



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Transferências culturais entre Brasil e Japão através do mangá

Carolina Ramos Coelho Pereira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Ana Maria Ferreira Pina, Professora Auxiliar
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Coorientadora:

Doutora Cecília Santos Vaz, Professora Auxiliar Convidada
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2022



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

Transferências culturais entre Brasil e Japão através do mangá

Carolina Ramos Coelho Pereira

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Ana Maria Ferreira Pina, Professora Auxiliar
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Coorientadora:

Doutora Cecília Santos Vaz, Professora Auxiliar Convidada
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2022

Quem sobe as escadas, deve começar por baixo.

Ittetsu Takeda, Haikyuu!! [Volume 24; Capítulo 211]

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer à minha orientadora Cecília, por ter acreditado no meu tema um tanto quanto não ortodoxo, e ter me dado as melhores dicas e insights possíveis para que minha dissertação pudesse crescer e ser escrita da melhor forma possível.

Também agradeço à Maria, ao Tiago e à Arissa, por terem disposto parte de seu tempo para lerem pedaços da dissertação e discutirem comigo sobre as possibilidades de escrita e desenrolar das diversas teorias que tinha em minha cabeça.

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus amigos e familiares que estiveram constantemente comigo nesse processo.

Resumo

O Brasil é o país com a maior comunidade japonesa fora do Japão, contendo cerca de 1,9 milhão de *nikkeis*. Como é possível imaginar, muitos itens da cultura japonesa foram trocados e assimilados durante esse processo. Um desses itens culturais que passou a ser muito consumido e utilizado no Brasil, são os quadrinhos japoneses, popularmente conhecidos como “Mangá”. A presente Dissertação tem como intuito compreender melhor as transferências culturais ocorridas entre os dois países através do objeto “Mangá” e extrapolar suas funções em território brasileiro. Para isso, utilizamos primeiramente de uma abordagem histórica do mangá, passando para sua inserção em solo brasileiro e finalizando com as diferentes frentes em que o mangá atua, sendo estas a componente do artista, dos leitores e das instituições.

Palavras chaves: mangá, transferência cultural, cultura, histórias em quadrinhos

Abstract

Brazil is the country with the largest Japanese community outside Japan, with about 1.9 million Nikkei. As it is possible to imagine, many items of Japanese culture have been exchanged and assimilated during this process. One of these cultural items that became widely consumed and used in Brazil are Japanese comics, popularly known as "Manga". The present dissertation aims to better understand the cultural transfers that occurred between the two countries through the object "Manga" and to extrapolate its functions in Brazilian territory. To do so, we will first use a historical approach to manga, moving on to its insertion in Brazilian history and ending with the different ways in which manga acts, these being the component of the artist, the readers, and the institutions.

Keywords: manga, cultural transference, culture, comics

ÍNDICE

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Abstract.....	iv
Esclarecimentos.....	vii
Glossário	vii
INTRODUÇÃO	1
1. O MANGÁ ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO	7
1.1 Afinal, o que é o mangá?	7
1.2 Contribuições para a história do mangá	11
1.3 A arte do mangá.....	24
2. O MANGÁ NO BRASIL	33
2.1 A imigração japonesa no Brasil	33
2.2 Entrada do mangá no Brasil	37
3. TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS BRASIL x JAPÃO	45
3.1 Transferências culturais e o mangá	45
3.2 O mangá brasileiro e a hibridação cultural.....	46
3.3 Leitores de mangá no Brasil.....	51
3.4 A Japan House e seu uso do mangá	59
CONCLUSÃO	65
BIBLIOGRAFIA E FONTES	69
ANEXOS	73
Anexo A: Guião da entrevista com Heitor Amatsu	73
Anexo B: Guião da entrevista com a Japan House (19.08.2022).....	74
Anexo C: Perguntas e respostas do Inquérito	75

Índice de figuras

Figura 1.1: Diagrama de um emakimono	11
Figura 1.2: Zenga e caligrafia, por Nakahara Nantenbo.....	14
Figura 1.3: Representação em estilo Ôtsu-e de um homem cego sendo puxado por um cachorro, autor desconhecido.....	15
Figura 1.4: Página de um calendário de 2010, por Kitagawa Shikimaro	16
Figura 1.5: Kibyōshi "Unshidai Izumoengumi", por Jippensha Ikku	17
Figura 1.6: Toba-ê "Fukubiki subject", autor desconhecido.....	18
Figura 1.7: Amendoeira em flor, por Vincent van Gogh (1890)	19
Figura 1.8: Cortesã (a partir de Eisen), por Vincent van Gogh (1887)	20
Figura 1.9: Imagem de uma garota observando a erupção de um vulcão.....	29
Figura 1.10: Página de Lobo Solitário, volume 1, de Kazuo Koike	30
Figura 1.11: Página do conto «Greased», de Junji Ito.....	31
Figura 3.1: Desenho da personagem de Lampião.....	49
Figura 3.2: Cenário do mangá Lampião, representando o sertão nordestino	50
Figura 3.3: Utilização de expressões regionais no mangá nacional Lampião	50

Índice de Gráficos

Gráfico 2.1: Número de títulos de mangás publicados no Brasil (2002-2021)	43
Gráfico 3.1: Quantidade de capítulos de mangás diferentes lidos mensalmente.....	54
Gráfico 3.2: Como os leitores tratam e enxergam seus mangás (%)......	55
Gráfico 3.3: Mídias consumidas pelos leitores após entrada no mundo dos mangás.	57

Esclarecimentos

1. A Dissertação segue a norma do Português do Brasil;
2. Recorreu-se pontualmente ao uso de abreviaturas, siglas e palavras ao longo do corpo do texto, que se desdobram do seguinte modo:

Lista de Siglas

EDREL – Editora de Revistas e Livros

HQ – Histórias em Quadrinhos

JBC – Japan Brazil Communication

EUA – Estados Unidos da América

ABRADEMI – Associação Brasileira de Desenhistas de Mangás e Ilustrações

Glossário

Comics – Expressão de origem inglesa que significa banda desenhada (em português de Portugal) ou histórias em quadrinho (em português brasileiro)

Dekasseguis – Termo designado a qualquer pessoa que saia de sua terra natal para trabalhar

Emakimono – Rolos de narrativa ilustradas que surgiram no período Nara

Kanjis – São caracteres da língua japonesa utilizado para escrever em japonês

Kibyōshi – Tipo de livro japonês, com imagens e produzido no meio do período Edo

Mangaká – Pessoa que trabalha e vive da produção de mangás

Nikkei – Descendentes de japoneses fora do Japão

Otaku – Pessoa que consome mangás e animês

Toba-ê – Estilo de pintura japonesa atribuído a Toba Sōjō

Ukiyo-ê – Estilo de xilogravura e pintura japonesa

INTRODUÇÃO

O Brasil é o país com a maior comunidade japonesa fora do Japão, contendo cerca de 1,9 milhão de *nikkeis*¹ (termo utilizado para designar os japoneses imigrantes ou seus descendentes), enquanto o segundo lugar, os Estados Unidos da América, contam com 1,35 milhão.²

Como é possível imaginar, muitos itens da cultura japonesa foram trocados e assimilados durante esse processo de implantação que ocorreu no país. Um desses itens culturais, que passou a ser muito consumido e utilizado no Brasil, são os quadrinhos japoneses, popularmente conhecidos como “Mangá”. Introduzidos no Brasil, pelo o que os historiadores acreditam, desde a primeira leva de imigrantes japoneses com o navio Kasato Maru, estes quadrinhos repercutiram em solo brasileiro, exercendo inúmeras funções desde então (Vasconcellos, 2006).

Durante a Ditadura Militar, que se seguiu entre o período de 1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985, a Editora de Revistas e Livros, ou EDREL, foi o primeiro ponto de contato entre os não descendentes de japoneses e o mangá no Brasil. Embora não tenha publicado oficialmente nenhuma coleção, a EDREL leva o crédito de ter lançado um dos primeiros livros a citar os quadrinhos japoneses, no intitulado *A Técnica Universal das Histórias em Quadrinho* (1972). Além disso, foi também pela EDREL que dois grandes quadrinistas *nikkeis* tiveram a possibilidade de mostrar seu trabalho, Minami Keizi e Cláudio Seto (também conhecido como o pioneiro do mangá no Brasil). Infelizmente, por conta das censuras da Ditadura Militar, muitas histórias não puderam ser publicadas ou levadas adiante, como foi o caso da criação de Seto, *Maria Erótica* (1980). Além disso, muito das obras dos *nikkeis* era “ocidentalizada”, com o argumento de que assim seriam mais bem “digeridas” pelos consumidores brasileiros.

Finalmente, após a década de 1980 e a queda da Ditadura, com a retomada da democracia, a primeira publicação oficial de um mangá no Brasil se deu com a famosa obra *Lobo Solitário* (1988), de Kazuo Koike (1936-2019). Foi a partir de então que os mangás deslancharam no país, ganhando um forte público leitor e abrindo a década de 1990 com diversos novos títulos. Bem nessa época, ainda houve a popularização dos “Animês” pelo Brasil, que são os desenhos animados de origem japonesa, principalmente com o lançamento de *Cavaleiros do Zodíaco*

¹ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-06/entidades-japonesas-comemoram-112-anos-de-imigracao-ao-brasil> (Ministry. Of Foreign Affairs of Japan) (consultado em 20.12.2021 às 14:50).

² <https://archive.ph/z8v2g#selection-623.8-640.0> (United States Census Bureau) (consultado em 20.12.2021 às 14:50).

(1986), fato que apenas acentuou o interesse do público brasileiro pelos produtos de origem japonesa.

Sendo assim, o vínculo entre Brasil e Japão se fortalece com a intensificação de leitores brasileiro. Nesta época, também houve um alto fluxo de *nikkeis* que retornavam ao Japão, na procura de reconectar-se com suas origens, assim como procurar por melhores qualidades de vida. Um exemplo do estreitamento destas relações é, em 1992, quando surge em Tóquio a *Japan Brazil Communication*, conhecida causalmente por JBC, com a proposta de aproximar o público brasileiro vivendo no Japão das publicações japonesas ou, como a própria missão no site da editora diz: «Estreitar a distância entre Brasil e Japão e difundir a cultura japonesa entre os brasileiros». A JBC estreou seus trabalhos no Brasil em 1997, com a revista *Made in Japan* (agosto de 1997) e ganhou mais espaço no mercado brasileiro na virada do milênio, passando a se consagrar como uma das principais companhias editoriais da mangás no Brasil, junto com a Panini, a New Pop e a editora Nova Sampa.

A verdade é que, desde o início, os mangás serviram como uma ponte cultural entre o Brasil e o Japão, fosse facilitando a adaptação dos novos imigrantes que chegavam, fosse ajudando seus descendentes a manterem a ligação com a terra natal, fosse aproximando os não descendentes da cultura japonesa e servindo como forma de entretenimento (Furuyama, 2008). Com o enorme fluxo de japoneses que atravessaram o oceano em busca de melhores condições de vida no Brasil, no início do século XX, e a consequência volta de *nikkeis* no final do mesmo século e na virada do milênio, as relações diplomáticas e culturais entre Brasil e Japão apenas se fortaleceram e, no meio dessa movimentação, muitas transferências culturais ocorreram.

O mangá é um dos veículos que possibilitam as inúmeras transferências culturais que ocorreram entre Brasil e Japão, se consagrando como um objeto de estudo transnacional e uma plataforma de conversa entre as diferentes culturas. Como foi apontado por Jaqueline Berndt e Bettina Kümmerling, o mangá pode ser estudado por uma perspectiva cultural e transcultural, servindo como um espaço não apenas para o encontro e mistura de diferentes culturas, como também para uma «interseção cultural» (Berndt e Kümmerling-Meibauer, 2013).

Os estudos do mangá são amplamente difundidos no Japão, tendo já se fortalecidos como uma instituição por si só, centradas na *Japan Society for Studies in Cartoons and Comics (Nihon Manga Gakkai)* desde 2001. Há conferências, palestra, museus especializados (e.g. *Kyoto International Manga Museum*, desde 2006) e uma ampla gama de estudos, artigos e aulas voltados para este tema em uma perspectiva acadêmica. Fora do Japão, entretanto, os estudos de mangá ainda se encontram muitos próximos dos estudos midiáticos, dos estudos de fãs, assim

como dos estudos japoneses, passando a ter mais relevância apenas após o processo de globalização do mangá, na virada do milênio (Berndt e Kümmerling-Meibauer, 2013).

É neste ponto que a presente tese se mostra relevante, tanto para os estudos do mangá, quanto para os estudos culturais. O Brasil se consagra como o país com maior número de japoneses fora do Japão, assim como o próprio Japão contém inúmeros brasileiros a viver em suas terras. Além disso, o Brasil se encontra como um dos maiores consumidores do mercado de mangás e animês do mundo, para além do Japão. Durante minhas pesquisas para essa tese, me deparei com um enorme buraco no que tange a estudos voltados para a transferência cultural do mangá no Brasil, mas não apenas. Grande parte das pesquisas parecem se focar principalmente no que tange a sociologia, etnografia e, mais recentemente, linguística e literatura japonesa do que, de fato, a troca e transferência cultural existente entre os dois países.

Portanto, surge um interesse genuíno por minha parte de compreender, com mais detalhes, esta relação que se constrói entre estes dois países divididos por um mundo. Com isso, põe-se os seguintes questionamentos iniciais: quais as grandes influências culturais do mangá no Brasil? Aliás, qual a influência do mangá para o mercado criativo de bandas desenhadas brasileiro e possíveis mangakas brasileiros? Como que o mangá possibilita uma transferência cultural entre o Brasil e o Japão? Como auxilia os descendentes de japoneses a não perderem o contato com sua tradição e cultura? Como o mangá pode auxiliar inúmeros brasileiros que imigram para o Japão a se adaptarem mais facilmente? Mais do que isso, terá o mangá alguma função de intercâmbio cultural? E, se sim, como podemos perceber isso em contexto brasileiro? Afinal, o Brasil aparece neste contexto para os japoneses também, ou esta seria uma relação unilateral? Será que existe um futuro para a união entre estes dois países, já tão entrelaçados pelo tempo e pela história, dentro do que tange a construção cultural e literária do mangá?

Para responder estas questões, irei posicionar o meu trabalho sob a luz da teoria transnacional e transcultural, utilizando como base a teoria da transferência cultural de Michel Espagne, aceitando, *a priori*, que haja uma intersecção cultural entre os dois países. Além do exposto, uma abordagem interdisciplinar que cruza com os estudos midiáticos, os estudos japoneses, os estudos de história em quadrinhos e, claro, os estudos culturais será necessária.

Além disso, também irei utilizar de um inquérito com perguntas abertas e fechadas, para conhecer melhor a sociodemografia e a relação dos leitores com o mangá, que pode ter seu Guião consultado no Anexo C. O inquérito foi realizado anonimamente e distribuído pelas redes sociais e em grupos específicos de partilha de mangá, tendo contado com 1429 respostas ao todo. Foi dividido em três partes, sendo a primeira sobre questões sociodemográficas, a segunda sobre o meio de contato entre os leitores e o mangá e a terceira sobre as transferências culturais.

Também foram realizadas duas entrevistas, uma com o artista brasileiro de mangá Heitor Amatsu e o que tange sua obra *Lampião*, e uma com a instituição Japan House, localizada em São Paulo, Brasil, que tem como missão difundir a cultura japonesa pelo mundo.

Para a estrutura desta monografia, irei contar com uma divisão em três grandes capítulos.

O primeiro capítulo irá abordar o mangá enquanto objeto de estudo, iniciando com uma breve definição do mesmo e partindo para uma revisão, que não se propõe ser exaustiva, dos principais trabalhos científicos em que este tem sido abordado. Realizarei, então, um breve contexto histórico, a abordar a sua evolução como um objeto cultural tradicional japonês, passando, em seguida, para a análise da sua disseminação e globalização, analisando principalmente as transferências e encontros culturais que tem possibilitado. Por fim, também irei centrar o mangá como uma Arte, onde procurarei apontar as principais implicações que essa definição tem para seu estudo e para o que tange as interações culturais proporcionadas pelo mesmo. Neste ponto, é importante ressaltar a relevância dos estudos culturais e dos estudos de bandas desenhadas para a compreensão e centralização do mangá como objeto artístico e cultural.

Após essa resumida análise, iniciarei o segundo capítulo do trabalho, onde irei me aprofundar na importância e construção do mangá no contexto brasileiro, centrando-o historicamente e exemplificando os fatores que contribuíram para a sua disseminação. Neste ponto, irei revelar as diferentes funções que o mangá apresentou dentro do território brasileiro, tanto para os *nikkeis* como para os não descendentes de japoneses, assim como as principais influências que trouxe para o país.

Passo, então, para o terceiro e principal capítulo do trabalho, onde aprofundar-me-ei ao que tange o ponto principal desta dissertação: as transferências culturais entre Brasil e Japão, utilizando o mangá como meio. Aqui, irei abordar o mangá sob diferentes perspectivas: a dos leitores, a do artista nacional e a da instituição cultural e pretendo, durante esse processo, conhecer melhor as diferentes transferências culturais que temos a partir do mangá.

Finalmente, concluirei com um resumo e análise geral do tema desenvolvido, lançando possibilidade de trabalhos futuros sobre o mangá no campo dos estudos culturais.

Não me lembro bem a primeira vez em que tive contato com o mangá, mas se de uma coisa tenho certeza é de que a cultura japonesa dos desenhos e dos quadrinhos fez parte de toda a minha infância. Ainda me lembro de quando, com apenas seis anos de idade, eu corria para a frente da TV para assistir o próximo episódio de *Mega-Man* ou de *Pokémon*, extremamente animada para saber como que meus personagens favoritos iriam sobreviver à última armadilha que havia lhe sido pregada. Também me lembro da primeira escolinha em que estudei, que

desenhada em suas paredes tinha todos os personagens da *Turma da Mônica*, assim como alguns personagens de animês famosos, como o Pikachu.

A verdade é que, desde sempre, livros e desenhos estiveram comigo, independente de seu formato e caráter. Eu os consumia como alguém sedento consome água e, grande parte do que aprendi naquela época, foi por causa disso. Com os mangás não foi diferente. Ainda me lembro hoje de quando estava comprando mais um quadrinho da *Turma da Mônica* para a minha coleção e o senhorzinho da banca (estandes de rua que vendiam revistas e jornais no Brasil), que já me conhecia, ofereceu junto dois mangás para que eu lesse. Não lembro bem a justificativa que ele utilizou, mas sei que saí daquela banca com um gibi e dois mangás, pronta para me aventurar no que aquelas histórias trariam.

Talvez aquele senhorzinho pudesse imaginar o mundo de histórias que ele havia me aberto, mas tenho certeza de que ele nunca, sequer, iria pensar o quão longe o meu amor pelos mangás e animês cresceria, a ponto de eu estar aqui, atualmente, estudando-os para uma Dissertação de Mestrado.

1. O MANGÁ ENQUANTO OBJETO DE ESTUDO

1.1 Afinal, o que é o mangá?

Antes de mais nada, é de suma importância que compreendamos o que o vocábulo “Mangá” exprime. Em japonês, os *kanjis* utilizados são “漫画”. Estes podem ser literalmente traduzidos como “desenhos irresponsáveis” ou “desenhos de humor” e têm seu surgimento na China, como muitos outros *kanjis*. Não se tem ao certo quando foi a primeira vez que a palavra “Mangá” foi utilizada no Japão, mas acredita-se que ela foi inicialmente imprimida pelo artista e renomado escritor Santō Kyōden em sua obra *Shiji no Yukikai*, em 1798 (Silva, 2013), onde o artista apresenta vinte e quatro cenas, com diferentes pessoas a caminhar em uma movimentada rua. No prefácio do livro, Kyōden destaca que ele «desenhou [*manguwa shi*] homens e mulheres, velhos e novos, andando pela rua» (Exner, 2021). O modo como Kyōden emprega a palavra “*manguwa*”, que utilizava dos *kanjis* chineses, é para reforçar, nada mais nada menos, que ele desenhou “relaxadamente”, ou seja, que ele *rascunhou* (Exner, 2021). A palavra acabou por se popularizar com a publicação dos livros *Hokusai Manga* (1814-1834), que continham vários desenhos do famoso artista Katsushika Hokusai, conhecido pelos seus esboços de arte *ukiyo-ê*. Neste momento, como Jaqueline Berndt (2007) revela, a palavra passou a utilizar dois *kanjis* Sino-Japoneses, “man” e “ga”, que são tipicamente traduzidos para “rascunhos aleatórios”.

Embora usada desde 1770, a palavra mangá só adquiriu o seu senso moderno depois da primeira parte de 1900, quando o Japão foi exposto à cultura ocidental de *comics* (Shimizu, 1991). O senso moderno da palavra “Mangá” é utilizado como forma de designar histórias em quadrinhos (ou bandas desenhadas, em português de Portugal) que seguem o estilo japonês. No Japão, entretanto, o termo designa qualquer tipo de história em quadrinho (doravante referida como HQ). Como Adam Kern argumenta em seu *Manga from the floating world*, o mangá pode ser considerado o estilo de HQ atual mais difundido, lucrativo e influente do mundo: desde a década de 1950, que se tornou uma parte importante da indústria editorial japonesa, representando um mercado de ¥420 bilhões (aproximadamente US \$5,5 bilhões)³ em 2009 e cerca de 40% da produção impressa do país, até após a década de 1990, quando passou a ganhar um público mundial significativo, principalmente nos EUA e também no Brasil.

³ <https://www.bbc.co.uk/news/business-14526451> (Consultado em 15.03.2022 às 22:56).

Desde a primeira concepção do mangá como revista, pouco de sua forma foi modificada (Furuyama, 2008), sendo tipicamente publicado no formato *Tankōbon* (traduzido literalmente para “livro ou volume independente”), um pequeno livro com papel jornal, e geralmente impresso em preto e branco – com exceções – e que acompanha personagens caricatos em suas jornadas. Diferentemente das HQs ocidentais, os mangás utilizam de metáforas visuais para simbolizar o estado emocional ou físico dos personagens; muitas dessas são reflexos da própria cultural japonesa. Também é frequente essas histórias acompanharem temáticas quotidianas e utilizarem de grandes aventuras como simbologia para crescimento pessoal. O mangá utiliza de ferramentas narrativas diferentes das utilizadas no Ocidente para contar suas histórias, embora tenha se desenvolvido com grandes influências externas. Um dos pontos principais da narrativa do mangá é a utilização da imagem para a compreensão de uma leitura ou sentimento. Sendo assim, a imagem forma, informa e comunica o leitor (Batistella, 2009). Também utiliza de uma narrativa “cinematográfica”, isto é, tem o intuito de ser lido de forma fluída, dinâmica e rápida, onde os olhos apenas “escorram pela página”.

É importante ressaltar que, assim como as *comics* ocidentais, o Mangá se enquadra no que Eisner (1985) cunhou como arte sequencial, um tipo de arte que utiliza de imagens em uma ordem específica para fins narrativos ou de transmissão de informação.

