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, como 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, como a literatura de massa, a literatura infantil e a literatura traduzida. O estudo da literatura, logo, 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 as 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 entre 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.

As questões levantadas pelo estudioso 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 sua vida. 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 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 ou vulgar. 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.

Sendo assim, Even-Zohar faz suas reflexões específicas sobre a situação da literatura traduzida dentro do polissistema literário, a qual normalmente encontra-se em uma posição periférica. Porém, há três situações em que ela poderia ocupar a posição central do polissistema: 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.

Podemos estender as considerações de Even-Zohar, feitas inicialmente acerca da literatura, também às histórias em quadrinhos, considerando haver também um polissistema dos quadrinhos, visto que são produtos culturais. O posicionamento dos quadrinhos, em especial os nacionais, em relação aos demais produtos culturais relacionados, inclusive à literatura, seria na periferia, por serem uma produção cultural de massa. 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 era traduzido. 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 colaborou para o fortalecimento da arte no Brasil, bem como contribuiu para sua popularização e para o surgimento, posteriormente, de uma produção nacional.

Dos anos 1970 até os dias atuais, pode-se perceber um processo semelhante no que se refere a popularização de mangás e os romances gráficos. No caso da última, a popularização das histórias mais sofisticadas, aliada à formação e crescimento de um público leitor específico, levou a uma demanda por traduções do formato – 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 títulos estrangeiros. A partir dos anos 2000, começam a surgir nas livrarias romances gráficos nacionais, ou de autoria de quadrinistas e roteiristas brasileiros. Assim, dentro do sistema das histórias em quadrinhos, começa a surgir um novo modelo.

A fins de conclusão, como colocou o quadrinista Gonçalo Jr., na reportagem *Livrarias em alta, bancas em baixa* (revista Cult, 2010), não se criam leitores adultos

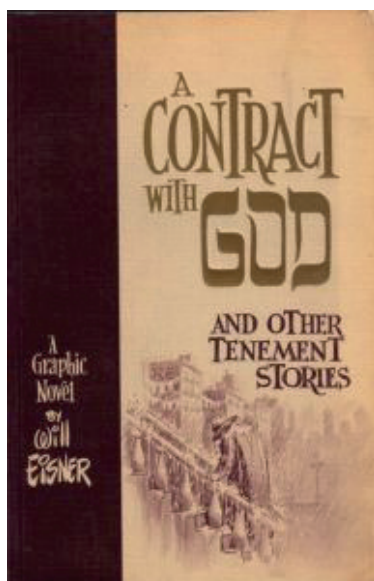
de quadrinhos; tal hábito viria da infância. Esses leitores cresceram lendo quadrinhos e, ansiando dar continuidade a leitura dos mesmos depois de adultos, procuram publicações mais voltadas para sua faixa etária, estando dispostos inclusive a pagar por edições de luxo ou de colecionador.

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, o que corrobora a observação feita por Gonçalo Jr. Sendo assim, podemos concluir que os quadrinhos passaram a ser objetos desejáveis em parte devido aos romances gráficos, os quais contribuíram tanto para a ampliação dos diálogos entre os quadrinhos e a literatura quanto para a consolidação do lugar dos quadrinhos enquanto produto cultural, estabelecendo-se em seu polissistema próprio.

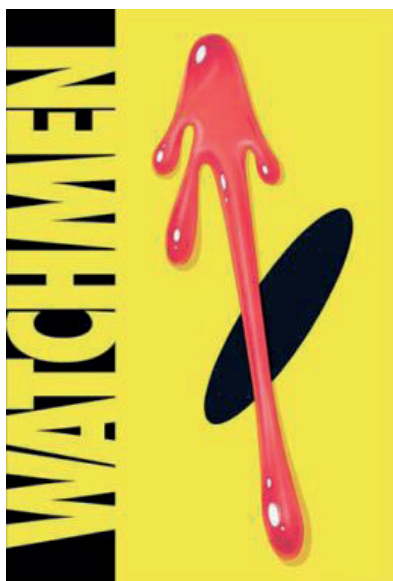
Referências

- 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/impresso,cachalote-hq-nao-depender-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. **Snow Day**. Disponível em <<http://journal.neilgaiman.com/2004/02/snow-day.asp>>. Acesso em: 01 de abril de 2012.
- 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 legitimization**. In: HEER, Jeet. WORCESTER, Kent. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p.196-436.
- 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.
- 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. pp. 22-204.
- ZANETTIN, Federico. **Comics in translation: an overview**. In: ZANETTIN, Federico (org.) *Comics In Translation*. Manchester: Saint Jerome, 2009. pp. 1-32.

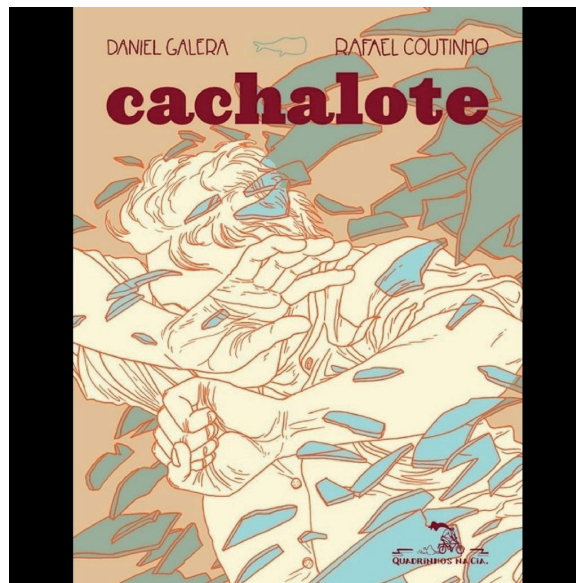
ADENDO DOS EDITORES



(A)



(B)



(c)



(d)

(a) Capa de *A contract with God and other Stories* (1977) de Will Eisner.

(b) Capa de *Watchmen* (1986) de Alan Moore e Dave Gibbons.

(c) Capa de *Cachalote* (2010) de Daniel Galera e Rafael Coutinho

(d) Capa de *Daytripper* (2010) de Gabriel Bá e Fábio Moon