No início de sua história e até boa parte da década de 1970, uma grande porcentagem da produção dos mangás era feita com apenas lápis, papel e nanquim⁴. Ainda hoje, o nanquim é muito expressivo na sua produção, mas parte do trabalho foi substituída, ou incorporada, pelo trabalho digital.

No mundo acadêmico, o mangá já rendeu diversas pesquisas e estudos. No campo das línguas modernas e cultura, Sharon Kinsella (2000) compara o mangá, em seu contexto original japonês, ao “ar” porque «*it has permeated every crevice of the contemporary environment*» (Kinsella, 2000: 4). Como mostra Casey Brienza (2016) em seu livro *Manga in America: Transnational book publishing and the domestication of Japanese comics*, Kinsella não foi a única a utilizar dessa metáfora “atmosférica”; em sua monografia *Recentering Globalization*, Koichi Iwabuchi atribui o sucesso do mangá fora da região asiática a ser culturalmente “inodoro” (Iwabuchi, 2002: 24). Enquanto, em sua opinião, a origem japonesa de muitos de seus objetos culturais destinados ao consumo local paira sobre eles como partículas olfativas invisíveis, mas muito perceptíveis no ar, o mangá pode circular livremente pelo globo porque

⁴ Tinta preta feita à base de nano partículas de carvão, originária da China

suas características nacionais, raciais e étnicas são indetectáveis e, portanto, não abalam as “sensibilidades olfativas” de narizes não asiáticos.

Para a socióloga Brienza (2016), todas essas formas metafóricas de definir o mangá dificilmente são melhores do que «*convenient fictions which do next to nothing to illuminate the actual social and cultural transformation taking place*» (Brienza, 2016: 8). Para a socióloga, o foco não deveria ser no objeto inanimado que é o mangá e sim nas pessoas por detrás dele, que tornam possível a movimentação transnacional do produto: «*There are people – lots of them, in highly organized groups – responsible for what has occurred*» (Brienza, 2016: 8).

Kern, no prefácio da segunda edição de *Manga From the Floating World: Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*, ainda faz uma conexão com os estudos transnacionais e aponta que o mangá é uma mistura do estilo tradicional japonês “*Kibyōshi*” com as atuais *comics* ocidentais, ou seja, que o mangá moderno «a princípio pode não ser puramente japonês» (Kern, 2019: xxvi).

Já nos estudos orientais, Gustavo Furuyama (2008) concentrou-se em compreender a função e o fenômeno do mangá no Brasil, a focar principalmente no que tange a sua utilização como um instrumento de transmissão de cultura. Em sua tese de pós-graduação, Furuyama parte inicialmente de uma análise histórica do mangá e, posteriormente, utiliza de técnicas comparativas para compreender a diferença do produto em seu entendimento pelos japoneses e pelos ocidentais, sendo estes o nicho específico de brasileiros. Um dos pontos principais levantados por Furuyama é de que a palavra mangá compreende significados divergentes para japoneses e ocidentais, sendo que para os primeiros o mangá não passa de mais uma história em quadrinho, enquanto para os segundos ele se mostra como um estilo artístico e narrativo específico.

Vasconcellos (2006), em sua tese na área do design, ainda define o mangá como um “ato falho”, ou seja, como a «manifestação e reprodução até certo ponto involuntária, de estruturas linguísticas interiores e que, justamente por serem até certo ponto involuntárias, demonstram uma fonte relativamente pura para o estudo de como o ser humano pensa, raciocina e, conseqüentemente, se comunica» (Vasconcellos, 2006: 17). Neste ponto, Vasconcellos diz que o mangá é um “ato falho”, ou seja, como é estudado na comunicação social, um ato que tem significado diferente ao qual a intenção consciente do sujeito desejaria atribuir. Ao aceitarmos o mangá como um desenho involuntário, ou seja, sem intenção de performar algo, veríamos representado aquilo que, para o artista que o desenhou, mais importante lhe parecia. Sendo assim, teríamos uma elucidação daquilo que saltou para os olhos do artista e que, este, resolveu comunicar. O mangá se tornaria, dessa forma, um belo jeito de estudar sobre a psique humana

e a forma de se comunicar, ao retratar o cotidiano de maneira “involuntária” e relativamente simples.

Por fim, McCloud (1995) ainda destaca as diferenças que o mangá apresenta para as *comics* ocidentais, especialmente no que tange sua narrativa demorada, subjetiva e introspectiva:

Traditional western art and literature don't wander much. On the whole, we're a pretty goal-oriented culture. But, in the east, there's a rich tradition of cyclical and labyrinthine works of art. Japanese comics may be heirs to this tradition, in the way they so often emphasize being there over getting there. Through these and other storytelling techniques, the Japanese offer a vision of comics very different from our own. For Japan, more than anywhere else, comics is an art—of intervals.
(McCloud, 1995: 81-82).

O que se torna interessante observar neste emaranhado de opiniões, é que, para o mundo Ocidental, o mangá se coloca fora, ou quase em oposição, como diria Exner (2021), das histórias em quadrinhos. Mais do que isso, existe a necessidade de marcá-lo como uma história em quadrinho *japonesa*, e de lembrar que o que se lê é, na verdade, um mangá. Embora não haja uma diferenciação tão forte na sociedade japonesa, a particularidade regional do mangá é abraçada pelos seus críticos e acadêmicos. Exner, inclusive, também aponta para como a palavra “mangá”, no mundo ocidental, acabou por ser padronizada para um estilo específico de desenho, mais caricato e próximo do que ficou estabelecido por Osamu Tezuka (o chamado “Deus do Mangá”) na década de 1970.

Com essa breve análise das origens e dos significados da palavra mangá, fica claro, então, que durante seus longos anos de existência, ela passou por diferentes utilizações e, ainda hoje, o modo como é empregada pode ter significados diferentes dependendo de quem a emprega. Como Shimizu bem pontuou em uma entrevista por Frenchy Lunning, em 2008, «*Manga is difficult to define*» (Lunning, 2020: 79).

Para o que consta neste trabalho, a definição do mangá como um tipo de história em quadrinho, com origem japonesa, será suficiente. É importante salientar que a utilização da palavra “origem” aqui não tange a definição de sua criação, mas sim de suas raízes, sendo, então, um estilo de quadrinhos que nasce no Japão, mas pode ser reproduzido em diferentes partes do mundo. No que tange a sua abordagem, o que mais vale ressaltar é que pretendo abordar um específico aspecto do mangá: a sua transnacionalidade. Ora, os estudos transnacionais têm procurado transcender a compreensão ultrapassada de que os Estados-Nação, sozinhos, são o suficiente para contextualizar e explicar os fenômenos culturais. No mundo altamente globalizado torna-se óbvio que, para uma melhor percepção das suas dinâmicas, é necessário abranger o que acontece e se cria *através* das diferentes nações. Com isso, procuro aqui perceber o mangá não apenas como mais uma história em quadrinho, mas

principalmente, como um objeto cultural originário do Japão que carrega consigo não apenas personagens complexos e histórias profundas, banhadas em sentimentalismo e simbolismo, mas principalmente traços culturais e regionais específicos, tornando-se assim, uma porta de entrada para o encontro de diferentes vivências – muitas vezes não delimitadas apenas ao mundo japonês – e um espaço aberto para a troca vívida entre culturas.

1.2 Contribuições para a história do mangá

Contar histórias visuais é algo tão antigo quanto o próprio ser humano, tendo seu primeiro formato nas pinturas rupestres feitas por nossos longos e distantes antepassados. Durante uma reforma nos templos Toshodaiji e Horyuji, encontraram-se desenhos caricatos de animais que datavam do século VII e, embora estes desenhos não possam ser considerados o que chamamos de “mangá”, já nos permitem compreender a importância e a idade da arte de contar histórias através de imagens na cultura japonesa (Furuyama, 2008).

A história do surgimento do mangá é longa e tem uma influência mundial, destacando-se já aqui a sua grande transnacionalidade. Como já visto, foi um objeto cultural criado no Japão com raízes que datam do período entre a Era Nara (século VIII d.C.) e a Era Kamakura (século XII), quando surgiram os primeiros rolos de pintura japonesa (derivados do semelhante e mais antigo *gakan* chinês) conhecidos pelo nome *emakimono*, diagramados na imagem (Figura 1.1):

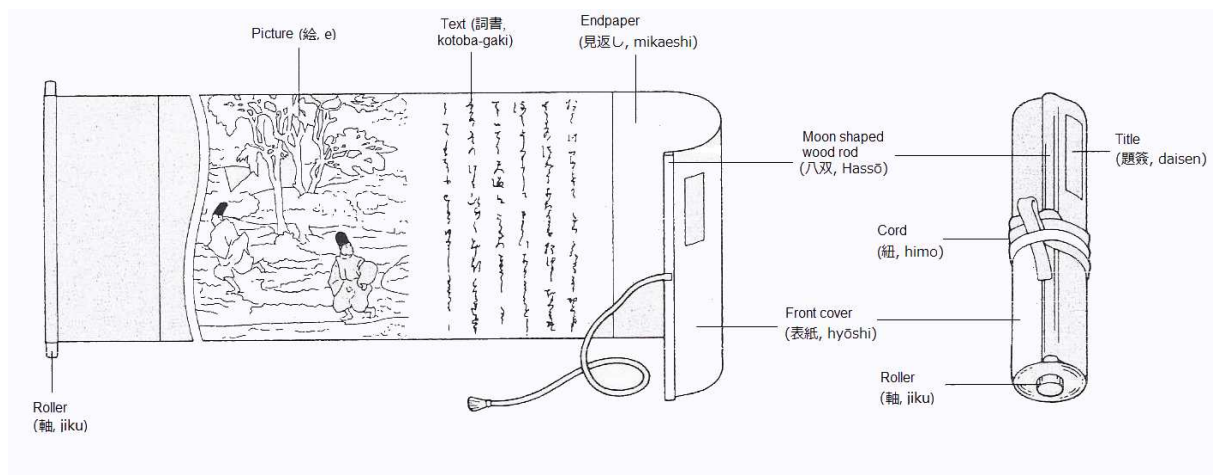


Figura 1.1: Diagrama de um emakimono

Fonte: *Enciclopédia da Arte Ilustrada Japonesa*

Como é possível observar no diagrama, o rolo, quando aberto, representa uma história contada parcialmente por imagens e parcialmente por textos. Estes rolos são considerados uma das primeiras formas de “arte sequencial” e podiam ser tanto de papel como de seda, utilizando de figuras animais, e narravam acontecimentos históricos, a rotina da população e a origem de templos – muito parecidos com o que conhecemos pelas “fábulas”. No *emakimono* o texto era totalmente separado dos desenhos, não seguindo a estrutura por balões tão popular atualmente. Com isso, procediam-se longas cenas de pintura para, só depois, haver algum texto explicativo.

O exemplar mais antigo de um *emakimono* data do ano de 735 d.C e, no ano de 1130 d.C. a obra *Genji Monogatari* (O Conto de Genji) se tornou uma das mais importantes e significativas obras japonesas, sendo considerada, inclusive, como o «primeiro romance literário» do mundo (Murasaki, 2002), embora essa afirmação possa ser questionada, principalmente no que se refere a categorização da obra como um romance. O que importa, entretanto, é perceber como diversas simbologias e estruturas narrativas que vemos no atual mangá, já se mostravam presentes nos *emakimono*.

O mais famoso deles, o *Chōjū-jinbutsu-giga* (Caricatura de animais antropomórficos), ou *Chōjū-giga* (Caricatura de animais), de provável autoria do Bonzo Kakuyu Toba (1053-1140), mostra desenhos com caricaturas de animais, utilizando principalmente de sapos e rãs, seguidos de macacos, para representar as diferentes classes sociais japonesas. A qualidade técnica desse *emakimono* faz com que ele se destaque, mas mais do que isso, a narrativa crítica e humorística da mesma acaba por ser seu maior mérito (Furuyama, 2008). Muitas dessas caricaturas antropomórficas e críticas sociais humorísticas ainda podem ser vistas nos mangás atuais, inclusive, no famoso mangá e animê *Naruto*, os personagens podem utilizar de uma técnica (*ninjutsu*) que traz à vida pinturas desenhadas em um pergaminho. Traduzida para «Desenho de Imitação da Super Besta», em japonês a técnica leva os mesmos *kanjis* e se pronuncia da mesma forma que o *Chōjū-giga*.

Boris Ivanov argumenta que esta obra poderia ser considerada o «primeiro mangá» da história (Ivanov, 2001)⁵. Embora obviamente haja divergências deste pensamento (ver Seiki Hosokibara e Kanta Ishida) e o *emakimono* mereça ser tratado como obra e um estilo narrativo por si só, as conexões diretas e indiretas do mesmo para com o mangá atual são perceptíveis.

⁵ Lido na íntegra em: https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11534303#cite_ref-0

O segundo momento do desenvolvimento da história do mangá veio na Era Edo (1603-1868), também conhecida historicamente como «Xogunato de Tokugawa». Nessa época, o Japão estava isolado política e economicamente do resto do mundo, assim como tinha um rígido controle interno, sendo os holandeses os únicos ocidentais a negociar no país. Durante esses 268 anos, o Japão teve um período de relativa valorização das artes, uma vez que a população tinha tempo e meios para apoiar a cultura de massa⁶.

Durante esse período, a Holanda vivia um grande desenvolvimento artístico e papéis utilizados para o treino de técnicas – com desenhos florais ou de animais – acabavam por ser utilizados para embalar os artigos que seriam vendidos ao Japão. Essas embalagens inspiraram artistas japoneses a mudarem as temáticas de suas pinturas, voltando-se para, principalmente, o meio natural. Além disso, começou a ganhar força um ato chamado *rangaku* (estudos holandeses), que consistia na análise das informações e livros trazidos pelos comerciantes holandeses até a região de Dejima⁷.

Foi aí que novas técnicas de pintura e de narrativa surgiram. Foram criados os *zenga*, traduzidos literalmente para «imagem zen», que, como pode ser visto na Figura 1.2, utilizando de cores monocromáticas e linhas simples, não passavam de gravuras que eram utilizadas durante períodos de meditação, às vezes seguindo estilos de caligrafia japonesa, e os *ôtsu-e*, traduzidos literalmente para “desenho de Ôtsu”, que, como pode ser visto na Figura 1.3, eram amuletos budistas com caricaturas desenhadas, nomeados dessa forma por serem vendidos na cidade de Ôtsu (Furuyama, 2008).

⁶ <https://www.infoescola.com/japao/periodo-edo/> (Consultado em 17.03.2022 às 23:57)

⁷ Ilha artificial na baía de Nagasaki onde os holandeses realizavam o comércio.



Figura 1.2: Zenga e caligrafia, por Nakahara Nantenbo

Fonte: Public Domain, via Wikimedia Commons

([https://pl.wikipedia.org/wiki/Zenga#/media/Plik:Zen_painting_and_calligraphy_on_silk_signed Hachijûgo \(85 year old\) Nantembô Tôjû, 1923.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Zenga#/media/Plik:Zen_painting_and_calligraphy_on_silk_signed_Hachijûgo_(85_year_old)_Nantembô_Tôjû,_1923.jpg), consultado em 24.10.2022)



Figura 1.3: Representação em estilo Ōtsu-e de um homem cego sendo puxado por um cachorro, autor desconhecido

Fonte: Public Domain, via Wikimedia Commons (https://en.wikipedia.org/wiki/Otsu-e#/media/File:Blind_man_and_dog_otsu-e.jpg, consultado em 24.10.2022)

De forma ainda mais relevante, neste mesmo período surgiu o que viria a ser uma das próximas modas japonesas: o *ukiyo-ê* ou “pinturas do mundo flutuante”. Como podemos ver na estampa de uma mulher na Figura 1.4, os *ukiyo-ê* se enquadram no estilo de xilogravuras, destinadas inicialmente ao consumo pela classe média mercante, e contavam com diversas temáticas, como a beleza feminina, o teatro kabuki, os lutadores de sumô, cenas históricas e lendas populares, cenas de viagem e paisagens, a fauna e a flora e, também, a pornografia.⁸ Vale ressaltar que o termo *ukiyo*, que significa mundo flutuante, tinha como intenção representar o estilo de vida hedonista da era. O *ukiyo-ê* se desenvolveu ao longo do período Edo, deixando de ser apenas uma imagem para complementar textos e ganhando espaço independentemente, em pranchas de maneira, a princípio monocromáticas, com Hishikawa

⁸ Para mais informações ver: Schulze, Sabine. (2017). *Hokusai x Manga: Japanese Pop Culture since 1680*. Hamburg: Hirmer Publishers.

Moronobu (1618-1694) como precursor, em 1670. Por volta de 100 anos depois, o *ukiyo-ê* passou a ganhar mais cores, graças ao trabalho de Suzuki Harunobu (1724-1770).



Figura 1.4: Página de um calendário de 2010, por Kitagawa Shikimaro

Fonte: Public Domain, via Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kitagawa_Shikimaro_ukiyo-e_woodblock_print.JPG, consultado em 24.10.2022)

Apesar de não serem tão esteticamente próximas do mangá e não conterem, num geral, a mesma linha narrativa que os *emakimono*, essas estampas ajudaram a estabelecer as bases para o que vemos hoje, uma vez que retratavam questões do cotidiano da sociedade japonesa e estavam profundamente ligadas a simbologias e sentimentalismos regionais, como a representação dos “Oni” ou demônios, em tradução livre. Muitos dos traços utilizados para as paisagens em mangás são inspiradas nos traços do *ukiyo-ê*, como o que é visto na obra *Lobo Solitário* (1970), de Kazuo Koike.

Vários nomes ficaram famosos na época e algumas dessas estampas são reproduzidas até hoje, como *A Grande Onda de Kanagawa*, de Katsushika Hokusai (1760-1849). Esse artista merece especial atenção pois, como referenciado no capítulo anterior, foi um dos atores

principais na popularização da palavra “mangá” no Japão. Hokusai trazia desenhos em estilo caricatural, com pessoas fisicamente destoantes (muito gordas, muito magras, muito altas, com boca ou nariz grandes). Entre 1814 e 1834, o artista produziu a série de obras que viria a ser a mais importante de sua carreira, nomeadas como *Hokusai Manga*, e entre 1826 e 1833 produziu a série que seria a sua mais famosa, conhecida por *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*.

No final do século XVIII, surgiram duas outras formas de arte, os *kibyōshi* (Figura 1.5, que demonstra uma história cotidiana com personagens caricatos) e os *toba-ê* (desenhos de Toba), como visto na figura 1.6 com três meninos dançando, sendo que o *toba-ê* mais famoso é o *Toba-ê Sankokushi*, de Shumboko Ooka. Estes foram os primeiros pequenos livros ilustrados, em forma de *cartoon*, a serem vendidos e produzidos no Japão. Furuyama aponta que, apesar de remeter ao início dos quadrinhos, o *cartoon* não poderia ser considerado uma das primeiras HQs japonesas, pela falta de características como os balões de falas e a estrutura sequencial. Adam L. Kern, por outro lado acredita que os *kibyōshis* possam ter sido as primeiras histórias em quadrinho do mundo. Eles eram produzidos em grande escala e amplamente conhecidos no território nipônico, eram uma das formas de cultura popular mais consumida do país, rendendo mais de cem títulos por ano e mostrando o início de uma possível indústria de HQs (Kern, 2019). O autor ainda ressalta que *no global history of the comicbook would be comprehensive without consideration of the Kibyōshi* (Kern, 2019: XXV).



Figura 1.5: Kibyōshi "Unshidai Izumoengumi", por Jippensha Ikku

Fonte: Wikiwand (<https://www.wikiwand.com/pt/Mangá>, consultado em 24.10.2022)



Figura 1.6: Toba-ê "Fukubiki subject", autor desconhecido

Fonte: Public Domain, via Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toba-e-Fukubiki_subject_LACMA_M.2006.136.263.jpg, consultado em 24.10.2022)

Embora Kern ressalte que não veja o *kibyōshi* como precursor *direto* do mangá, ele sublinha que indiretamente, o mangá atual se beneficiou e que ambos compartilham da mesma temática da representação do cotidiano japonês, principalmente nas metrópoles como Tóquio, Osaka e Kyoko. Nas palavras do autor:

Simply put, the manga is the offspring of mixed parentage, not a slightly modernized clone of one parent [Western comics] or the other [Kibyōshi]
(Kern, 2019: xxvi).

Como pode ser visto até esse momento, grande parte das obras produzidas tinham como interesse fazer estudos de fauna e flora e representar a vida cotidiana:

Embora não esbanjassem da mesma estrutura narrativa e nem das mesmas técnicas, os moldes bases para o mangá moderno já podiam ser vistos: ainda hoje, a representação do cotidiano de pessoas “comuns” é um dos temas mais recorrentes no mangá (Vasconcellos, 2006).

É interessante apontar que muitas das obras produzidas no Japão, durante a transição da Era Edo para a Era Meiji, não eram vistas como arte pelos europeus e estadunidenses, que consideravam “arte” apenas aquilo que remetia aos valores da elite (Zanoni, 2020). Isto, junto com o longo período de isolamento da sociedade japonesa, levavam a discursos do Japão como um país atrasado. Essa concepção é no mínimo irônica, visto que grandes nomes da pintura ocidental utilizaram das estampas e da estética japonesa como inspiração para suas obras em um movimento que ficou conhecido como Japonismo (André, 2009), vide o próprio Van Gogh, onde podemos ver na Figura 1.7 a influência dos desenhos de fauna japoneses e seus delicados

traços, e na Figura 1.8, onde temos a pintura de um homem que segue os mesmos padrões de diferentes *ukiyo-ê*. Este preconceito ainda pode ser visto atualmente onde muito da estética oriental é taxada como inferior ao que é produzido no ocidente, inclusive marcando o mangá como uma “não-comic”.



Figura 1.7: Amendoeira em flor, por Vincent van Gogh (1890)

Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Almond_blossom_-_Google_Art_Project.jpg, consultado em 24.10.2022)



Figura 1.8: Cortesã (a partir de Eisen), por Vincent van Gogh (1887)

Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Courtesan-after_Eisen_-_Google_Art_Project.jpg, consultado em 24.10.2022)

Com o ultimado do Comodoro Matthew C. Perry para a abertura dos portos japoneses em 1854, a chamada “Diplomacia do Canhão”, teve início a Era Meiji (1868-1912), que se debruçou na construção de um Japão “moderno” (aos moldes do ocidente) e o fim da reclusão de 200 anos. É importante observar como a arte reagiu a este período, implementando figuras no mínimo demoníacas para representar aqueles que vinham de fora e ganhando alguns traços ocidentais. O início do contato nipônico com mais material artístico ocidental, do que apenas o holandês, foi de suma importância para o estabelecimento da linguagem do mangá (Vasconcellos, 2006).

Foi nesta Era que os primeiros *cartoons* e *charges* (caricaturas) seguindo o modelo europeu foram introduzidos no Japão – principalmente por um cartunista e jornalista britânico, Charles Wirgman (1832-1891), e um francês, Georges Bigot (1860-1927). Wirgman influenciou o futuro dos mangás, responsável pela difusão dos elementos humorísticos através de seu jornal *The Japan Punch*. Ele introduziu os balões de diálogos nas histórias japonesas e passou adiante diversas técnicas de desenho e pintura. O japonês Imaizumi Ippyō (1865-1904) também teve grande participação na divulgação das *comics* ocidentais no Japão, após passar um breve

período estudando caricatura em São Francisco, EUA, entre 1885 e 1888. Ao voltar ao Japão, passou a trabalhar no jornal *Jiji Shinpō*, onde aproveitou para publicar *cartoons* que havia trazido consigo.

A partir desse ponto, o mangá como conhecemos hoje passou a se desenvolver. Uma revista japonesa chamada *Marumaru Simbun* trazia um humor ilustrado, sobre diversos temas. Uma lenta, mas curiosa progressão de artistas nativos passaram a surgir e a ganhar fama internacional. Rakuten Kitazawa (1876-1955), criador do considerado “primeiro mangá” no estilo moderno, se tornou o mais famoso e mais bem sucedido ilustrador japonês da época. Ele foi o primeiro a criar quadrinhos seriados, utilizando de personagens regulares, e já aderiu ao termo “mangá” para seus trabalhos. Sua primeira série publicada foi intitulada *Togosaku e Morubê passeando em Tokyo* (1902).

Apesar de os quadrinhos estadunidenses terem grande sucesso no país, eles nunca foram tidos como substitutos das obras nacionais, justamente pela regionalidade que estas traziam. Inclusive, ainda hoje, o mangá é um dos maiores consumos culturais do Japão, assim como uma de suas maiores indústrias. Mostra-se interessante observar como, na história do mangá, diversos outros países tiveram grandes influências no seu estilo e na sua construção, fazendo do mangá o resultado de uma “hibridação” cultural (Zanoni, 2020), mas sempre mantendo-se fiel às suas raízes nipônicas:

Essa tendência continuou: quadrinhos traduzidos têm pouca oportunidade de sucesso. Os artistas japoneses desenvolveram seu estilo próprio, único e bem nativo, e os leitores passaram a olhar os quadrinhos europeus e americanos como ultrapassados, sentindo dificuldades em se relacionar com eles. Além disso, as diferenças de costume e cultura eram também uma barreira para a identificação com as situações e os heróis. (Luyten, 1991: 112).

No final da Era Taisho (1912-1925), o mangá ganhou suas primeiras histórias infantis; público esse que viria a ser o ponto central de diversos artistas ao longo da década de 1920. Logo após, em 1929, com a Grande Depressão e o crescimento do fascismo, o mangá passou a ganhar nova relevância como forma de “fuga” da realidade, pintando cenários positivos e felizes, e trazendo experiências que “fugiam” da cidade. A Grande Depressão foi também a primeira crise que o mercado de mangás sofreu, uma vez que os grupos ultranacionalistas e militares eram ferozes críticos dos mangás, principalmente os voltados para o público infantil. Foi também nessa época que se visualizou a maior estratificação dos mangás, definindo-se bem quais eram para adultos (*Seinen* para homens e *Josei* para mulheres), para crianças (*Kodomo*), e os que eram para meninas (*Shōjo*) e para meninos (*Shōnen*). Até hoje essa divisão se verifica.

Não houve grande mudança em sua forma de narrativa até após a Segunda Guerra Mundial. Isso se deu principalmente pelo pouco dinheiro que o país tinha para o incentivo do mangá, sendo que a produção é basicamente extinta uma vez que os ultranacionalistas militares desviavam todo o recurso econômico para outras áreas “mais importantes” da econômica japonesa (Vasconcellos, 2006). Além disso, grande parte dos artistas estavam envolvidos em campanhas bélicas (Conte e Israel, 2016), e aqueles que não apoiassem os critérios de censura impostos pelo governo – que permitiam apenas a publicação de propaganda militar – eram banidos de suas profissões.

A situação de crise perdurou até a derrota do Eixo, quando após toda a destruição, o Japão voltou a ter capital, principalmente injetado pelos EUA. Os mangás voltaram a ter circulação nacional, principalmente por conta de um fenômeno chamado *akai hon* (livrinho vermelho, em tradução livre). O *akai hon* era um livro de capa vermelha (como diz o nome), impressos em um papel grosseiro e barato, tornando-o mais barato que passagens de trem. Esses livrinhos vermelhos traziam a liberdade de expressão que por muito foi negada durante a Segunda Guerra Mundial e, rapidamente, foram amplamente difundidos pelo país. Apesar de mal remunerados, os desenhistas aproveitavam a permissão que lhes era concebida pelas forças-americanas que ocupavam o local, e desenhavam de tudo – desde que não atacassem os EUA. Isso trouxe uma narrativa mais tranquila e divertida e que procurava “apagar” a vigência das ideias fascistas e a derrota japonesa.

Vale apontar que, em 1949, uma jovem ilustradora, Machiko Hasegawa (1920-1992), criou uma pequena *comic* seriada e familiar chamada *Sazae-san*, abrindo as portas para que mulheres entrassem no campo do mangá e revolucionando, ao seu próprio modo, as produções artísticas sendo que, até hoje, a presença de mulheres na indústria do mangá é muito relevante.

Foi então, nos anos 1950, que o estilo passou por uma de suas mais drásticas mudanças, a chamada “Revolução Tezuka”, onde Osamu Tezuka (o famoso Manga no Kami, ou “deus do mangá”) cunhou a estética moderna dos olhos grandes, cabelos pontudos e pernas longas. Tezuka, assim como muitos outros, também trabalhou com o *akai hon* e, praticamente sozinho, foi o responsável por uma total remodelação da linguagem do mangá (Vasconcellos, 2006). Tezuka também trouxe uma maior complexidade e profundidade para as histórias e auxiliou na construção do “ritmo”, ou seja, na forma como os painéis são posicionados nas páginas (Conte e Israel, 2016). Tezuka inspirou e inspira até hoje diversos mangakás (nome dado aos artistas de mangá) e teve obras renomadas publicadas pelo mundo inteiro, como *Astro Boy* (*Tetsuwan Atomu*, no original) (1952-1968), *Kimba, o Leão Branco* (*Jungle Taitei*) (1950-1954) e *Dororo* (1967-1969).

Vale ressaltar que Tezuka era um grande admirador das obras produzidas por Walt Disney e, conforme expôs em inúmeros livros e entrevistas, sua maior intenção era trabalhar com animação. Assim, quando começou a desenhar mangás, buscou compor seus quadros inspirado na linguagem cinematográfica. Isto modificou a forma como diversos mangakás passaram a construir suas histórias, utilizando de pontos de vista “fora” dos personagens ou em ângulos diferentes, assim como “brincando” com o tempo, acelerando cenas e utilizando de “ações em câmera lenta”, tudo isso dentro de uma mídia puramente visual.

A nova era para os mangás se iniciou, criando um *boom* de publicações e criações, cada vez mais clubes de mangás surgindo, assim como nomes de mangakás e obras cada vez mais famosas e internacionalizadas. Em 1957, com a criação do *gekiga* (figuras dramáticas), o mangá deixou de ter um apelo tão infantil e “disneyficado”, tornando-se mais gráfico, mais sério e procurando abordar conteúdos mais adultos. Nomes como Takao Saitō (1936-2021) e Yoshihiro Tatsumi (1935-2015) surgem e procuram, através do *gekiga*, se opor ao mangá, ainda muito visto como infantil e “irresponsável”⁹. O movimento surgiu nas bibliotecas de Osaka e, apesar de tentar se distanciar do mangá, acabou por influenciar na diversificação dos seus temas, assim como a trazer um amadurecimento do público. O próprio Tezuka não apenas recebeu influências do *gekiga*, como pode ser visto em suas obras *Adolf* (1985) e *Ayako* (1972-1973), como saiu em apoio deste quando, por conta do ultranacionalismo de direita, muitos desses mangás estavam sendo censurados e perseguidos.

Por fim, na década de 1990 e na virada do milênio, os mangás que seguem o estilo *shōjo* (para meninas) e *shōnen* (para meninos) acabaram por ganhar mais força e a se popularizarem pelo planeta, inclusive nos EUA e no Brasil. Muitos mangakás que não conseguiam adentrar o mundo competitivo do *shōnen* acabavam por procurar narrativas mais leves e cotidianas, adentrando e profissionalizando o gênero do *shojō*.

Atualmente, apesar de ainda haver grande distinção dos gêneros de mangá, é muito mais fácil encontrar histórias de terror, de ficção, de romance ou até mesmo existencialistas e filosóficas. O mangá evoluiu de acordo com o seu público e com o seu tempo, ultrapassando as barreiras nacionais do Japão e criando raízes profundas em diversos países ao redor do globo, como a França, a Espanha, os EUA e, claro, o próprio Brasil.

Como foi possível observar, a história do mangá é extremamente longa e complexa, com raízes na história e cultura japonesa, mas também sofrendo com grandes influências do exterior,

⁹ Alusão aos kanjis de “mangá”, que podem significar “desenhos irresponsáveis”.

principalmente de países como a Holanda e os EUA. Citar um momento específico para a criação do mangá é uma tarefa quase impossível, senão complexa e conflitante. Ao pensarmos no mangá como uma forma artística histórica, é importante pensar nele como uma forma de linguagem que remonta uma narrativa histórica em constante modificação e hibridização (Zanoni, 2020).

Definir o mangá apenas como “quadrinhos japoneses” acaba por ser de uma simplicidade absurda, mas apresentá-los como «uma invenção inglesa», como Helen McCarthy parece propor em seu *A History of Manga* (2012), resume-se em apagar suas raízes nipônicas e simplificá-lo apenas a mais uma história em quadrinho ocidental. Pensar no mangá como forma artística histórica, é compreender o emaranhado de ligações e fenômenos transnacionais que possibilitaram a sua criação; mais do que isso: é compreender como diferentes transferências culturais, por mais singelas que pareçam, forneceram as bases para uma das histórias em quadrinho mais famosas e consumidas da atualidade.

1.3 A arte do mangá

Arte é uma desses conceitos difíceis de se definir, podendo ter respostas diferentes a depender do contexto e da cultura em que nos situamos. Na verdade, grande parte das definições que utilizamos parte de uma construção cultural específica e, obviamente, com a arte não seria diferente. O que é interessante de se observar, entretanto, é a relação profunda que a arte tem com toda e qualquer cultura, sendo um produto e um produtor deste próprio meio. Muito do que consumimos e consideramos arte atualmente, no passado não era considerado como tal e, talvez, no futuro também não o seja, ou, ainda, alargue-se para outras dimensões que nem sequer consideramos.

Sem grandes receios, é fácil de concluir que a arte, em qualquer de seus formatos, é um dos grandes feitos da humanidade e, desde o nosso início como *Homo Sapiens Sapiens*, tem nos acompanhados, seja como pinturas rupestres nas paredes de uma caverna, seja como uma história oral contada ao redor de uma fogueira, seja até as telas de um enorme cinema, com um filme indicado ao Óscar. Por isso, não é de se surpreender que, no Japão, a arte também desperta interesse já há muito tempo.

Historicamente, a palavra “arte” origina do vocábulo latino *ars*, que significa técnica ou habilidade. Atualmente, grande parte dos dicionários definem “arte” como a capacidade, ou

habilidade, para a aplicação de conhecimentos ou execução de determinada ideia¹⁰. Em um geral, a arte está profundamente vinculada com aquilo que é culturalmente produzido pelo ser humano.

Ao longo da história, diversas interpretações surgiram na procura de delimitar um conceito único para a Arte. Platão, por exemplo, levantou uma linha de pensamento onde ela era vista como uma *representação*; neste ponto, aceitava-se que a arte representava aquilo que era mostrado na natureza. Com o surgimento do Romantismo (séculos XVIII e XIX), a representação da arte passou por uma alteração e começou a ser vista como *expressão* e baseava-se em sentimentos e subjetividade. Mais recentemente, em um artigo publicado pelo filósofo estadunidense Morris Weitz, intitulado «O papel da teoria na estética», surgiu a Teoria da Semelhança Familiar. Weitz promove que é *impossível* definir o conceito de “arte” a partir de propriedades «individualmente necessárias». Contudo, o filósofo não deixa de defender que a tarefa de identificar aquilo que é arte e aquilo que não o é ainda pode ser desempenhada (Weitz, 2004)¹¹.

Seguindo por essa linha, Zanini (2020) mostra como se compreende a arte como algo vivo e complexo, interligado com nossa sociedade tanto cultural, quanto política e economicamente. A arte está sujeita às regras de seu tempo, recriando-o e modificá-la é modificar a sociedade e vice-versa.

Concluo, então, que a arte é um tipo de manifestação humana que procura, de alguma forma, transmitir uma mensagem. Sendo assim, a arte acaba por ser um veículo, um transmissor entre alguém que tem algo para dizer e alguém que quer escutar. Tem uma importante função social, na medida em que expõe características históricas e culturais, tornando-se um reflexo da própria essência humana. Afinal, é através da arte que vemos a humanidade representada.

Como pôde ser visto nos capítulos anteriores, o mangá está intimamente ligado com a cultura e estética da sociedade japonesa, sendo não apenas representativo da mesma, como também afetado por ela. Como foi apontado por Candido (2004), as diferentes sociedades e culturas criam diferentes métodos de fabulação e de contar histórias, sendo a literatura uma das partes centrais deste método. Ora, o mangá, de certa forma, acaba por ser enquadrar como uma manifestação literária e uma manifestação artística visual, visto que, por seu caráter dual, extrapola os limites de uma ou outra arte, ao ser uma representação da palavra e da imagem.

¹⁰ <https://dicionario.priberam.org/arte> (consultado em 29.03.2022 às 23:45).

¹¹ <https://criticanarede.com/weitz.html> (consultado em 30.03.2022 às 00:30)

Além disso, como visto nos últimos capítulos, o mangá retrata e trata da sociedade e identidade japonesa. Não seria isso, então, uma representação artística genuína?

O mangá se mostra como um resultado de confluências culturais (Vasconcellos, 2006), sendo sua linguagem visual estruturada por diversas manifestações culturais, filosóficas e artísticas da sociedade japonesa, como as pinturas representadas no capítulo anterior, a poesia e a caligrafia. Inclusive, a língua escrita japonesa, composta por Kanjis, apresenta muitas destas manifestações e expressões artísticas, a ponto de fazer com que a sintaxe do mangá seja única entre todas as outras formas de arte sequencial (Vasconcellos, 2006). O mangá se constrói, então, através de diferentes formas artísticas e produtos culturais.

Um dos principais pontos que dificulta a aceitação do mangá como uma forma genuína de representação artística é o preconceito e incerteza que muito se tem com a compreensão como arte daquilo que chamamos de *comics* e com a própria cultura popular. Em 2020, Bart Beaty e Charles Hatfields embarcaram na aventura de criar um “livro guia” para os estudos das artes sequenciais. Foi assim que o livro *Comics Studies: A Guide Book* foi publicado. Contando com mais de dezessete capítulos diferentes, o livro é um verdadeiro manual para os estudos das *comics* (ou como veremos logo, das artes sequenciais). Como os próprios autores remetem na introdução:

For much of the twentieth century, comics were an art form that earned relatively little respect from institutional tastemakers like museums and universities. Their historic association with mass culture and their inexpensive and sometimes shoddy nature militated against the idea that comics might be “art”; they were clearly “business”.
(Beaty and Hatfield, 2020: 5).

Inclusive, Beaty e Hatfield não se limitam ao exemplificar a importância cultural e a construção transnacional das *comics*, centrando-as como um produto universal e impossibilitando o estabelecimento de uma data ou local de origem inicial. É interessante observar que, embora não avancem na discussão sobre as *comics* serem ou não serem arte, acertam-nas como tal:

Comics, then, is a recognizable art form across borders. Further, the idea that any one culture “invented” comics is a canard that we can do without. Influence moves in every direction: for example, to understand American comic books, graphic novels, and webcomics in the twenty-first century, it helps to know about the influence of Japanese manga and anime; conversely, to understand the development of twentieth-century manga, it helps to know about the influence of early American comic strips and animated cartoons. Calling all these phenomena “comics” is, for us, a convenient way of tagging a multifaceted global art form [...]
(Beaty and Hatfield, 2020: 4).

Apesar da relativa “juventude” do campo de estudos de *comics*, em 1985 um autor já procurava formas de desafiar o senso comum e o preconceito que circulava esta forma de

entretenimento. Em seu livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1985), Eisner cunhou o termo “artes sequenciais” e o definiu como formas de artes que utilizam de imagens, empregadas em uma determinada ordem, para construir uma narrativa gráfica. Isto é, formas de artes que utilizam de uma sequência de imagens que contam uma história. Como McCloud aponta, alguns anos após em seu renomado *Understanding Comics*, essa definição pode acabar por ser muito ampla, podendo inclusive abranger manuais de instrução. McCloud brinca com as possibilidades de nomenclaturas para a definição das comics, chegando numa especificidade bizarra das «Imagens pictóricas justapostas em sequência deliberada», mas sempre resumindo-as, no final das contas, às artes sequenciais. Como ele próprio diz:

Will Eisner uses the term sequential art when describing comics. Taken individually the pictures below are merely that – pictures. However, when part of a sequence, even a sequence of only two, the art of the image is transformed into something more: the art of comics. Notice that this definition is strictly. Neutral on matters of style, quality, or subject matter.
(McCloud, 1993: 5).

Ainda em seu livro, Eisner explicita o espaço que as *comics* começavam a ocupar nos Estados Unidos da década de 1980, evidenciando o caráter comunicativo e artístico das mesmas. Foi a primeira vez que um estudioso dedicou tempo e pesquisa para a compreensão da arte nos quadrinhos, embora focado principalmente nas obras produzidas no ocidente. Apesar de não se aprofundar nos porquês da consideração das artes sequenciais como forma artística, Eisner não hesita em nenhum momento por chamá-las como tal, inclusive apoiando-se em definições artísticas para explicar a construção das *comics*:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinho é um ato de percepção estética e de esforço intelectual
(Eisner, 1985: 8).

Além disso, Eisner apresenta propriedades únicas artísticas que podem auxiliar na construção da argumentação de *comics* como arte:

Um fator de impacto nas histórias em quadrinho como forma de arte é inerente ao fato de que se trata de um veículo principalmente visual. O trabalho de arte domina a atenção inicial do leitor.
(Eisner, 1985: 123)

McCloud ainda ressalta a importância do leitor na existência e significância das comics, ao lembrar que para a «mágica que apenas as *comics* podem criar» (McCloud, 1995: 93) possa existir, é necessário que, entre um painel e outro, o próprio leitor imbua significado e

continuidade. O autor ainda realça que não existe outro estilo artístico que entregue tanto e ao mesmo tempo peça tanto do leitor.

Antes de seguir adiante, é importante centralizar o mangá como uma forma de arte sequencial. Embora McCloud já o considere como tal, vê-se útil explicitar o porquê nesta tese. Eisner define a arte sequência como, para além da definição já dada, uma combinação da imagem com as palavras a fim de uma criação narrativa. O mangá tem isso como seu cerne: procura contar histórias, dos mais variados tipos, através de imagens e desenhos, mas, mais do que isso, o mangá procura incorporar em seus desenhos e caligrafia as emoções, sensações, cheiros e barulhos através dessas imagens.

Para exemplificar um pouco isto que acabou de ser dito, pegue como referência a Figura 1.9, retirada de um exemplar de *Shiver* (2015), do autor Junji Ito (1963-). Nela, não há nenhum balão de fala, nem mesmo uma caligrafia para a onomatopeia do vulcão ativo, e, mesmo assim, nós, os telespectadores, podemos imaginar e sentir o terror, o medo e a admiração ao se ver um vulcão eclodindo. Podemos imaginar o som que ele faria, pensar nos cheiros que viriam junto de uma erupção e, claro, ao termos a “câmera” do desenho colocado na perspectiva da garota em cena, não podemos deixar de sentir o medo e a impotência de uma força natural tão fora de nosso controle.



Figura 1.9: Imagem de uma garota observando a erupção de um vulcão

Fonte: Junji Ito, *Shiver*, p. 71, consultado em 24.10.2022

Ou seja, em uma simples imagem, Junji Ito consegue trazer diversas sensações e emoções, além de nos fazer refletir o som e, até mesmo, o cheiro que esta cena teria. Esta é uma tática comum de muitos mangás, onde uma cena com poucas ou nenhuma palavra, irão dizer muito mais sobre as emoções e os movimentos dos personagens do que, propriamente, se houvesse um texto escrito.

Outra importante característica das artes sequenciais são imagens que falam mais do que palavras, traço quase oficial das obras orientais, com imagens estáticas que explicitam muito mais emoção e sensações do que as simples palavras poderiam trazer. Tome como exemplo a próxima imagem (Figura 3.2), retirada de um exemplar de *Lobo Solitário*, de Kazuo Koike. Nessa página, a segunda do primeiro volume do mangá, temos apenas uma frase e algumas

onomatopeias para a carroça sendo levada. Mesmo assim, conseguimos tirar algumas conclusões sobre a atmosfera e a estética que a história terá: pesada, sofrida e, como o próprio nome da obra diz, solitária. Afinal, o que conseguimos ver é que, sob um sol árido, provavelmente escaldante, um pai caminha, sem pressa, com um carrinho velho, que não para de ranger, com seu filho dentro, oferecendo-o, para quem quiser alugar.

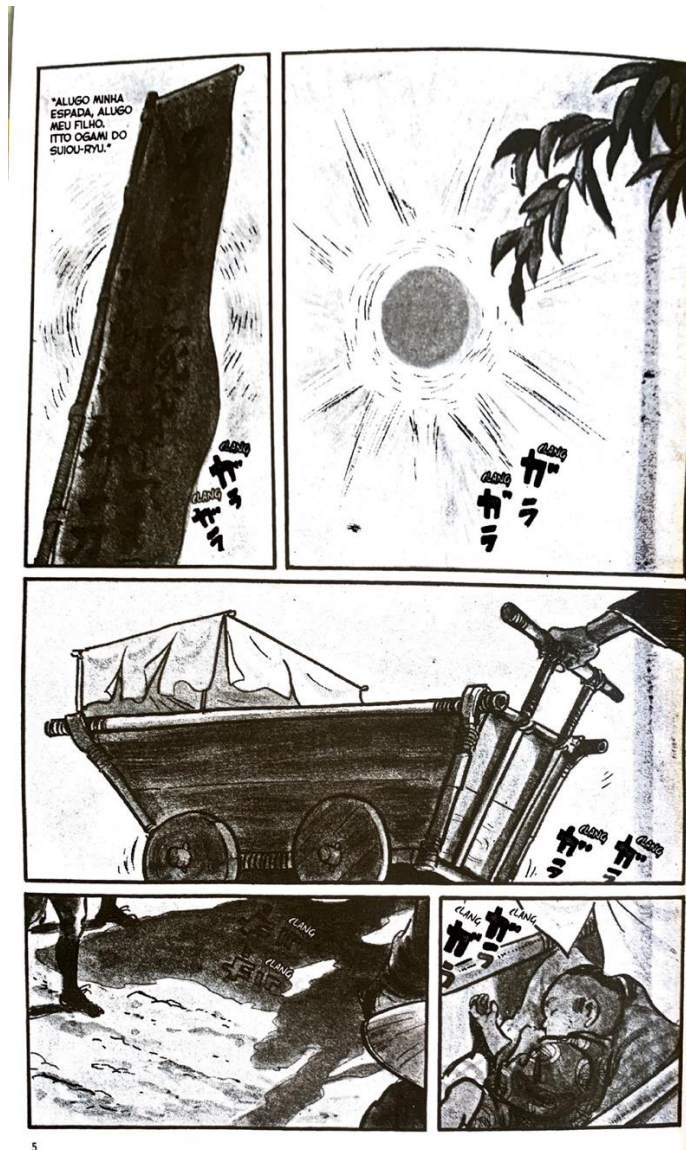


Figura 1.10: Página de Lobo Solitário, volume 1, de Kazuo Koike

Fonte: Kazuo Koike, *Lobo Solitário*, p.5, vol. 1, consultado em 24.10.2022

Eisner também aponta para a estruturação das artes sequenciais com o balão (que captura as falas e os sons) e com os painéis (decomposição da ação em segmentos sequenciados), ambas características que podem ser apreciadas no mangá, como pode ser brevemente visto na imagem à baixo (Figura 1.11).

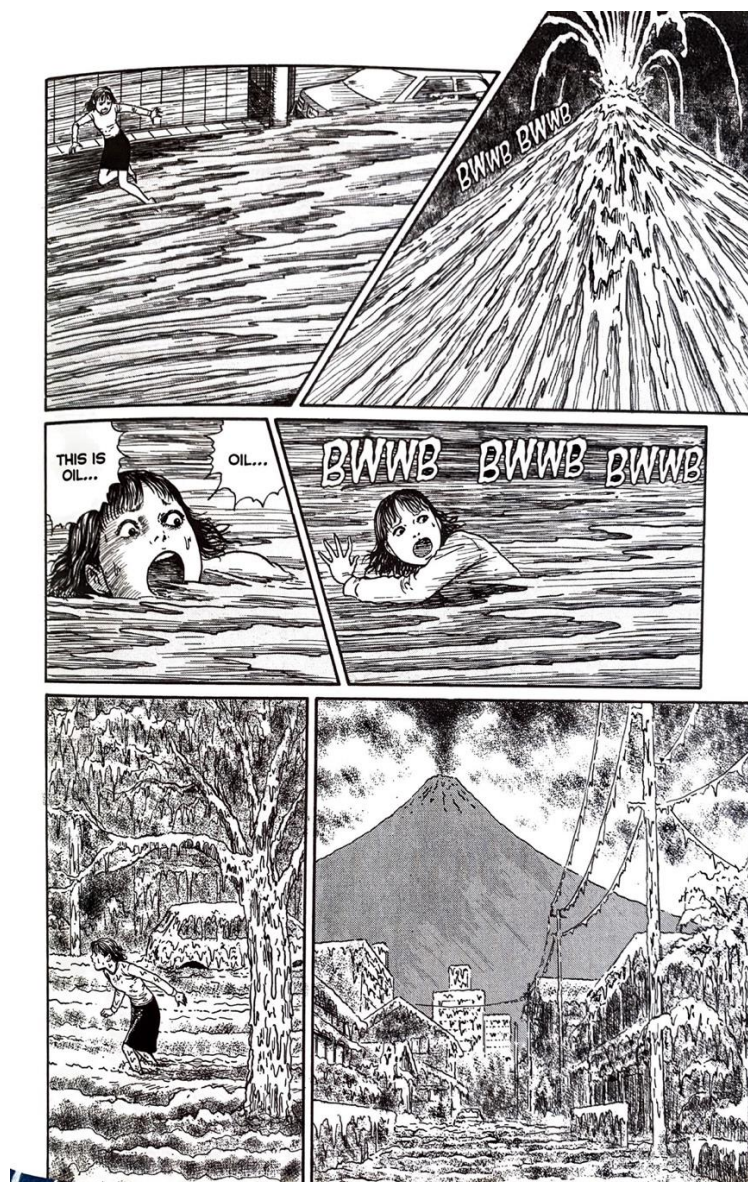


Figura 1.11: Página do conto «Greased», de Junji Ito

Fonte: Junji Ito, *Shiver*, p.372, consultado em 24.10.2022

Por fim, o produto final deve ser uma obra de arte lida como um visual total, onde as falas se mesclam com os desenhos, que unidos contam uma história que, num geral, só fara sentido se inteiramente lida. Obras de mangás são costumeiramente serializadas em volumes e capítulos que procuram, em seu todo, contar uma história que não existiria sem os desenhos e sem as falas ilustradas.

Sendo assim, podemos concluir que o mangá se insere em todas as características essenciais das artes sequenciais e, logo, pode ser lido e compreendido como uma. Mais do que isso, o que fica claro é que a função fundamental da arte dos quadrinhos, e, portanto, do mangá, é

comunicar ideias / histórias por meio de palavras e figuras. Ou seja, há alguém que tem o interesse em dizer algo e alguém que tem o interesse de ouvir sobre esse algo: arte.

Por fim, e pretendendo não me tornar repetitiva nesse processo, creio que as palavras de McCloud ajudam a sumarizar tudo o que foi aqui explorado:

Even today, there are those who ask the question, “can comics be art?” It is—I’m sorry—a really stupid question! But if we must answer it, the answer is yes. Especially if your definition of art is as broad as mine! Art, as I see it, is any human activity which doesn’t grow out of either of our species two basic instincts: survival and reproduction. Art is the way we assert our identities as individuals and break out of the narrow roles nature cast us in.

(McCloud, 1995: 163-166)

Neste capítulo pudemos compreender melhor o que é o mangá e quais são suas raízes históricas, assim como enquadrá-lo como uma arte e perceber melhor a importância de assim o fazer. No próximo capítulo pretendo mostrar, de forma sucinta, os caminhos que o mangá tomou em solo brasileiro, assim como começar a explorar as transferências culturais que ocorreram com essa integração.

2. O MANGÁ NO BRASIL

2.1 A imigração japonesa no Brasil

Como já foi referido inicialmente, o Brasil é o país com a maior comunidade japonesa fora do Japão. Além disso, o Japão conta com uma grande presença de brasileiros, sendo que, de acordo com o Itamaraty¹², em 2021 a comunidade dos “*dekasseguis* brasileiros”¹³ ultrapassava as 200.000 pessoas, sendo o quarto maior grupo de estrangeiros no Japão e a terceira maior de estrangeiros vivendo fora do Brasil.

Atualmente é possível, no Japão, ir para bairros e comunidades onde se fala majoritariamente o português brasileiro, como é o caso da cidade de Oizumi, localizada na província de Gunma, no Japão. Além disso, muito da cultura brasileira ganhou espaço no país, como o ensino do português, do samba e da capoeira (Hosokawa, 2009). A questão que se coloca, então, é como que dois países, a princípio tão diferentes e distantes, se tornaram tão próximos cultural e diplomaticamente?

Com diversas revoluções, muita pressão internacional, leis paliativas e a Lei N.º 3.353, popularmente conhecida como Lei Áurea, finalmente assinada em 13 de maio de 1888, a escravidão no Brasil foi oficialmente extinguida, mesmo que os problemas de racismo, estruturais à um país escravocrata, continuassem e se refletissem até hoje. Para a época, o fim da escravidão significou um sério problema de mão de obra, uma vez que os senhores de terra não tinham a intenção de contratar profissionais assalariados para serviços que, até então, eram feitos por pessoas escravizadas.

Na procura de solucionar este problema, o governo brasileiro passou a incentivar a imigração, principalmente de europeus, para trabalharem nas lavouras. Os europeus eram preferidos por seguirem o padrão branco e ariano e entrarem de acordo com o programa eugenista do governo brasileiro da época (Takeuchi, 2009). A principal nacionalidade a imigrar para o Brasil foram os italianos, portugueses e espanhóis (Suzuki, 1988), mas após inúmeras denúncias de maus tratos e abusos por parte dos senhores das terras, vários países europeus

¹² http://cgtoquio.itamaraty.gov.br/pt-br/estatisticas_da_comunidade.xml (Itamaraty) (consultado em 12.06.2022 às 15:09)

¹³ Dekassegui (出稼ぎ) é o termo utilizado para designar trabalhadores estrangeiros residentes no Japão.

pararam de incentivar a imigração ao Brasil e, com isso, o problema de mão de obra voltou a crescer.

O Japão, por outro lado, passava por um sério problema de crescimento populacional e aumento da fome e desemprego (Hashimoto, 2009). Com sua relação internacional ainda fraca, depois de ter passado mais de 200 anos em isolacionismo, o processo de fomentação da emigração começou lento e tímido, onde a maior parte dos emigrantes tinha a perspectiva de retornar ao país natal. Estes emigrantes que saíam do país natal com o objetivo de trabalhar ou juntar capital ficaram conhecidos como *dekasseguis*.

Foi assim que o Japão passou a se tornar um dos novos alvos do Brasil, embora o incentivo para a imigração tenha passado por muitas discussões e oposições do Itamarati¹⁴, principalmente por dois diplomatas, Manoel de Oliveira Lima e Luis Guimarães (Takeuchi, 2009). Oliveira Lima trazia questões políticas e raciais para se opor à imigração japonesa, além de considerá-los “inferiores” aos europeus, de uma forma que iriam “estragar” a população brasileira, enquanto Guimarães apontava para a preocupação de que os japoneses teriam dificuldades em assimilar a cultura brasileira, estando apenas em busca do capital para retornarem a sua terra (Takeuchi, 2009).

Apesar das oposições e dos discursos racistas e estereotipados, a imigração japonesa no Brasil teve seu início oficial no dia 18 de junho de 1908, quando o navio Kasato Maru, saído do porto de Kobe, em Hyogo, atracou no porto de Santos, em São Paulo. Dentro deste navio, 165 famílias – e um total de 781 pessoas – chegavam para trabalhar nos cafezais e fazendas do oeste paulista (Jhony e Hirasaki, 2008).

Da mesma forma que ocorreu com os italianos, os maus tratos e abusos se seguiram com os imigrantes japoneses, ainda intensificados pelo racismo e percepção dos japoneses como “inimigos”, por conta das escalações da Segunda Guerra Mundial, e “diferentes”, por conta de choques culturais. Estes casos levaram muitos dos imigrantes a abandonarem as áreas rurais e migrarem para os grandes centros, se reunindo em pequenos bairros e colônias, como é o caso do bairro Liberdade em São Paulo, ou da colônia Okinawa que surgiu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Com as duas grandes Guerras Mundiais que se seguiram durante o século XX, a relação entre os dois países se fragilizou, devido a posição oposta que estes haviam tomado, sendo os japoneses considerados inimigos. Com isso, em 29 de janeiro de 1942, as relações diplomáticas

¹⁴ Ministério das Relações Exteriores do Brasil (Itamaraty)

entre Brasil e Japão foram cortadas, sendo retomadas apenas em 1952 (Takeuchi, 2009). Apesar disso, um alto número de japoneses e descendente haviam desistido de voltar para o Japão após 1940, por conta do sonho de enriquecer no Brasil não ter se concretizado e pela situação econômica e política do país natal, tendo que lidar com a xenofobia e os conflitos que se intensificaram no Brasil.

Em 1952 o fluxo de imigração retomou ao Brasil, atingindo seu auge na década de 1960 e diminuindo logo em seguida (Suzuki, 1988). O fluxo de imigração cessou quase que completamente após a década de 1970, quando em 1973 houve a vinda do último navio de imigração, o *Nippon Maru* (Associação do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, 2014). Nesses quase 70 anos de imigração, mais de 400 mil japoneses haviam se estabelecidos no país, criando vínculos, comunidades e famílias e representando cerca de 0,7% da população brasileira (Suzuki, 1988).

Não é de se surpreender que com essa grande quantidade de imigrantes, espalhados inicialmente pela zona rural e, eventualmente, pela zona urbana do país, as suas tradições e cultura fossem apropriadas pelo povo brasileiro; assim como algumas características da cultura brasileira refletiram-se na japonesa. Em São Paulo, a cidade mais populosa do Brasil e, também, com maior número de japoneses fora do Japão, o bairro chamado Liberdade foi fundado em 1905, passando a ter grande presença japonesa a partir de 1912 por conta dos baratos aluguéis nos porões de casas e, então, se tornou o maior reduto da comunidade japonesa no município até os dias atuais. Neste bairro, a comunidade japonesa encontrou solo fértil para criar raízes, inaugurar escolas tradicionais japonesas, abrir comércios, assim como organizar festivais tradicionais que são até hoje comemorados. Ao andar por Liberdade é possível encontrar diversos pórticos vermelhos de templos xintoístas, assim como restaurantes que servem comidas tradicionais como o yakisoba, o lámen e o sushi.

A presença japonesa na cultura e no dia a dia brasileiro, entretanto, vai muito além dos bairros e das comunidades nipônicas instaladas. Várias refeições japonesas ganharam uma versão “abrasileirada”, como é o caso da caipirinha de sakê (sakerinha) ou o prato típico sul mato-grossense sobá¹⁵, considerado bem cultural de natureza imaterial e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Muitos estilos de artes marciais passaram a ganhar espaço e tradição em academias brasileiras, destacando-se principalmente o Judô, que

¹⁵ Prato feito com massa de sobá, típico da ilha de Okinawa, no Japão, e assimilado e alterado pela cultura brasileira no Estado de Mato Grosso do Sul, onde o prato se tornou mais pesado e com carne bovina.

até hoje é um dos esportes de grande destaque brasileiro nas Olimpíadas. Na área cultural, obras de artes seguindo o estilo nipônico deram origem a “escola nipo-brasileira” de artes, diversos festivais são comemorados em diferentes cidades pelo Brasil, como é o caso do Festival de Dança Bon Odori e do Festival das Estrelas Tanabata Matsuri, karaokês passaram a surgir e, muito da literatura, do cinema e dos quadrinhos e das animações japonesas passaram a ser consumidos não apenas pelos *nikkeis*, mas como também por diversos brasileiros das mais variadas descendências.

Atualmente, ainda temos *nikkeis* ativos em várias esferas da cultura e sociedade brasileira, tendo destaque especial nas áreas que envolvem o estudo e mantendo um firme e forte contato com a cultura japonesa.

Em 2008 comemorou-se o *Imin 100*, ou o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, que teve peso especial por três motivos, como aponta Richard Gonçalves André (2009): primeiramente pelo peso simbólico de um centenário, ressaltando a longa duração e tradição; segundo pela ampla divulgação e pela participação de um público não-descendente, envolvendo inclusive o Presidente da República à época, Luís Inácio Lula da Silva; e, terceiro, um maior volume de produção intelectual, que levou a construção de praças públicas, monumentos e enfeites espalhados pelas cidades. É interessante destacar que, para o Centenário, o ilustre quadrinista brasileiro Maurício de Sousa criou dois personagens novos em suas histórias, os irmãos Tikara e Keika Takeda que, de forma lúdica, ensinavam às crianças sobre o a imigração japonesa, suas dificuldades e suas contribuições.

O centenário teve um caráter político e econômico, mas também intelectual (André, 2009), tornando possível a publicação de reflexões mais profundas sobre a imigração japonesa, assim como trazendo um maior avanço nos debates acadêmicos. Foi com o Centenário que muito o que tange o conhecimento dos não-*nikkeis* da cultura japonesa se alargou, assim como a sua popularização – o que também trouxe consequências de um exotismo e de uma mistificação.

Como André (2009) ressalta, é interessante observar que parte dessa mistificação e exotismo em cima do Japão parte de uma ideia preconcebida de sua ligação com o tradicional e o moderno. Vê-se o Japão como um país tradicional, com suas vestes tradicionais, artes e ligação religiosa inalteradas pelo tempo, do mesmo modo que se vê o Japão como uma país moderno, dominado pela indústria robótica e automobilística. Dessa forma, nega-se o papel do imigrante e as transformações que este e sua cultura sofreram ao se separem de sua terra natal.

No entanto, o conceito de “tradição” e suas variantes remetem a um conjunto de ideias e práticas que são legadas ao longo do tempo sem sofrerem transformações históricas, o que constitui uma ilusão, já que, em diferentes espaços e tempos, as concepções são destinadas a práticas distintas. Os próprios aspectos de cultura pré-migratória, ao

entrarem em contato com o contexto brasileiro a partir de 1908, modificaram-se consciente ou inconscientemente.
(André, 2009: 8-9)

Um exemplo que pode ser citado é o que ocorreu com a massa sobá, típica da ilha de Okinawa, e que se popularizou na cidade do Centro-Oeste brasileiro, Campo Grande em Mato Grosso do Sul. O sobá era preparado como um prato de prestígio e memória nas comunidades japonesas de Campo Grande, sendo que, em 1954, começou a ser vendido para o público em geral, sendo introduzido, nove anos mais tarde, como jantar na Feira Central de Campo Grande.

A Feira Central, atualmente, é um dos símbolos da integração da cultura Okinawa na cultura do Mato Grosso do Sul. Com o tempo o sobá passou por transformações e adaptações, dadas pelo gosto dos clientes, pelos produtos disponíveis e pela inovação no fornecimento de ingredientes. O sobá de Campo Grande acabou sendo dotado de seu próprio diferencial, sendo visto como uma especificidade da cultura local. Não há sobá correspondente no Brasil ou em Okinawa.

Outro exemplo é o que ocorreu com o festival fúnebre Bon Odori, que passou a adquirir elementos da Festa Junina (Festa de São João) no Brasil, assim como a dança típica desse festival passou a receber passos e ritmos mais parecidos com o do samba brasileiro (Hosokawa, 2009).

Como podemos ver, a territorialização procedeu em uma re-significação de símbolos e tradições, produzindo combinações interculturais, fruto de negociações e adaptação coletiva aos novos contextos do tempo e do território vivido (Dos Santos Gomes, 2012).

Com isso é possível perceber que, desde o início, a imigração japonesa passou por diversos momentos difíceis e de conturbada aceitação. Mesmo assim, os imigrantes não deixaram de trazer para o Brasil e para seus descendentes as suas culturas e tradições que, em contato com as possibilidades no Brasil, não apenas se modificaram como alteraram as relações existentes entre *nikkeis* e não-*nikkeis*, abrindo possibilidades e novos locais de debates.

2.2 Entrada do mangá no Brasil

Compreendemos no capítulo passado os motivos que levaram à imigração japonesa, assim como as consequências desta para a cultura brasileira e as dificuldades que foram sendo encontradas e superadas durante o caminho para a integração. Iremos, agora, aprofundar-nos na trajetória que o mangá seguiu durante esses mais de 100 anos de imigração japonesa.

O Brasil só passou a ter um número mais elevado de consumidores da mídia japonesa após os anos 90, junto do *boom* dos animês (animações japonesas), encabeçados principalmente por *Seinto Seiya* (Cavaleiros do Zodíaco) e *Dragon Ball*. Os mangás, embora já conhecidos, ainda demoraram quase vinte anos para realmente serem incorporados na sociedade brasileira; o que muito se deve a demora de reação do mercado editorial brasileiro. Mesmo assim, é interessante observar que as bases para a leitura e inserção do mangá em território brasileiro já estavam estabelecidas muitos anos antes.

Com a permanência das colônias japonesas, principalmente nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, um grande medo do “aculturamento” das novas gerações passou a surgir (Vasconcellos, 2006), principalmente por culpa da distância, física e emocional, com as raízes culturais. Foi assim que escolas tradicionais japonesas começaram a surgir em diferentes cidades do Brasil, mas não apenas – foi assim que o mangá encontrou sua primeira grande função em solo brasileiro.

Além das escolas e das conversas diárias com os familiares, as gerações mais novas dispunham de livros, revistas e, claro, histórias em quadrinhos, para manterem seu contato com a língua e a cultura japonesa em dia. Os mangás já tinham uma forma narrativa voltada e moldada para crianças, assim como tinham uma linguagem mais simplificada (muitas vezes utilizando da escrita em *hiragana*, o alfabeto silábico japonês com a pronúncia do *kanji*), o que facilitava o processo de ensino da língua. Diferentemente da obrigação que cercava os afazeres acadêmicos, a leitura de gibis, mangás e livros era muito mais lúdica e facilitava a aproximação de inúmeros *nikkeis* com a difícil escrita dos *kanjis*. Como Luyten (1991) destaca, «a leitura dos mangás supria, de forma lúdica, as possíveis falhas na absorção da língua».

Foi assim que, no século XX, o mangá abriu espaços em solo brasileiro, auxiliando na formação da identidade cultural do imigrante japonês e na manutenção do contato com as mudanças da sociedade japonesa. Apesar de terem, na época, uma circulação mais restrita, foi essa importação do mangá que possibilitou firmar as bases para a proximidade entre os dois países, assim como o surgimento de diversos artistas nipo-brasileiros que cresceram no campo dos quadrinhos brasileiros ao utilizarem da linguagem e do formato artístico do mangá.

É o que pode ser observado com a criação e nascimento da Editora EDREL, que funcionou entre 1966 e 1975, e que, apesar de não ter o mérito de publicação de um mangá per se, recebe as honras de ter publicado o primeiro livro brasileiro a citar os mangás: *A técnica universal das histórias em quadrinhos*, de Fernando Ikoma. Além disso, a EDREL serviu como um portal para o crescimento de quadrinistas, onde trouxe nomes e personalidades como Claudio Seto e

Minami Keizi, ambos artistas nipo-brasileiros que utilizavam traços bastante próximos dos que eram vistos nos mangás.

Infelizmente, ambos os quadrinistas foram aconselhados a mudar seus traços, a fim de “ocidentalizá-los” e torná-los mais próximos dos quadrinhos estadunidenses. Como foi o caso, em 1964, quando Minami Keizi planejou publicar o personagem Tupãzinho em um estilo parecido com o de Osamu Tezuka, mas foi aconselhado a adotar um estilo mais “ocidental”, uma vez que os mangás e animês, apesar de conhecidos, não eram tão amplamente difundidos e aceitos quanto os quadrinhos ocidentais (Neto, 2006). Apesar desse aconselhamento, em 1966 Keizi publicou uma coletânea de adaptações de fábulas infantis, onde pediu aos desenhistas que seguissem o estilo “mangá”. Logo após essa publicação, Keizi foi convidado a se tornar sócio da EDREL e o Tupãzinho se tornou o símbolo da Editora.

É interessante perceber nesse ponto que, durante o período de 1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985, o Brasil esteve sob regime militar e, portanto, muito da área cultural sofreu censura. A EDREL não ficou ileso nesse processo, tendo graves problemas com a censura por conta de diversos quadrinhos eróticos que eram publicados, sendo um deles de autoria de Claudio Seto (com sua história *Maria Erótica*). Em 1975, ainda com os problemas de censura, a editora encerrou as atividades (Silva, 2013).

O próximo grande passo para a febre dos mangás no Brasil viria na mesma década do encerramento da EDREL, quando a Editora Abril lançou uma revista em quadrinhos inspirada na história japonesa *Mach Go Go Go*, mais bem conhecida no Brasil por *Speed Racer*. Apesar de ainda não ser a versão original do mangá, que só viria a ser publicado nos anos 2000, foi a primeira vez que uma história com raízes no Japão era publicada.

Em 1977, a pesquisadora Sônia Luyten foi pioneira nos estudos da arte sequencial no Brasil, criando uma revista dedicada aos estudos acadêmicos sobre quadrinhos, chamada *Quadreca*, e publicada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Embora o projeto abrangesse o mundo dos quadrinhos no geral, a quarta edição da revista, publicada em 1978, foi dedicada especialmente aos mangás. Luyten viria a ser um dos nomes de referência dos estudos das artes sequenciais no Brasil e, para além disso, do próprio mangá, com a publicação futura de dois livros: *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses* (2000) e *Cultura Pop Japonesa: animê e mangá* (2006).

Um ano antes do fim da ditadura militar, a 3 de fevereiro, é criada a Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações (a chamada ABRADEMI), com cooperação da própria professora Sonia Luyten, da escritora Mitsuko Kawai, do quadrinista Roberto Kussumoto e do jornalista Noriyuki Sato. Foi a ABRADEMI a pioneira em muitos aspectos da divulgação e

disseminação de eventos voltados para a cultura japonesa no Brasil, ministrando a primeira aula de mangá do Brasil, por exemplo, realizando o primeiro fanzine (revistas em quadrinhos criadas por fãs) de mangá, o primeiro concurso de *cosplay*, o primeiro evento de mangá e animê e muitas outras iniciativas¹⁶.

Nesse mesmo ano, Osamu Tezuka visitou o Brasil, para uma aula ao vivo de mangá, proporcionada inclusive pela ABRADEMI, que também organizou uma exposição de quadrinhos no Museu de Arte São Paulo (MASP)¹⁷. Foi algum tempo depois, também no Brasil, que o mangaká conheceu o quadrinista brasileiro, e internacionalmente famoso, Maurício de Sousa. A relação próxima e amigável entre os dois é tema recorrente quando se fala dos mangás e quadrinhos em território brasileiro, tendo os dois, inclusive, planejado um crossover entre seus personagens – projeto este que teve que ser adiado após a morte de Tezuka em 1989.

Como já foi referido, foi apenas na década de 1990 que o mangá passou a ganhar mais força na sociedade brasileira, apesar de, no final da década de 1980, o Brasil já contar com sua primeira publicação oficial de um mangá, *Lobo Solitário*, publicado em 1988, pela extinta editora Cedibra. Embora *Lobo Solitário* seja um clássico até hoje, muito consumido pela comunidade de leitores, na época a edição contava com muitos problemas de tradução – principalmente no que tangia as onomatopeias – e trazia o que chamamos de “espelhamento” das páginas do mangá, para que essas se adaptassem ao padrão “ocidental”. Esse espelhamento atrapalhava o contar da narrativa assim como, apesar dos esforços, continuava a trazer um “estranhamento” por parte dos leitores que nunca haviam tido contato com a cultura japonesa.

Com a fundação da ABRADEMI, que trouxe a possibilidade de uma maior aproximação entre as culturas brasileira e japonesa, a entrada da editora Conrad no mercado e, por fim, com o *boom* dos animês que ganharam espaços nas televisões brasileiras, o mangá finalmente começou a achar espaço por onde crescer no Brasil. Foi também na virada do milênio que algumas editoras, ainda fortes atualmente, começaram a surgir. Em 1992, a Japan Brazil Communication (JBC) foi criada em Tóquio, Japão, trazendo a premissa de publicações voltados principalmente para o público brasileiro que residia no país. Em 1997 a editora viajou o mundo e fez sua primeira publicação em solo brasileiro, com a revista *Made in Japan*¹⁸.

Foi em 1994 que, com a exibição pela extinta Rede Manchete e posterior sucesso mundial de *Os Cavaleiros do Zodíaco* (ou *Sento Seya*, em japonês), de Masami Kurumada, a cultura de

¹⁶ <https://www.abrademi.com> (consultado em 5.05.22 às 22:39)

¹⁷ <https://www.abrademi.com/index.php/quem-somos/> (consultado em 5.02.22 às 22:50)

¹⁸ <https://esoumdesenho.wordpress.com/2014/12/22/historia-ontem-e-hoje-anime-e-manga-em-solo-brasileiro-parte-2/> (consultado em 7.04.22 às 15:32)

entretenimento japonesa começou a ganhar forças. Foi com a força de *Os Cavaleiros do Zodíaco* que as primeiras revistas informativas focadas no mundo dos animês / mangás começaram a ser lançadas – como a *Revista Herói* (propriedade da editora Acme, sucessora da editora Conrad), a *Japan Fury* e a *Animax*. Ainda nessa época, as fanzines passam a ganhar mais forças, trazendo, inclusive, a adaptação do jogo *Megaman*, e assumindo um papel importante na estreia de diversos artistas brasileiros, como Érica Awanano e Lílian Maruyama (Peixoto, 2002).

Inclusive, a editora Conrad foi, por si só, uma das grandes influências do mangá no Brasil, tendo publicado seu primeiro mangá, *Gen Pés Descalços (Hadashi no Gen)*, mas trazendo grandes sucessos a partir dos anos 2000 como *Dragon Ball* e o próprio mangá de *Cavaleiros do Zodíaco*. É importante apontar que esses foram os primeiros mangás a serem publicados no sentido *oriental* de leitura (a relembrar, da direita para a esquerda), mas estas não foram as únicas diferenças na publicação. Pela primeira vez a publicação do mangá surgia com a lombada quadrada e o número de páginas que viria a ser conhecido como “meio-tankohon” (ou seja, metade das páginas de um volume original japonês). A editora Conrad ainda foi responsável por trazer títulos que se consagrariam no mercado nacional, como *Neon Genesis Evangelion* (2001) e *One Piece* (2002). A editora viria a, eventualmente, adquirir cada vez menos títulos, sendo vendida em 2009 para o grupo IBEP - Companhia Editora Nacional e tendo muitas de suas publicações paralisadas.

No início do século XXI, muitas outras editoras começaram a surgir e a se consolidar, como a própria JBC que pareceu ter o seu *boom* apenas após a queda da Conrad. Em 2002, uma nova linha editorial da italiana Grupo Panini nasce, chamada Planet Mangá, trazendo, já em 2005, uma edição de *Berserk*. Em 2007, a editora New Pop surge, especializando-se principalmente em mangás mais curtos, de um a quatro volumes.

Já em 2003 surge o *Anime Friends*, atualmente o maior evento do Brasil, e da América Latina, com o foco exclusivamente no mundo de animês, mangás e cultura japonesa. Embora não leve o mérito por ser o primeiro evento do Brasil – sendo este o Mangácon, organizado pela ABRADEMI, o *Anime Friends* certamente se tornou um marco para a comunidade no Brasil, tendo, inclusive, se expandido internacionalmente para a Argentina (em 2009 e 2017) e Chile (em 2013).

Em 2008, Maurício de Sousa e sua esposa, Alice Takeda, foram chamados para criarem as mascotes em homenagem ao Centenário da Imigração Japonesa ao Brasil¹⁹. O casal surgiu, então, com os irmãos Tikara e Keika que contavam, em um dos famosos Gibis da *Turma da Mônica*, sobre a imigração japonesa. Além disso, foi nessa época que foi anunciado o lançamento da *Turma da Mônica Jovem*, uma versão adolescente da *Turma da Mônica* que seguia o formato mangá. Inclusive, em 2019, é lançado o selo «Mangá MSP» com o lançamento de *Turma da Mônica Geração Jovem*.

Em 2014, a JBC lança o concurso *Brazil Manga Award*, o que ajuda na divulgação não apenas do mangá, como também de artistas nacionais, como um dos vencedores do concurso, Carlos Antunes Siqueira Júnior, mais conhecido como Kaki Pato, com sua obra *Quack*. A partir daí, outros concursos voltados para o desenho de mangá passaram a surgir.

Como dito no início do capítulo, o mangá no Brasil passou por três “momentos”. Ora, temos aqui estudados e evidenciados dois deles: aquele que se iniciou na década de 1970, com as primeiras publicações no Brasil, e aquele que veio após 1990, com o lançamento do animê de *Cavaleiros do Zodíaco*. Pois então, ainda falta um para nos debruçarmos.

O terceiro “momento”, um pouco menos óbvio e, além disso, infinitamente menos estudado, seria aquele que ocorreu após 2013, com o lançamento de animês internacionalmente influentes como *Shingeki no Kyojin (Attack on Titan)*, de Hajime Isayama, *Boku no Hero Academia (My Hero Academia)*, de Kōhei Horikoshi, *Haikyuu!!*, de Haruichi Furudate e, mais recentemente, *Jujutsu Kaisen (Sorcery Fight)*, de Gege Akutami, e *Kimetsu no Yaba (Demon Slayer)*, de Koyoharu Gotōge.

Apesar da crise mundial de insumos que afetou, de maneira extremamente prejudicial, o mercado editorial brasileiro – levando, inclusive, à falência de inúmeras livrarias que estavam há anos consolidadas no mercado –, a produção de mangás não pareceu diminuir, pelo contrário. Em 2020, como foi apontado por uma pesquisa no site “Biblioteca Brasileira de Mangás”, o número de mangás publicados pareceu crescer em 41 volumes, comparativamente ao ano anterior²⁰, um crescimento aproximado de 10,67%, somando 425 volumes no total e estando atrás apenas de 2015, com o lançamento de 446 volumes. Em 2021, esse número absoluto também aumentou, totalizando 475 volumes e um crescimento relativo de 6,5%. Podemos

¹⁹ <https://madeinjapan.com.br/2008/02/21/keika-a-mais-nova-criacao-do-mauricio-de-sousa/> (consultado em 19.06.2022 às 15:39)

²⁰ <https://blogbbm.com/2021/01/05/numeros-do-mercado-brasileiro-de-mangas-em-2020/> (consultado em 14.05.2022 às 19:22)

consultar o gráfico a seguir para ter uma melhor visualização do que ocorreu no mercado editorial de mangás brasileiros:

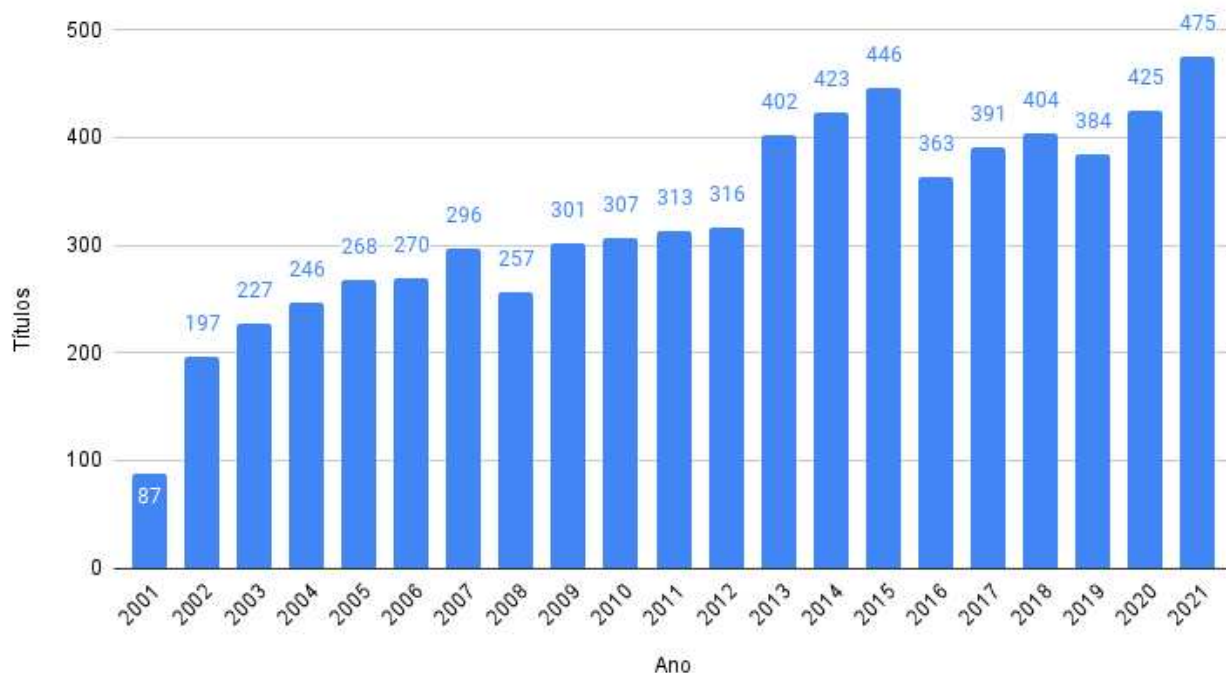


Gráfico 2.1: Número de títulos de mangás publicados no Brasil (2002-2021)

Fonte: Biblioteca Brasileira de Mangás (<https://blogbbm.com/2022/01/04/numeros-do-mercado-brasileiro-de-mangas-em-2021/>, consultado em 14.05.2022, às 18:00)

Por fim, em 2022, como foi apontado por um artigo jornalístico publicado na *Folha de São Paulo*²¹, as vendas de mangá no Brasil não estavam apenas crescendo, como já se via em muitas livrarias, no top 20 dos mais vendidos, pelo menos dois ou três volumes de mangá, sendo os principais: *Kimetsu no Yaba*, *Boku no Hero*, *Jujutsu Kaisen*, *Haikyuu!!* e *Spy X Family* (que ganhou sua versão em animê neste mesmo ano). Tal «bomba em vendas», como se refere o jornalista Gabriel Toscano em seu artigo para a Folha, tem sido um atrativo para as editoras no Brasil.

Toscano aponta para a «nova onda de mangás», que tomou os holofotes em 2020, mas se consolidou em 2021, com a compra, um tanto quanto inusitada, de parte da JBC pela gigante Companhia das Letras. Por ser um fenômeno muito recente, pouco se sabe sobre os motivos que levaram a esse aumento repentino do consumo de mangás, mas algumas hipóteses podem ser levantadas como: a grande presença mundial do mangá; a facilidade de acesso à cultura

²¹ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/04/com-demon-slayer-a-frente-mangas-bombam-em-vendas-no-brasil-e-atraem-editoras.shtml> (consultado em 14.05.2022 às 19:40)

japonesa pela internet e pela pirataria; a procura por entretenimento durante a pandemia; e, claro, o lançamento de animês visualmente e narrativamente bem construídos.

Como podemos perceber nesse capítulo, a história do mangá no Brasil é longa e complexa, tendo, diversas vezes se cruzado com a própria cultura brasileira para se transformar no fenômeno nacional que é hoje. Agora, iremos abordar no próximo capítulo como estes entrelaces e encontros podem trazer transferências culturais e aproximar a relação entre Brasil e Japão.

3. TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS BRASIL x JAPÃO

3.1 Transferências culturais e o mangá

Os estudos de transferência cultural começaram por uma necessidade de substituir os estudos comparativos que eram feitos no âmbito da Europa, principalmente no que tangia a Alemanha e a França, entretanto, se mostraram úteis também para os estudos decoloniais e transnacionais. O conceito de transferência cultural pretende trazer uma perspectiva para além da circulação de objetos e ideias, a observar como um determinado objeto é reinterpretado, repensado e ressignificado em outra cultura.

Nas palavras de Michel Espagne, cunhador do termo, este seria «uma orientação metodológica» que busca «colocar em evidência as imbricações e as mestiçagens entre os espaços nacionais ou, de maneira mais geral, os espaços culturais». Trata-se, assim, de «uma tentativa de compreender por que mecanismos as formas identitárias se podem nutrir de importações» (Espagne, 2009).

Torna-se importante neste trabalho, então, reconhecer o Mangá como um objeto cultural, assim como uma forma de arte, sendo que, ao falarmos da transferência cultural entre Brasil e Japão através do mangá, o utilizarmos como o objeto de inúmeras possibilidades de aprendizado e encontros culturais. Perceberemos, então, como o mangá em ambiente brasileiro, é repensado e reinterpretado para além do seu significado original, mas também ampliando a percepção brasileira para além de sua própria cultura, abrindo a possibilidade de conhecimento de um novo território.

O reconhecimento do mangá como arte possibilita a compreensão de novos estilos e formatos artísticos que possam ser interpretados e conhecidos na sociedade brasileira. Também torna possível atribuir maior significado para a transferência cultural envolvendo o mangá, ao capacitar a análise sob uma ótica de seu estilo narrativo, simbólico e artístico e não como um produto mercantil específico.

É interessante observar que, apesar de sua característica como história em quadrinho, muitas das propriedades do mangá (e de outras *comics*) acabam por se aproximar daquelas dos livros. Espagne comenta, em seu livro *Transferts Culturels et Histoire du Livre*, que o objeto livro se destaca por ser «particularmente mutante», sendo o resultado de uma «produção intelectual e de uma fabricação material» (Espagne, 2009: 21) e, portanto, merecendo uma especial atenção no que tange as transferências culturais. Sendo assim: «O livro não é apenas o

vetor de transferências culturais em razão de sua circulação no espaço. Ele o é, igualmente, de maneira intrínseca, por sua gênese e pelo processo de sua fabricação.» (Espagne, 2009: 30). Como demonstrado por Pereira (2017), para Sato (2007), por trazerem costumes e tradições típicos da sociedade japonesa, os mangás e animês se consagram como alguns dos principais produtos responsáveis por essa inserção da cultura japonesa pelo mundo. Sendo assim, o mangá e o animê:

Ao promoverem aspectos culturais de seu lugar de origem, através das novas tecnologias de informação, essas visualidades articulam valores, ideologias e conteúdos ao mesmo tempo em que suscitam hibridações e intercâmbios. (Pereira, 2017)

Portanto, justifica-se o estudo do mangá como objeto artístico e sua eventual mediação na transferência cultural, relevando a importância, tanto teórica quanto histórica, para a análise da relação Brasil x Japão.

3.2 O mangá brasileiro e a hibridação cultural

Um dos aspectos que se nota com o atual *boom* dos mangás no Brasil, é a crescente produção de mangás concebidos e criados em solo brasileiro, por brasileiros. Será esta produção, então, uma resposta às transferências culturais que têm lugar entre Brasil e Japão através do mangá? Ou será apenas mais um caso de representação e aculturação de um produto cultural alheio?

Apesar de o primeiro mangá no Brasil só ter sido publicado em 1988, com a edição de *Lobo Solitário*, desde 1960 já víamos narrativas gráficas sendo produzidas por artistas nipo-brasileiros. Esses artistas carregavam em seu traço o estilo artístico do mangá, ao mesmo tempo que utilizavam de temáticas e realidades brasileiras para contar suas histórias. Os dois artistas principais que inauguraram esse estilo no Brasil foram Minami Keizi (com *As Aventuras de Tupãzinho*) e Cláudio Seto (com, entre outras obras, *Maria Erótica*) sendo também os principais artistas a se beneficiarem da editora EDREL – já explorada atrás por ter sido a primeira editora a publicar um livro que falasse dos mangás.

O segundo momento de crescimento do mangá nacional foi quando, em 1980, com a chegada de *Cavaleiros do Zodíaco* e a primeira publicação oficial de *Lobo Solitário*, ele passou a ser mais bem conhecido e acolhido pela população brasileira, que, dessa vez, ia além da audiência nipo-brasileira. Além disso, o fim da Ditadura Militar permitiu uma maior liberdade nos temas retratados e no tipo de publicação. Sendo assim, *comics* com um perfil mais *underground*, tanto nacionais quanto estrangeiros, começaram a ganhar espaço.

Foi nesse período que a ABRADEMI surgiu, popularizando ainda mais a cultura pop japonesa e aproximando mais o leitor brasileiro dos quadrinhos japoneses. Novos nomes surgiram, dentro dos quadrinistas nacionais, com especial destaque para Érica Awano e seu *Holy Avengers* (1999 – 2003), Fábio Yabu e sua *webcomic Combo Rangers* (1998 – 2001) e Alexandre Nagado, com a antologia *Mangá Tropical* (2002).

O sucesso desses quadrinhos provava que o mangá tinha espaço para crescer em solo brasileiro. A pergunta que se forma, entretanto, é sobre quais características do mangá nacional, o fazem e o transformam de fato em “nacional”? Como Amaro Xavier Braga Junior bem explora em sua tese, «a identidade na América Latina é vista como tardia e ineficiente». e isso se relaciona com a nossa produção cultural artística nacional que, por muitas vezes, *reproduz* o estrangeiro a fim de conseguir encontrar sua própria essência (Junior, 2005). Sendo assim, Braga Junior tenta desvendar se o mangá nacional é uma mera representação do mangá japonês ou se este se encontra como uma forma de hibridismo entre as culturas nipônica, brasileira e, também, estadunidense. Para o autor, ser nacional implica:

[...] fazer o espectador/consumidor recordar informações que foram registradas pela tradição como pertencentes a um grupo cultural específico, endógeno (de dentro), e não a outro, tido como exógeno (de fora).
(Junior, 2013: 28)

Ou seja: «incorporar em sua estrutura, elementos que, de alguma forma identificam a nação àqueles que os consomem» (Junior, 2013: 28). Na sua procura por definir o que uma história em quadrinho brasileira deve ter para ser reconhecida como nacional, Junior enfatiza dois elementos: os temas e o tipo de desenho. Sendo assim, para o autor, suas temáticas devem incorporar características regionais (Junior, 2013: 29) e seu tipo de desenho deve refletir, de alguma forma, a brasilidade. Além desses elementos, o autor também aponta para:

Algumas estruturas que se relacionam com a nacionalidade: biótipo das personagens, elementos de urbanização e princípios arquitetônicos, vestimentas e padrões de alimentação, regionalização (cenários, linguagem e visões de mundo), técnicas de pintura, arte-final e edição e onomatopeias.
(Junior, 2013: 32)

A partir de suas pesquisas, o autor chegou à conclusão de que o mundo tem uma tendência para a hibridização, sendo esta a resposta aos processos cada vez mais presentes de globalização e de internacionalização. Consequentemente, o autor salienta que, por culpa de um longo processo colonialista na América Latina, muito da produção cultural nacional desta foi “podada”, sendo substituída por representações da cultura nacional estrangeira – como foi o caso dos quadrinhos por muito tempo, com a representação de super-heróis estadunidenses. Sendo assim, desde os primórdios nossa cultura se mostra como necessariamente híbrida, sendo

que a saída encontrada por muitos artistas para a produção cultural interna se dá através da apropriação do que já existe no estrangeiro e, como é óbvio, as histórias em quadrinho, que são por si produtos culturais representativos da sociedade, não fogem dessa realidade.

Nossa história nos mostra a herança do colonizador e como colônia, o país passou a desenvolver uma eterna (?) busca pela identidade nacional, como prerrogativa para sua libertação político-social-econômica. É então que o problema se forma, especificar uma identidade nacional em meio à diversidade da formação cultural e herança colonial. Então, *nossa herança na formação do povo de forma híbrida, passa então a influenciar*, através das trocas culturais entre os povos (ou grupos étnicos) que participaram desta formação, *a produção artístico-cultural*.

(Junior, 2005: 67) (Grifos meus).

É neste processo de trocas culturais e respectiva hibridização que os mangás nacionais passam a surgir, sendo que «na tentativa de desenvolver um quadrinho nacional, admitem em seu processo de formação e produção uma linguagem estrangeira que esteja dominante e “em moda”» (Junior, 2005: 68).

Para melhorar representar tudo o que foi dito, escolhi uma obra do mangá nacional brasileiro que tem feito muito sucesso entre os internautas: *Lampião*, de Heitor Amatsu, foi primeiramente publicada em 26 de maio de 2021, no Twitter do próprio autor, chamando a atenção por sua temática especificamente brasileira transformada, entretanto, em estilo mangá. A obra fez tanto sucesso que reuniu mais de 18 mil curtidas e em torno de 6 mil *retweets* e, atualmente, conta com dois volumes físicos, resultado de um financiamento coletivo bem-sucedido.

Heitor Amatsu é quadrinista, ilustrador e mangaká brasileiro, embora o próprio afirme ter ressalvas a esse título já que ele não vive apenas do mangá. Iniciou seu interesse pelo mangá quando, ainda criança, se encontrou com os animês que eram transmitidos na TV Globinho²² e com as tirinhas brasileiras da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa. Heitor é recifense e premiado três vezes pelo *Silent Manga Audition*, tendo participado de uma chamada para o Japão ao pegar o segundo lugar, onde teve aulas e encontros com mangakás japoneses e, também, onde idealizou e produziu sua série *Lampião*.

Partindo agora para a obra, *Lampião* é uma figura histórica brasileira que, por conta de seus feitos, se tornou uma lenda no início do século XX. Tendo atuado no nordeste brasileiro como cangaceiro, fenômeno de banditismo, crimes e violência que ocorreu no sertão do Nordeste, *Lampião* simbolizava uma brutalidade que precisava ser domada, para parte das autoridades, e

²² Programa do canal Globo transmitido entre 3 de julho de 2000 até 1 de agosto de 2015, voltado para o público infantil

um herói com senso de honra, para outra parte da população. Como se sabe, sua morte foi causada por culpa de uma traição entre os cangaceiros, mas é aqui que a história de Heitor se inicia, trazendo *Lampião* de volta à vida, auxiliado por uma entidade esfomeada e debochada.

Com esse resumo já podemos perceber que o mangá *Lampião* apresenta um tema inteiramente brasileiro e enraizado em culturas e lendas locais. Mas e quanto ao tipo de desenho? *Lampião* segue o formato de leitura oriental, assim como tem suas onomatopeias em japonês, ao que o autor explica ter escolhido estas por uma questão de praticidade, visto que seu mangá antes da publicação em solo brasileiro estava em japonês e focado para o público japonês, e por uma questão de proximidade com o público leitor que, num geral, está muito mais acostumado a ler o mangá com as onomatopeias em japonês – foi uma escolha pensada em expandir um pouco o público alvo, passando dos limites daqueles que liam mangá nacional para atingir, também, aqueles que não o liam.

O que se percebe logo no início da leitura de *Lampião* é como a estética mangá está presente nos traços do autor, tendo este feito os personagens com nariz fino, os olhos mais amendoados, o cabelo mais próximo do que seria visto em mangás japoneses e as feições mais afinadas e específicas (ver figura 3.1). Heitor ressalta, no entanto, que essa estética se segue principalmente no primeiro capítulo, que foi focado para o público japonês, sendo que os novos capítulos trazem uma estética mais nordestina e um traço de desenho mais abasileirado, como são exemplos os cenários mostrando o sertão nordestino, com suas árvores retorcidas e secas e o crânio de um boi (ver figura 3.2).



Figura 3.1: Desenho da personagem de Lampião

Fonte: Heitor Amatsu, *Lampião* (<https://tapas.io/episode/2173018>, consultado em 24.10.2022)



Figura 12: Cenário do mangá Lampião, representando o sertão nordestino

Fonte: Heitor Amatsu, *Lampião* (<https://tapas.io/episode/2173018>, consultado em 24.10.2022)

É interessante perceber, também, que além de um tema brasileiro e um tipo de desenho que passa a ter traços nordestinos, *Lampião* também explora vestimentas, cenários e palavreados típicos do sertão brasileiro. Já no primeiro capítulo podemos nos deparar com interjeições como «cabra», «homem/home», «desgraça» e «mizera», falas típicas do sotaque de certas regiões nordestinas (ver figura 3.3). Além disso, o mangá também apresenta gírias típicas brasileiras como «grana», «bufunfa» e «pipoco».



Figura 13: Utilização de expressões regionais no mangá nacional Lampião

Fonte: Heitor Amatsu, *Lampião* (<https://tapas.io/episode/2173018>, consultado em 24.10.2022)

Fora isso, pode-se observar que o mangá aqui se mostra como um objeto que pode ser produzido em outros países, sendo que para Heitor, o mangá é um objeto que pode e deve ser apropriado por diferentes culturas, tornando-se um estilo narrativo global e não apenas japonês ou focado apenas no público japonês. Para ele, no Brasil ainda estamos tentando transformar o mangá numa cultura que o mundo inteiro possa praticar, ou seja, numa cultura que possa ser desenhada por não-japoneses e reconhecida como mangá. O autor também aponta para como o

mangá não ser apenas um estilo artístico, mas sim, principalmente, um estilo narrativo, fluído, rápido e cinematográfico onde os seus olhos «só escorram pela página».

Podemos concluir, então, que *Lampião* se trata de uma obra brasileira, com temática brasileira, traços brasileiros, mas “encapsulada” na estética narrativa e visual do mangá. Confrontando com as ideias de Junior (2005), podemos definir *Lampião* como um resultado da hibridação entre as culturas japonesas e brasileiras. Ou seja, podemos ver na produção e criação de *Lampião* evidências de processos da transferência cultural entre Japão e Brasil através do mangá.

3.3 Leitores de mangá no Brasil

Aos falarmos sobre o mundo dos mangás e animês, rapidamente percebemos que além do artista que produz o conteúdo e a editora que o publica, há, principalmente, o leitor que o consome. A ideia feita sobre estes leitores é que se tratam de pessoas com cabelos coloridos, que utilizam chapéus e vestimentas características, como, por exemplo, roupas que exibam os desenhos de seus mangás ou animês favoritos e que utilizam, de uma maneira comum, palavras em japonês em suas frases.

Como o sociólogo francês Michel Maffesoli estudou, é comum, dentro de nossa sociedade, nos dividirmos em diferentes grupos, ou até mesmo em diferentes tribos, conhecidas como «tribos urbanas» ou «subsociedades» (Maffesoli, 1995: 36). Essas diferentes tribos são compostas por grupos de pessoas que têm um interesse em comum, que reforçam um sentimento de pertencimento. Costumeiramente damos nomes para essas diferentes tribos, como é o caso dos *hippies*, dos góticos, dos *punks* e, no caso do tema em estudo, dos *otakus*.

No Brasil, a palavra *otaku* é usada especificamente para descrever os fãs da cultura pop japonesa. É uma reinterpretação da palavra em japonês, que não tem uma tradução própria, mas que lá é utilizada de forma pejorativa para pessoas que se isolam da sociedade por conta de um hobby. Como Gustavo Furuyama revela:

Traduzido para o inglês seria o equivalente a nerd. No Japão esse termo é usado para designar uma pessoa que é fanática por algum assunto. De uma forma geral, essa pessoa acaba sendo aquela que não gosta de muito convívio social, que se isola do mundo e por isso, quando crianças, sempre sofrem com a intolerância dos amigos. Geralmente são tímidos e acabam criando seu próprio mundo. Dentre os tipos de *otakus* existe o “mangá *otaku*” que seria fanático por mangás e animês.
(Furuyama, 2008: 39-40)

Junto com o *boom* dos mangás e animês, no início dos anos 2000, o termo se popularizou no Brasil. Diferentemente do Japão, grande parte dos *otakus* demonstram orgulho por pertencerem ao grupo, embora haja algumas óbvias exceções que, por timidez ou por se prenderem ao significado negativo da palavra, não se considerem *otakus*. Apesar de não ter o mesmo peso que a palavra tem no Japão, muitos *otakus* brasileiros lidam com o preconceito social, por serem malvistas, além de serem interpretados como «infantis» (Neto, 2017), «irresponsáveis», «estranhos» e, em alguns casos, até mesmo «diabólicos». Sendo assim, no Brasil, o termo acaba sendo utilizado para definir uma pessoa que é fanática por mangá e/ou animê:

Da análise dos fatos e entendendo o conceito e uso da palavra “otaku” nos dois países, podemos concluir que um otaku brasileiro equivale a um japonês não mangá-otaku, tamanha é a presença do mangá na vida do povo japonês.
(Furuyama, 2008)

O que se torna interessante observar é como que os *otakus* brasileiros se comunicam com o mangá, pois eles «não se tratam de simples colecionadores, pois não se contentam com o produto comercial: extrapolam, transformam, transcendem, adaptam o produto, apropriando-se completamente dele» (Carlos, 2009, p. 2). Ou seja, além de consumirem o produto final, os *otakus* transcendem esse limite, criando narrativas próprias e apropriando-se de suas histórias e simbologias. Nas palavras do antropólogo Carlos Alberto Machado:

A leitura regular de mangás, o conhecimento de quase tudo o que diz respeito aos animês – suas histórias, seus criadores, os personagens e sua evolução, diferenças da narrativa e modos de endereçamento; uma lógica interna dos animeencontros, com suas regras, hierarquia, ritualidades, formas de organização do tempo e formas exclusivas de comunicação; a adaptação de uma linguagem asiática, como o japonês; canções e danças exclusivas – para-para, matsuri-dance e matsuri-odori; a apropriação livre de jogos milenares, adaptando ou simplificando suas regras; moda e estilo próprio de se comportar, dentro e fora dos eventos; uma progressiva sofisticação a prática do cosplay, como processo de passagem para uma posição mais elevada na hierarquia daquela cultura; o uso extenso e intenso da internet para se ter acesso aos animês prediletos antes que sejam exibidos na televisão e para trocar ideias sobre séries e personagens preferidos, numa linguagem pictórica compreendida e valorizada apenas pelos nativos, são indícios importantes das especialidades disto que vem sendo denominado como “cultura otaku”.
(Machado, 2009: 137, apud Issa, 2015: 11)

Apesar de Machado focar seu estudo nos Animeencontros, ou convenções de animê, podemos notar em sua fala diversos meios pelo qual o *otaku* brasileiro se apropria e transforma o produto cultural que chega a si, assimilando-o, então, em uma cultura própria, ou, melhor, em um estilo de vida próprio (Issa, 2015).

A fim de compreender melhor os processos de transferências que ocorrem entre o mangá e os *otakus* brasileiros, desenvolvi um inquérito com 16 perguntas, tanto de cunho aberto quanto

fechado, onde perguntei sobre a relação dos leitores com o mangá e outras formas de cultura pop japonesa, como o animê e o j-pop (ver Anexo C). O inquérito foi feito anonimamente e distribuído pelas redes sociais e em grupos específicos de partilha de mangá, contando com 1429 respostas no total, entre 6 de junho e 6 de julho de 2022. O inquérito foi dividido em três partes, sendo a primeira as questões sociodemográficas, a segunda o meio de contato entre os leitores e o mangá e a terceira as transferências culturais que podem ocorrer com a leitura do mangá.

Para começar, percebe-se que a maior parte dos leitores que responderam o questionário foram mulheres (57,7%), seguidas por homens (35,04%) e finalizando com pessoas que se consideram não-binárias (5,79%) ou de outro gênero (1,47%) (Anexo C, Questão 7). Além disso, a maior parte tem residência na região Sudeste do Brasil, sendo São Paulo disparado com o maior número de leitores (24,12%), seguido por Rio de Janeiro (9,78%) e Minas Gerais (8,56%) (Anexo C, Questão 8). É interessante observar, nesse caso, que São Paulo é o reduto principal de descendentes de japoneses no Brasil, seguido pelo estado do Paraná. Apesar do grande número de leitores da região Sudeste, vale destacar que o inquérito conseguiu abranger todos os Estados brasileiros, sendo que os Estados com menor porcentagem de presença foram: Roraima (0,33%), Amapá (0,49%), Tocantins (0,57%), Rondônia (0,57%) e Acre (0,81%), todos Estados da região Norte do país. Compreender os motivos para a região Norte ser a menos favorecida quando se trata das leituras do mangá daria, por si só, toda uma tese, entretanto, fica clara a observação de que há uma extrema desigualdade no que tange a distribuição de entretenimento e o acesso a esses meios midiáticos de uma região para outra.

Seguindo para a segunda parte do questionário, analisamos a relação dos leitores com o mangá. Os mangás são publicados divididos por volumes que são divididos por capítulos que lançam, de maneira geral, semanalmente ou quinzenalmente. Sendo assim, um leitor pode acompanhar mais de um mangá por mês, ao ler diferentes capítulos em diferentes semanas. Minha primeira questão (Anexo C, Questão 11) teve como intuito compreender quantos mangás esses leitores acessavam mensalmente, num intuito de compreender se eles se prendiam a um ou dois mangás em específico ou se vasculhavam pelo mundo dos mangás com muito mais capítulos. É interessante observar que a maior parte dos leitores (41,73%) disse acessar, pelo menos, mais de dez capítulos mensalmente, mostrando uma grande variedade em seu consumo, e apenas 9,54% disseram acessar apenas um mangá por mês (Gráfico 3.1). Isto nos mostra que, a maior parte dos leitores de mangá, leem mais de um título mensalmente, sendo ávidos e diversos em suas leituras.

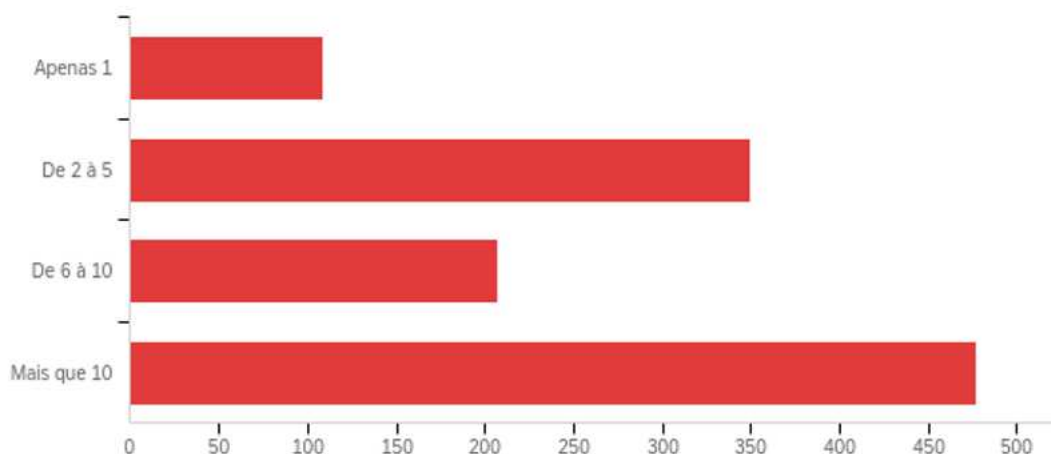


Gráfico 3.1: Quantidade de capítulos de mangás diferentes lidos mensalmente

Além disso, podemos observar uma divisão bem próxima entre aqueles que colecionam o mangá (41,73%) e aqueles que não colecionam (58,27%), sendo que destes, 53,6% não possuem nenhum volume físico e 46,4% possuem, pelo menos, alguns volumes avulsos (Anexo C, Questão 13). O que se torna importante de ressaltar é que, uma maioria daqueles que colecionam, consideram o mangá como um objeto de luxo (38,36%) ou o consideram igual para livros (53,03%). Isso mostra que apesar de haver uma grande estima do mangá como um método de leitura válido e igual a outros romances, para os leitores ávidos esta discrepância não se concretiza, assim como nos mostra que uma boa parte dos leitores de mangá consideram seus volumes como objetos de luxo, extrapolando os limites do que tipicamente é visto no mangá no Japão; como já explorado, o mangá lá é tido como um produto descartável, sendo que apenas as edições especiais ou *deluxe* seriam colecionáveis.

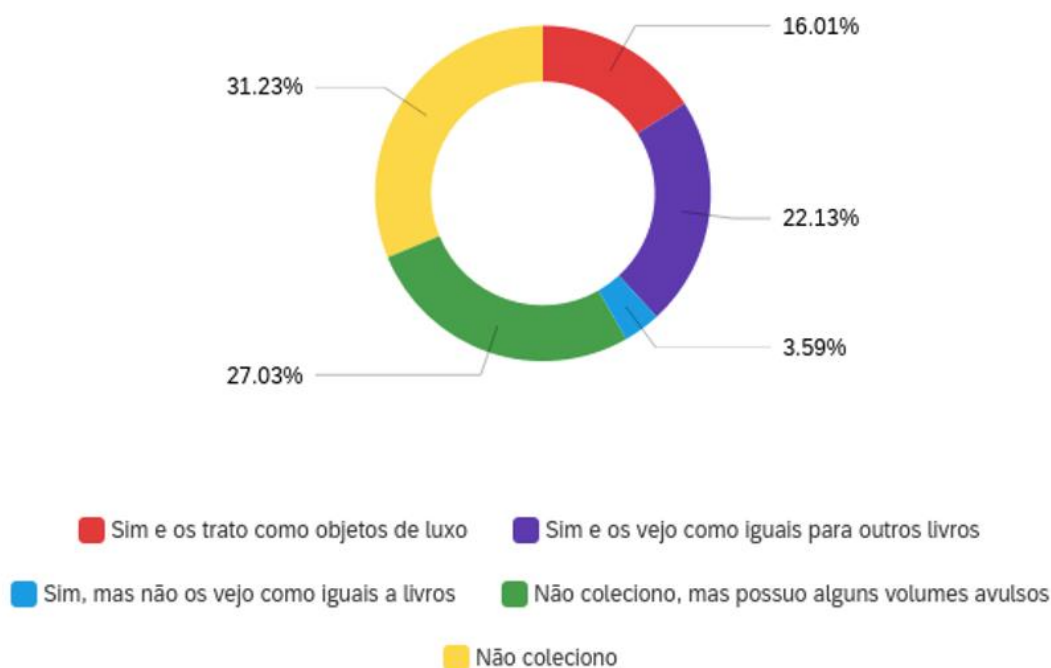


Gráfico 3.2: Como os leitores tratam e enxergam seus mangás (%)

Por fim, 82,41% dos leitores de mangá iniciaram seu consumo por consequência dos animês, isto é, pelos desenhos animados japoneses, e apenas 3,94% fizeram o caminho oposto, i.e., iniciaram o animê após o mangá (Anexo C, Questão 14). É interessante observar que uma boa parte dos leitores iniciou sua vida no mangá na faixa etária dos 12/13 anos, mostrando então o quanto essa cultura pop está presente na vida de crianças, tendo alguns poucos que iniciaram mais novos e alguns poucos que iniciaram depois dos 20. Isto se dá, principalmente, pelos animês que passavam em diversos canais infantis de desenho, como a extinta TV Manchete, o Cartoon Network e o Boomerang.

Nos motivos descritos pelo qual iniciaram a leitura do mangá o mais recorrente é, realmente, o acesso aos animês e o interesse de conhecer mais sobre a história que havia lhes sido apresentada, sendo que um dos entrevistados afirmou que «Foi devido a capacidade limitada dos animês "temporadas" que terminam em certos volumes, que geralmente são adaptações dos mangás. Assim que terminam os animês, os mangás continuam a história e foi daí que veio meu interesse pelos mangás. Poder continuar a história de tal animê em si, apesar de estimular a leitura e imaginação mostrada nas ilustrações.»

Além disso, motivos como «fuga da realidade», «interesse pelos quadrinhos» e o «tédio na pandemia» também surgiram com bastante intensidade entre as respostas dos participantes.

Alguns ainda citaram os traços característicos do mangá e a proximidade com a cultura asiática: «A mistura de texto e imagens é o maior fator para isso [começar a ler mangás], mas a abordagem da cultura asiática também é um dos motivos». Um outro participante ainda declarou que as histórias interessantes, o design de cada obra, a vontade de conhecer diversas perspectivas e aprender mais sobre a cultura japonesa». estavam entre os fatores que o auxiliaram a iniciar a leitura do mangá. Já conseguimos, aqui, ver pistas da importância do mangá para o início do acesso à cultura japonesa na vida de muitos leitores.

Vários entrevistados comentaram sobre como terceiros, amigos, pais, filhos, parentes, foram os principais a os conduzir no início do consumo de mangá. Como relata uma mãe, «Meu filho começou a estudar japonês, está tentando uma bolsa de especialização no Japão e me apresentou ao universo da Cultura Pop Japonesa». Alguns outros inquiridos comentaram sobre como sua descendência japonesa os aproximou do mundo dos mangás.

Também surgiram motivações como a praticidade dos mangás, ao poder carregá-los de um lado para o outro sem serem tão pesados como os livros: «Eu sentia falta de ler livros no meu dia a dia, mas com a minha rotina corrida não conseguia mais levar um livro para todo canto. Foi quando eu me interessei por algumas histórias [de mangá] e comecei a ler os mangás. Hoje eu prefiro ler mangá infinitamente mais do que ler qualquer outra coisa.»

Por fim, mas não menos importante, em diversos momentos foi citada a importância dos quadrinhos brasileiros de Maurício de Sousa, *Turma da Mônica*, no início da leitura de mangás, sendo que, em 2008, ganharam uma versão “jovem” que levava os traços do mangá: «Comecei por conta da versão em mangá da Turma da Mônica Jovem e tomei gosto pelos traços».

Portanto, pudemos observar que há muitas motivações para que o público brasileiro inicie seu consumo ao mangá, sendo o acesso ao animê, a curiosidade pela cultura japonesa e o interesse pelos traços do quadrinho os principais motivos. Agora, a questão central que se pergunta, e que foi o tema da terceira parte do questionário: há transferências culturais com a leitura do mangá?

A primeira pergunta dessa parte do questionário referia-se a que outros tipos de mídias pop japonesas e/ou asiáticas os entrevistados haviam começado a utilizar/ter interesse após o consumo de mangá (Anexo C, Questão 17). Os interesses foram diversos e bem distribuídos, sendo que a maior parte (22,4%) comentaram sobre o interesse em animês, contudo 29,46% dos entrevistados disseram terem se interessado pelos mangás produzidos na China (*manhuas*) e Coreia do Sul (*manhwa*), ou seja, buscaram outras formas de leitura. Apenas 1,58% dos leitores disseram não terem se interessado por nenhuma outra forma de mídia, como podemos ver no Gráfico 3.3:

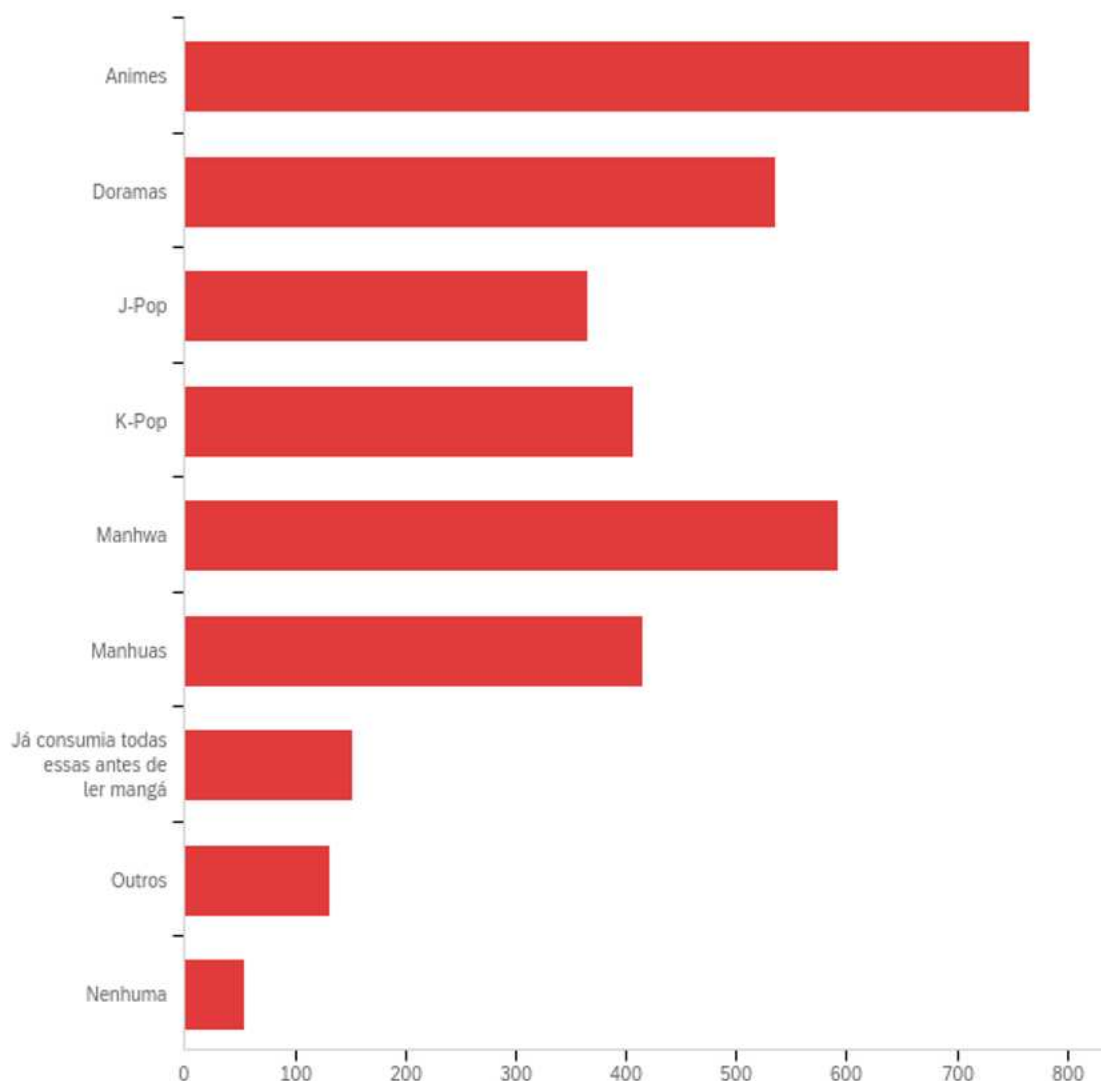


Gráfico 3.3: Mídias consumidas pelos leitores após entrada no mundo dos mangás.

Também aproveitei para averiguar se o interesse na cultura japonesa, em um geral, havia aumentado após o consumo de mangá e 48,33% dos entrevistados responderam que sim, sendo que 64,36% desses disseram também se interessarem por outras culturas do leste-asiático (Anexo C, Questão 18). A outra grande parte dos leitores (44,28%) disseram que o mangá certamente auxiliou em seu interesse, mas que antes de o consumirem já tinham ou um interesse pessoal, ou um interesse pelo mangá. Apenas 7,38% dos entrevistados disseram que o mangá não auxiliou no interesse pela cultura japonesa. Ou seja, percebemos claramente a importância do mangá na divulgação da cultura japonesa para esses leitores brasileiros.

Dentre os aspectos da cultura japonesa que mais chamam a atenção dos leitores, o idioma japonês é o principal, com 25,44% dos participantes se interessando por ele, mas os outros

aspectos também surgiram com relevância, como a gastronomia (21,75%), as religiões e tradições (21,10%), a literatura (18,59%) e a geopolítica (10,18%). Dos entrevistados, 2,94% ainda adicionaram outras possibilidades como a mitologia, a moda, a arte e a história japonesa, a fauna e a flora, a cultura japonesa e produções cinematográficas (Anexo C, Questão 19). Podemos, aqui, começar a perceber um interesse dos leitores de mangá em outros aspectos da cultura japonesa, se aproximando destas, com o mangá sendo uma porta de entrada.

O mangá se porta, então, como o objeto central da transferência cultural, sendo produzido no Japão, com costumes e culturas japonesas e trazido e consumido no Brasil, onde a maior parte de seus leitores se torna interessado e curioso em relação a cultura oriental, se aproximando dela através de pesquisas e consumindo em seu dia a dia, apropriando-se, muitas vezes, de suas palavras, costumes, gastronomia e tradições.

Além disso, 84,01% dos leitores relataram ter interesse em aprender japonês sendo que, destes, 22,93% de fato começaram a aprender o idioma (Anexo C, Questão 20). O interesse por aprender outra língua se aproxima dos interesses de aprender mais sobre outra cultura, visto que a língua utilizada em um país é muito mais do que apenas a sua estrutura gramatical ou ortografia, sendo também uma forma de comunicação que muito diz sobre a cultura local. Podemos ver, com o acesso ao mangá, esse interesse em se aproximar das diferentes formas da cultura japonesa se alargando.

Por fim, a questão final era aberta (Anexo C, Questão 21) e perguntava de que formas o mangá havia modificado a vida do entrevistado. Muitas respostas comentaram sobre este se tornar um novo hobby ou uma fonte de entretenimento, assim como auxiliou os entrevistados a aumentar o hábito de leitura. Dentre as respostas, as que mais me chamaram a atenção, foram aquelas que citaram como o mangá havia os ajudado a perceber e compreender novas culturas, além de dizimar algum preconceito existente em relação a cultura oriental, como um dos entrevistados disse: «Me fez ter uma nova visão da cultura asiática e tirou meu preconceito»; e como outra colocou: «eu me tornei menos preconceituosa com outras culturas, a minha relação de estudos passou a ter mais diversidade dentre nações».

O mangá também auxiliou muitos entrevistados a entrarem em contato com uma sociedade diferente e distante da brasileira. Nas palavras de uma entrevistada «[o mangá] modificou no sentido cultural. Passei a ver mais aspectos da cultura asiática sem necessariamente precisar procurar materiais didáticos, eventualmente eu acabei procurando por isso, mas até chegar lá eu já tinha uma base. Toda vez que lia sobre algo que já tinha visto em mangá eu ficava "nossa isso aqui me é familiar, vi em X animê". Querendo ou não, é uma forma de globalização».

Muitos entrevistados citaram como o mangá afetou seu consumo de outras mídias não-ocidentais: «Sinto que sou uma pessoa mais "mente-aberta", que não tem medo nem vergonha de consumir mídias diferentes do convencional (basicamente tudo que tem origem americana ou europeia). E claro, meu gosto pela leitura aumentou junto com as ótimas experiências e emoções que a leitura de mangás me proporcionou.»

Uma das entrevistadas inclusive comentou sobre possibilidades profissionais que se abriram com o mangá: «Atualmente minha maior forma de consumir literatura são mangás, novels e outros tipos de literatura asiática, mas principalmente japonesa. Por causa dos animês e literatura asiática eu acabei conhecendo melhor outras culturas e aprendi que elas são diferentes e nenhuma cultura deve ser julgada por alguém de fora. Além disso, por acompanhar mangá e animês eu acabei aprendendo japonês e estou interessada em aprender Chinês e Coreano. Por eu ter aprendido japonês, eu comecei a entender como funcionam traduções e até mesmo comecei a fazer algumas traduções de fãs de alguns jogos gratuitos (sem receber nada em troca), me dando experiência para caso eu precise traduzir algo futuramente.»

Um dos entrevistados citou, de forma muito interessante, como o mangá o auxiliou a manter suas raízes com o lado japonês de sua família: «Como eu disse anteriormente, minha família é japonesa, porém há algum tempo perdeu certos costumes, com o mangá nas nossas vidas reatamos várias tradições perdidas, como por exemplo usar a língua dentro de casa.» Tal confirma, assim, a uma das primeiras funções do mangá apontadas neste trabalho: a da manutenção da cultura japonesa para seus descendentes.

Podemos perceber, então, que para a grande maioria dos leitores, o mangá tem um papel fundamental enquanto difusor de uma nova cultura, assim como se tornar uma porta de entrada para outras mídias não tão costumeiramente consumidas no Brasil. O mangá se porta, então, além de um objeto de entretenimento, como um mediador e facilitador cultural importante e relevante.

3.4 A Japan House e seu uso do mangá

As instituições culturais fazem parte da nossa sociedade e têm como objetivo auxiliar e facilitar a relação entre o consumidor, a cultura e o patrimônio, agindo também como ferramentas importantes na promoção de programas culturais e educativos, procurando sempre extrapolar os limites das classes sociais ao se demonstrarem acessíveis a todos. Alguns exemplos de instituições culturais são as bibliotecas e os museus, onde temos, então, o encontro

entre o artista, a arte e o público local. Instituições culturais são, então, essenciais para a manutenção da cultura em uma sociedade e se tornam locais propícios para a transferência cultural.

Sendo assim, o mangá, visto e estudado como objeto cultural, pode ser utilizado dentro dessas instituições como forma de aproximação entre a cultura brasileira e japonesa, como uma ferramenta para a facilitação das transferências culturais e do encontro cultural. Para melhor analisar essa hipótese irei tomar como exemplo a fundação Japan House, criada por um projeto do governo japonês com o intuito de ser um ponto de difusão de todos os elementos da cultura japonesa para a comunidade internacional e comunicar o Japão contemporâneo para o exterior. A Japan House está espalhada em três localidades: Londres, Los Angeles e São Paulo, sendo um dos responsáveis desta última com quem tive a oportunidade de conversar. Como o próprio diretor de eventos e comunicação, Claudio Kurita, comentou, a escolha de São Paulo não está unicamente conectada por este ser o maior centro de japoneses fora do Japão, visto que o projeto se destina muito mais aos não-descendentes do que aos descendentes, mas sim pelas características políticas, econômicas e sociais da cidade, sendo esta a maior do hemisfério sul.

Vale observar que a Japan House extrapola os limites da definição de um Centro Cultural, não se englobando nem como um museu, nem como um ateliê, assim como não trabalha apenas com as artes visuais e/ou plásticas, mas sim explorando temas como design, educação, moda, gastronomia, turismo entre outros que venham a fazer sentido diante do projeto. Dentro desta gama imensa de temas, utilizam-se diversificadas ferramentas e estratégias para se divulgar os conteúdos e apresentações, como palestras, workshops, oficinas, clubes de leitura e, mais recentemente, o próprio mangá. Como o diretor Kurita afirmou, «a cultura pop entra na Japan House com a mesma força que algo mais tradicional ou alguma outra ferramenta. A gente entende o mangá como algo atual, como uma via mais fácil para chegar no público, principalmente, infanto-juvenil.» Fica claro, então, que o mangá é utilizado não apenas como uma forma de entretenimento aqui, mas sim como um mecanismo para compreender e aprender melhor sobre o Japão.

A história do mangá na Japan House já é longa, embora ainda recente. Este apareceu pela primeira vez em outubro de 2019, com uma exposição do Naoki Urasawa, criador da obra *Monster*. A exposição tinha como intuito demonstrar o caminho do mangá (*mangá-dô*) e suas formas artísticas, desde os rascunhos e testes feitos por Urasawa até a produção final em uma obra impactante. Neste ponto, podemos perceber o mangá sendo retratado e representado como uma forma de arte, desde seu primeiro formato até sua concepção final, passando pelo processo de gerações de mangaká que aperfeiçoam suas técnicas e dão espaço para o caminho do mangá.

Como o educador Vinicius Garcia aponta, «o mangá se torna o mangá por conta de todo um rigor e estudo por trás de si, fazendo com que muitas histórias, advindas de um imaginário japonês para crianças e/ou adolescentes, possam ser estudadas e entendidas por não japoneses e compreendidas e assimiladas.» Ou seja, temos através do mangá a possibilidade de aproximar culturas tão distintas e facilitar a compreensão destas por aqueles que nunca tiveram a chance, ou o interesse, de conhecer o Japão. Sendo assim, a missão da Japan House perante o mangá é compreender como se pode utilizá-lo para falar de diversos outros aspectos da cultura japonesa, como a moda, a gastronomia, as tecnologias, a história, entre outros.

Foi também nessa época que o Clube de Leitura surgiu, um projeto da Japan House em conjunto da revista *451*, que trabalha com autores contemporâneos e que, em seu início, deu abertura para que alguns mangás fossem lidos e trabalhados em conjunto. Apesar de atualmente o Clube de Leitura ser mais focado em livros e romances, a primeira obra a ser trabalhada no projeto foi o mangá *Ayako*, de Osamu Tezuka, que trata sobre a vida e sobrevivência de uma família no pós-Segunda Guerra Mundial. É interessante perceber que para muitos dos integrantes do Clube de Leitura, ler mangá nunca teria sido uma primeira opção. Como nos mostra Vinicius Garcia, foi nesse Clube de Leitura que muitos participantes tiveram o seu primeiro encontro com o mangá e que muitos destes se surpreenderam ao perceber um tema tão pesado, real e sensível sendo tratado no formato de quadrinhos, fazendo com que o mangá se mostrasse, finalmente, como uma leitura válida.

Foi durante a pandemia da COVID-19 que novas iniciativas da Japan House surgiram, na tentativa de manter ativas suas formações e exposições para o público, apostando principalmente no formato virtual. Surgem então as chamadas «conversas com o educativo» onde variados temas eram trazidos para uma roda de conversa e discutidos com os educadores da Japan House. Em um dos encontros o tema «O traço e a narrativa, a história do mangá» foi apresentado, utilizando o mangá como uma forma de aproximar o público da estética artística e narrativa japonesa, ambas diferentes do que estamos acostumados a observar no ocidente. Temos então, novamente, a utilização do mangá como um intermediário para apresentar parte da cultura japonesa a um público que, nem sempre, será de pessoas que o leem.

Garcia também destaca que o nicho de fãs de mangá é difícil de trabalhar, porque este é um público muito apaixonado e que traz, com muita intensidade seus sentimentos sobre o mangá ou o animê. É um público que não precisa ser convencido de que o mangá é divertido, mas que ainda pode aprender muito com ele.

É com isso em mente (aproximar o mangá de pessoas que não tem contato e trazer, como se fosse pela primeira vez, para aqueles que já leem mangá) que o Ciclo de Mangá surgiu em

2021. O Ciclo se destaca por ser um clube de leitura em grupo, onde todos tem a oportunidade de ler o primeiro capítulo de um mangá e onde o educador irá parar a leitura em momentos estratégicos para destacar pontos da cultura japonesa e da sua história.

Vinícius Garcia traz como exemplo o famoso mangá *Naruto*, de Masashi Kishimoto, que cultua a cultura ninja do Japão e traz algumas histórias do folclore japonês, como a raposa de nove caudas, de forma reinventada. Sendo assim, através de uma leitura crítica de um mangá tão famoso quanto *Naruto* é possível compreender melhor a história e a mitologia do Japão, ou seja, conhecer o Japão dentro do mangá.

O ponto central que podemos fazer aqui é que o mangá trata de certos aspectos universais, como a vivência do dia a dia e a convivência com outras pessoas, assim como é claramente uma manifestação cultural muito japonesa, como pode ser visto nos capítulos anteriores. Temos, então, uma expressão artística em que a forma de narrar e de pensar é bem japonesa, mas muito da vivência e das lições principais são universais. É justamente no meio do caminho entre aquilo que se consegue comunicar com todo o mundo e com aquilo que nos conta de um lugar em específico que o mangá se mostra uma ferramenta poderosa para retratar aspectos da sociedade japonesa e, como Garcia aponta, é nesse sentido que se tem pensado no Ciclo de Mangá e em como abordar o mangá dentro da Japan House, com esse objetivo maior de comunicar o Japão para os outros.

Podemos perceber também como o mangá pode ser utilizado em outros contextos institucionais, na procura de aproximar esse público mais jovem de diferentes aspectos do Japão e, por que não, extrapolar os limites desse público e apresentar, àqueles que nunca tiveram contato, uma forma lúdica de se conhecer outra cultura.

Sendo assim, e como explicitado em outros capítulos, o mangá se torna a ponte que pode facilitar o acesso as outras partes do Japão, tanto mais tradicionais quando mais modernas. Como Garcia afirmou, «a gente não lê o mangá para conhecer um país, mas acaba o conhecendo. Mostrar esse outro Japão com o mangá permite abrir essa porta de uma forma divertida.»

Neste capítulo pudemos perceber um pouco melhor as transferências culturais ocorridas através do mangá. Tivemos a oportunidade de explorar o lado do artista que utiliza do mangá para expressar a cultura brasileira, o lado dos leitores que vêm no mangá uma abertura de portas para a complexidade da sociedade japonesa e o lado de uma instituição que utiliza dos

mangás para difundir parte da cultura japonesa. Iremos, agora, finalizar este trabalho com um resumo de tudo o que foi visto e com minhas principais conclusões.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação estudamos sobre a transnacionalidade do mangá e sua inserção enquanto objeto capaz de realizar intercâmbios culturais. Dividimos a pesquisa em três grandes partes, sendo a primeira uma análise sobre o mangá enquanto objeto de estudo, compreendendo o que é o mangá, sua história e inserindo-o como uma arte; a segunda parte onde percebemos o mangá no Brasil, desde sua inserção pela imigração japonesa, passando por suas funções iniciais e sua história em solo brasileiro; e terminamos com a terceira parte, onde percebemos as transferências culturais que ocorrem entre Brasil e Japão através do mangá, por uma análise de três vertentes: artista, leitores e instituição mediadora.

No primeiro capítulo pudemos compreender melhor o que é o mangá, passando pela formação de seus kanjis “man” e “ga” e compreendendo o que “desenhos irresponsáveis” ou “desenhos de humor” significam. Percebemos, também que o mangá utiliza de ferramentas narrativas diferentes das ocidentais para contar suas histórias e elencamos quais são estas diferenças. Além disso, pudemos conhecer o ponto de vista de alguns teóricos sobre o tema e nos debruçar em trabalhos já realizados antes, desde já, aprendendo, mesmo que brevemente, sobre a transnacionalidade de seu formato e publicação, como apontado por Casey Brienza e Adam Kern.

Algo que se mostra importante ressaltar é de que o mangá utiliza de muitas metáforas visuais que refletem o Japão e, como Vasconcelos nos mostrou, ele pode ser lido como um “ato falho”, revelando pistas sobre o comportamento da sociedade japonesa que, ao serem lidos por alguém de fora podem causar estranhamento e confusão se não forem conhecidos, mas, justamente por essa característica, revelam uma imensa capacidade de reconhecerem e representarem esta sociedade, tornando-se uma importante porta de entrada para o conhecimento desta cultura.

Explorei então, não exaustivamente, a história do mangá, desde suas raízes históricas até a forma como é encontrado atualmente. Aqui verificamos que o mangá, apesar de seu formato mais original datar do início de 1900, tem uma história longa e complexa. Também já se torna possível realizar algumas considerações, como a qualidade transnacional do mangá, através de seu nascimento no Japão e eventual encontro com as *comics* dos Estados Unidos, assim como a influência mundial que este sofreu durante sua história, tendo desde influências de outros países orientais, como a China, até influências ocidentais, como pode ser visto e estudado o caso da Holanda. Também se mostra interessante relevar de que, apesar de naquela época ainda

não se ter a existência do mangá, já era possível observar a cultura japonesa sendo encontrada e apropriada em outros países, através do movimento que ficou conhecido como japonismo.

Finalizando esta primeira parte da dissertação, temos a identificação do mangá enquanto arte e a melhor percepção da importância de assim o fazer. Pudemos concluir que arte é um tipo de manifestação humana que procura, de alguma forma, transmitir uma mensagem, se enquadrando, então, como um veículo onde podemos ver a humanidade representada. Percebemos, então, que o mangá representa e retrata a sociedade e identidade japonesa, assim como acaba por ser enquadrado como uma manifestação literária e uma manifestação artística visual, ao ser uma representação da palavra e da imagem. Face ao exposto, enquadrámos o mangá naquilo que Eisner cunhou como “artes sequenciais” – e que McCloud veio mais tarde para destrinchar como as imagens pictóricas justapostas em sequência deliberada.

Seguimos, então, para a segunda parte desta tese, onde detalhamos a chegada do mangá no Brasil, sendo que dedicamos um capítulo a expor, não exaustivamente, a imigração japonesa no Brasil e um capítulo a compreender a jornada do mangá em solo brasileiro. Como podemos perceber, a história do mangá no Brasil é extensa, tendo, diversas vezes, se cruzado com a própria cultura brasileira para se transformar no fenómeno nacional atual. Compreendemos as primeiras funções do mangá em solo brasileiro, como uma forma lúdica de manutenção da cultura japonesa para os descendentes e a luta contra o acultramento das novas gerações.

Percebemos, então, que apesar dos preconceitos sofrido pelo mangá pela sociedade não inserida na cultura japonesa e de terem, inicialmente, uma circulação mais restrita, foi essa importação que auxiliou no surgimento de diversos artistas nipo-brasileiros que cresceram no campo dos quadrinhos brasileiros ao utilizarem da linguagem e do formato artístico do mangá, inserindo, mesmo que lentamente e com muitas dificuldades, o mangá no Brasil.

Por fim, chegamos na última parte da dissertação, dedicada a compreender as transferências culturais entre o Brasil e o Japão. Começamos com uma breve explicação sobre o que são transferências culturais, à luz da teoria de Michel Espagne. Aqui fica clara a importância do reconhecimento do mangá como objeto cultural, a fim de podermos estudar as transferências que ocorrem através de sua intermediação. Além disso, a compreensão do mangá como arte torna possível atribuir maior significado para a transferência cultural o envolvendo, ao capacitar a análise sob uma ótica de seu estilo narrativo, simbólico e artístico e não como um produto mercantil específico.

Neste último capítulo, dividimos o estudo em três partes, sendo uma dedicada ao mangá brasileiro e aos autores de mangá, uma ao público leitor e uma às instituições culturais,

nomeadamente a Japan House. Temos então um panorama completo e vasto o suficiente para estudarmos, de diferentes pontos de vistas, a importância do mangá na sociedade brasileira.

Começamos com uma entrevista realizada com o autor, desenhista e mangaka Heitor Amatsu e a análise dos mangás brasileiros como forma de apropriação do estilo japonês. Compreendemos então um pouco da história do mangá nacional e alguns do sucesso que tiveram no passado, comprovando a importância e o espaço para crescimento que este tinha. Também pudemos entender a importância da assimilação e reprodução de um estilo artístico externo para a representação e criação brasileira, analisando mais detalhadamente as implicações de uma identidade cultural artística nacional tardia. Percebemos, então, a importância das transferências culturais e hibridação para que os mangás nacionais possam surgir.

Consideramos também que é válido ressaltar que o mangá tem se mostrado cada vez mais influente nos campos do mercado criativo e de bandas desenhadas brasileiras, sendo reinterpretado e repensado de forma a contar a história brasileira, ou seja, extrapolando seus limites como simples mediador cultural entre Brasil e Japão e sendo apropriado e reinventado em solo brasileiro.

Seguimos, então, para uma análise do perfil de leitores de mangá no Brasil, onde, através de um inquérito, pudemos conhecer melhor este grupo. Com mais de 1400 respostas, o inquérito explorou a importância do mangá no consumo de outras culturas populares japonesas, assim como um eventual interesse na cultura e sociedade japonesa. Através do inquérito pudemos explorar e expandir a pesquisa para compreender como o mangá se comporta para o leitor brasileiro, para além da comunidade de descendentes japoneses.

Pudemos perceber, aqui, que o mangá se coloca como um objeto central no interesse de muitos leitores por compreender e aprender mais sobre a cultura japonesa, sendo essencial como porta de entrada para este novo mundo. Através do mangá os leitores tiveram maior interesse nas línguas, histórias, gastronomia entre outros aspectos da sociedade japonesa, assim como, através do mangá, tiveram a possibilidade de explorar, mesmo que superficialmente, todos esses interesses.

Vemos, então, que para a grande maioria dos leitores, o mangá tem um papel fundamental enquanto difusor de uma nova cultura, assim como se tornar uma porta de entrada para outras mídias não tão costumeiramente consumidas no Brasil. O mangá se porta, então, além de um objeto de entretenimento, como um mediador e facilitador cultural importante e relevante.

Por fim, chegamos no papel das instituições na mediação entre autores e leitores e, para isso, conduzimos uma entrevista com a Japan House, instituição que tem como missão difundir

a genuína cultura japonesa pelo mundo. Podemos aqui perceber a importância do mangá, assim como outros elementos culturais, para aproximação de um público mais jovem da missão da instituição. O mangá, ao se postar como uma forma artística japonesa e ser capaz de representar a sua sociedade, se torna uma forma muito fácil e acessível de compreender mais dessa cultura. Sendo assim, o mangá se torna a ponte que pode facilitar o acesso as outras partes do Japão, tanto mais tradicionais quando mais modernas.

Podemos perceber, então, o mangá como uma importante ferramenta para transformar, de forma lúdica, o recepcionamento de uma cultura diferente para muitos não-descendentes de japoneses, assim como um ponto de manutenção cultural para seus descendentes.

Algumas questões surgiram enquanto esse trabalho era realizado, como por exemplo a distribuição desigual de leitores de mangá dentro do espaço geográfico brasileiro e as relações de transferências culturais que envolvam o Brasil como centro e o Japão como receptor, sendo que não foram possíveis serem abordadas nessa dissertação e poderão ser repercutidas em pesquisas futuras.

Em suma, podemos perceber a importância do mangá enquanto objeto difusor da cultura oriental, assim como podemos perceber o impacto que este teve na vida de leitores e artistas brasileiros, sendo um dos motivos principais para a inserção e interesse pela cultura japonesa.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

- AMARAL, Adriana; CARLOS, Giovana Santana (2013) – Caracterizando o “estilo mangá” no contexto brasileiro: hibridização cultural na Turma da Mônica Jovem. *Voices e Diálogo*, 12.01.
- AMATSU, Heitor. (2021) – Lampião. Independente.
- ARAI, Jhony; HIRASAKI, Cesar (2008) – Arigatô: A emocionante história dos Imigrantes Japoneses no Brasil, 2ª edição. São Paulo: Editora JBC.
- ARNOLD, Heinz Ludwig; KNIGGE, Andreas C. (ed.) (2009) – Comics, mangas, graphic novels. Ed. Text+ Kritik.
- BATISTELLA, Danielly (2009) – Mangá: o jogo entre palavras e imagens. *Revista Icarahy*, 2009, 1.
- BIBLIOTECA BRASILEIRA DE MANGÁS - <https://blogbbm.com/>
- BRIENZA, Casey (2016) – Manga in America: Transnational book publishing and the domestication of Japanese comics. Bloomsbury Publishing.
- BRIENZA, Casey (ed.) (2015) – Global Manga: Japanese Comics without Japan?. Ashgate Publishing, Ltd.
- CANDIDO, Antonio (2004) – O romantismo no Brasil. Editora Humanitas.
- CARLOS, Giovana Santana (2009) – Mangá: o fenômeno comunicacional no Brasil. *INTERCOM SUL*, 10.
- CHINEN, Nobu (2011) – Linguagem HQ: conceitos básicos. São Paulo: Criativo.
- CONTE, Daniel e ISRAEL, Daniela. (2016) – A Trajetória das Histórias em Quadrinho Japonesas do Surgimento ao Alcance Internacional. *Literatura, Linguagem E Mídia: Convergências E Cenários*. 1ª Edição. Águas de São Pedro: Livro novo. ISBN 9788580682380.
- DA SILVA, Mariana Petrovana Ferreira; DE ARAÚJO, Janaina Freitas Silva; BRAGA JR, Amaro Xavier (2017) – O uso da estética mangá para redesign de contos angolanos, *Anais da Semana de Design da UFAL*, 2017, Maceió. Disponível em: <https://proceedings.science/avia/avia-semana-design/papers/o-uso-da-estetica-manga-para-redesign-de-contos-alagoanos>
- EISNER, Will (1985) – Comics and sequential art: Principles and practice of the world’s most popular art form. Cincinnati, OH: North Light Books.
- EISNER, Will (2008) – Graphic storytelling and visual narrative. WW Norton & Company.
- ESPAGNE, Michel (2009) – Transferts culturels et histoire du livre.. *Histoire et Civilisation du Livre – Revue internationale*. Genebra, vol. 5 (nov. 2009): 201-218, p. 201. A tradução é nossa em todas as citações a originais em línguas estrangeiras.
- EXNER, Eike (2021) – Comics and the Origins of Manga: A Revisionist History. Rutgers University Press.
- FERNANDES, Adriana Hoffmann (2006) – O jovem e o consumo do mangá: reflexões sobre narrativa e contemporaneidade. UERJ.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva (2001) – Las fuentes y lugares del japonismo,. '. In: *Anales de historia del arte*. 11: 329-356.p. 329.
- FURUDATE, Haruichi (2022) – Haikyuu!!. Brasil: JBC.
- GRAVETT, Paul (2006) – Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos. Conrad.
- ITO, Junji (2017) – Shiver. USA: Viz Media.
- JOHNSON-WOODS, Toni (ed.) (2010) – Manga: An anthology of global and cultural perspectives. USA: Bloomsbury Publishing.
- KERN, Adam (2019) – Manga from the floating world: comicbook culture and the kibyōshi of Edo Japan. EUA: Harvard University Asia center. ISBN 9780674241763.
- KOIKE, Kazuo (2016) – Lobo Solitário. Brasil: Panini Comics.

- LIMA, Juliana Barbosa; TOYAMA, Santos – Memória e identidade de ascendência japonesa da Feira Central de Campo Grande. In: Jornadas de Antropologia John Monteiro Anais,: pp. 105-117.
- LIMA, Juliana Soares (2005) – Histórias Em Quadrinhos, Mangás, Leitura E Bibliotecas:, Parte II.
https://www.academia.edu/13966257/Hist%C3%B3rias_em_quadinhos_mang%C3%A1s_leitura_e_bibliotecas_parte_II
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe (1987) – O que é história em quadrinhos.
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe (1991) – Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses. Estação Liberdade.
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe (1995) – O sonho japonês e a difusão do mangá. Revista USP , São Paulo, v. 27, p.: 130-137.
- LUYTEN, Sônia Maria Bibe (2003) – Mangá produzido no Brasil: pioneirismo, experimentação e produção. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da INTERCOM– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belo Horizonte (MG).
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe (2005) – Cultura pop japonesa. Hedra.
- MCCLOUD, Scott (1993) – Understanding comics: The invisible art. Northampton, Mass.
- MORENO, Carlos; OLIVEIRA, Janete – Mídia e representação: lendo o Japão.
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/163366302361229612193817771371482493624.pdf>
- MUSSARELLI, Felipe; MIOTELLO, Valdemir (2016) – O contexto brasileiro da chegada do mangá e as particularidades de sua publicação no brasil. 9ª Arte , (São Paulo), 5.1: 45-57.
- NETO, Ary Batista (2017) – Mangás e Animês: A cultura pop japonesa no Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção de título de licenciado em História, pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.
- NETO, E. D. S. (2006) – Minami Keizi, a Edrel e as HQs brasileiras: Memórias do desenhista, do roteirista e do editor. In NPHQ–Núcleo de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos (USP). XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília , (vVol. 6).
- OSAMU, Tezuka (1972-1973) – Ayako
- OSAMU, Tezuka (1952-1968) – Astroboy
- PEIXOTO, Sérgio (2002) – «Mangá no Brasil - um breve histórico». Mangá Ex , (1): 10-13.
- PEIXOTO, Sérgio (2013) – Mangá para quem não conhece. 400 Imagens - Mangá do Começo ao Fim. [S.l.]: Discovery Publicações.
- PEREIRA, Ilíada Damasceno (2017) – Cultura pop Japonesa no Brasil. Periódicos UFPB. Revista Temática,. ISSN 1807-8931 N°08 v. 13, n. 8 (2017): Agosto. DOI:
<https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2017v13n8.35730>
- SANTOS GOMES, Laura Aparecida dos; LE BOURLEGAT, Cleonice Alexandre; MACIEL, Josemar Campos (2012) – O Sobá de Okinawa ou Sobá de Campo Grande? Imigração Japonesa e Territorialização do Sobá (Soba from Okinawa or soba of Campo Grande? Japanese immigration and territorialisation of the Soba). In:, Acta Geográfica, v. 6, n. 11/2012: . pp. 53-67.
- SCHODT, Frederik L. (1983) – Manga! Manga! The world of japanese comics.
- SHIKIBU, Murasaki. (2002) – The Tale of Genji. EUA: Penguin Classics.
- SHIMIZU, Isao (1991) – Manga no rekishi. Tokyo: Iwanami Shoten.
- SILVA, Sergio Peixoto (2013) – 400 imagens: Mangá do começo ao fim. São Paulo: Discovery Publicações.
- VASCONCELLOS, Pedro Vicente Figueiredo (2006) – Mangá-Dô: Os caminhos das histórias em quadrinhos japonesas. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

- VERGUEIRO, Waldomiro (2007) – A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público. História, imagem e narrativas, ano 3, n. 5.
- WIKIMEDIA – [https://pl.wikipedia.org/wiki/Zenga#/media/Plik:Zen_painting_and_calligraphy_on_silk_signed_Hachijûgo_\(85_year_old\)_Nantembô_Tôjû,_1923.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Zenga#/media/Plik:Zen_painting_and_calligraphy_on_silk_signed_Hachijûgo_(85_year_old)_Nantembô_Tôjû,_1923.jpg)
- WIKIMEDIA – https://en.wikipedia.org/wiki/Otsu-e#/media/File:Blind_man_and_dog_otsu-e.jpg
- WIKIMEDIA – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kitagawa_Shikimaro_ukiyo-e_woodblock_print.JPG
- WIKIWAND – <https://www.wikiwand.com/pt/Mangá>
- WIKIMEDIA – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toba-e-_Fukubiki_subject_LACMA_M.2006.136.263.jpg
- WIKIMEDIA – https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Almond_blossom_-_Google_Art_Project.jpg
- WIKIMEDIA – https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Courtesan_after_Eisen_-_Google_Art_Project.jpg
- XAVIER BRAGA JUNIOR, Amaro (2005) – Desvendando o Mangá Nacional: reprodução ou hibridização? Uma abordagem sociológica sobre o fenômeno das histórias em quadrinhos japonesas no Brasil. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco.
- XAVIER BRAGA JUNIOR, Amaro (2013) – O que é nacional nos quadrinhos brasileiros?. Revista Espaço Acadêmico, 12.142: 27-34.
- ZANONI, Antonio Augusto (2020) – O mangá como arte, história e narrativa: relações entre o “eu” e o “outro”. Passo Fundo: Revista Angelus Novus. ISSN 2179-5487 N° 16 p.1-17.

ANEXOS

Anexo A: Guião da entrevista com Heitor Amatsu

1. Para começarmos, que tal você contar um pouquinho mais sobre o seu percurso como artista? Quando começou a desenhar e a criar histórias?
2. Desde quando e como o mangá entrou na sua vida?
3. E quando que você decidiu que iria passar a desenhar seguindo o estilo do mangá? Afinal, você se considera um mangaká?
4. Passando um pouco sobre as suas visões sobre o mangá, você diria que ele se enquadra como uma forma de arte?
5. Você diria que o mangá é inerentemente japonês, ou se trata de um estilo, com raízes orientais que pode e deve ser apropriada por diferentes artistas em diferentes partes do mundo?
6. Agora passando para as questões mais específicas da sua obra, por que você decidiu usar onomatopeias japonesas no narrar da sua história, ao invés das que estamos acostumados em português?
7. Como foi o processo de decisão da representação do cangaço na história do Lampião?
8. Como foi integrar a cultura brasileira, ou melhor, especificamente a cultura nordestina, no traço e na leitura do mangá? Quais foram seus principais desafios durante essa integração?
9. Dentro do seu mangá, como você vê refletida as culturas japonesas e brasileiras?
10. E como essas duas culturas se cruzam no mangá?
11. Você sente que desenhar essa história em estilo mangá te proporcionou um novo entendimento e uma nova visão sobre a cultura brasileira?
12. Qual foi a recepção dos leitores com uma história 100% brasileira transformada em mangá?
13. Como você vê a divulgação do mangá no Brasil e dessa nova onda das editoras tentando trazer novos títulos para cá?
14. Você sente que há espaço para os mangás nacionais crescerem dentro do mercado editorial nacional? Qual seria o benefício disso?

Entrevista a Heitor Amatsu realizada por Carolina Pereira no dia 12 de agosto de 2022 por videoconferência.

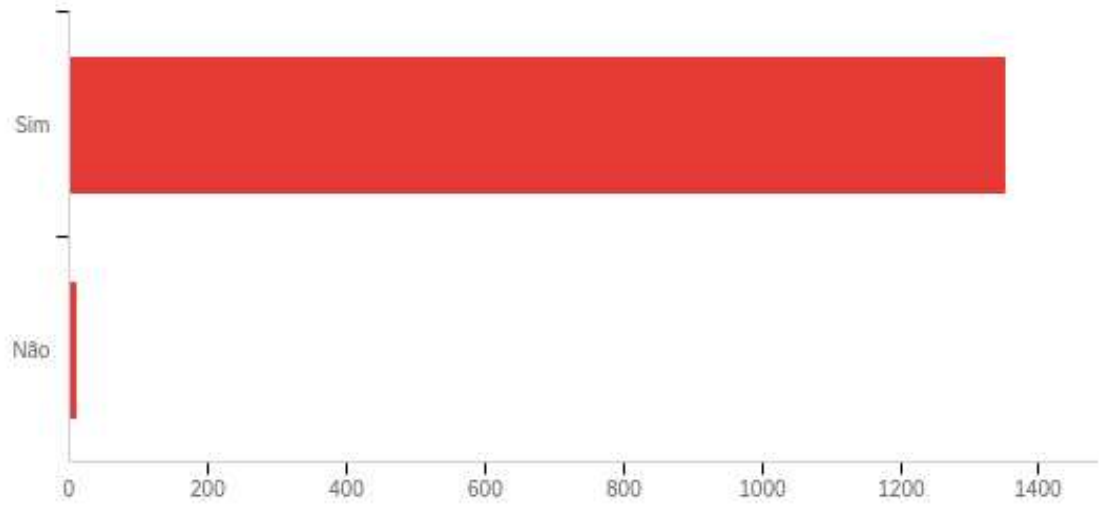
Anexo B: Guião da entrevista com a Japan House (19.08.2022)

1. Para o início dessa entrevista, eu gostaria de perguntar um pouco mais sobre qual é a missão da Japan House e quais são seus eixos de ação para a implementação dessa missão.
2. Que potencialidades vocês vêem no mangá para a concretização dos seus objetivos institucionais?
3. Dentro disso, como vocês têm utilizado o mangá para cumprirem com a sua missão?
4. Desde quando é que começaram a recorrer ao mangá?
5. Como essas iniciativas são recebidas pelo público?
6. Vocês têm um clube de leitura de mangá, certo? Como é o público desse clube? São pessoas já interessadas em mangá e já consumidoras do mesmo, ou são mais interessados em conhecer o clube?
7. Qual o retorno que essas pessoas dão?
8. Além disso, vocês colaboram só com o público leitor ou com artistas e editoras também?
9. Nas suas iniciativas, vocês encaram o mangá como uma forma de arte? E que implicações isso tem na vossa abordagem ao mangá e programação das atividades?
10. De que forma é que você acha que o mangá traz uma conexão entre as culturas brasileiras e japonesas?
11. Da sua experiência, têm notado alguma relação entre aumento do consumo de mangá no Brasil e um maior interesse da cultura japonesa?
12. O que planejam para o futuro, utilizando o mangá como mediador cultural?

Entrevista a Japan House realizada por Carolina Pereira no dia 19 de agosto de 2022 por videoconferência.

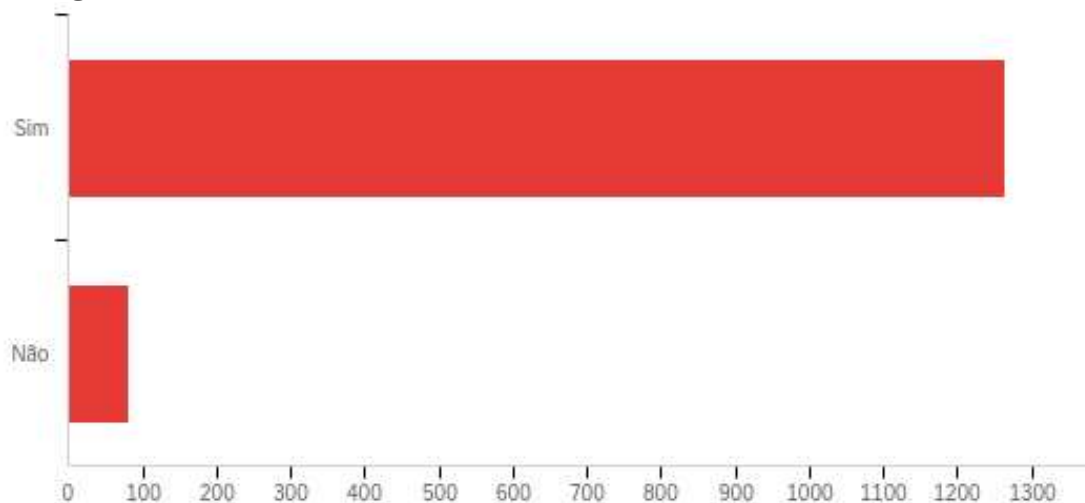
Anexo C: Perguntas e respostas do Inquérito

Q2 - Confirmando que li e concordo com a informação fornecida, pelo que pretendo avançar com a minha participação no estudo



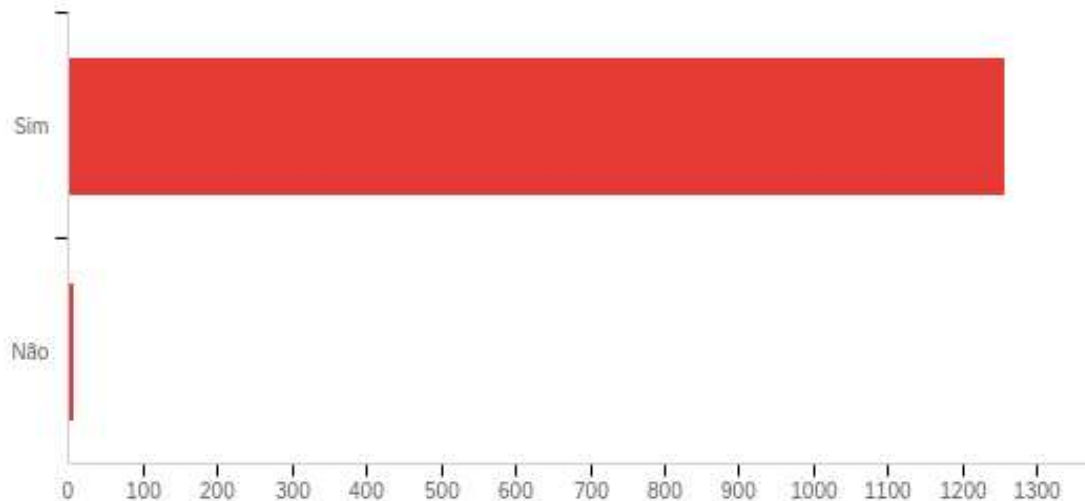
#	Resposta	%	Contagem
1	Sim	99.19%	1353
2	Não	0.81%	11
	Total	100%	1364

Q3 - Você lê mangá?



#	Resposta	%	Contagem
1	Sim	93.91%	1264
2	Não	6.09%	82
	Total	100%	1346

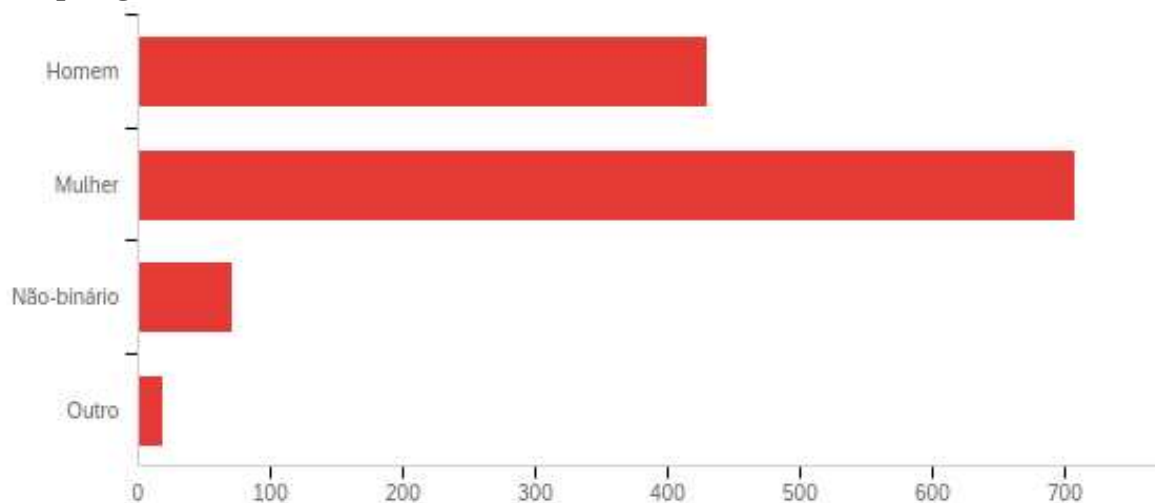
Q4 - Você é brasileiro ou vive no Brasil?



#	Resposta	%	Contagem
1	Sim	99.52%	1257
2	Não	0.48%	6
	Total	100%	1263

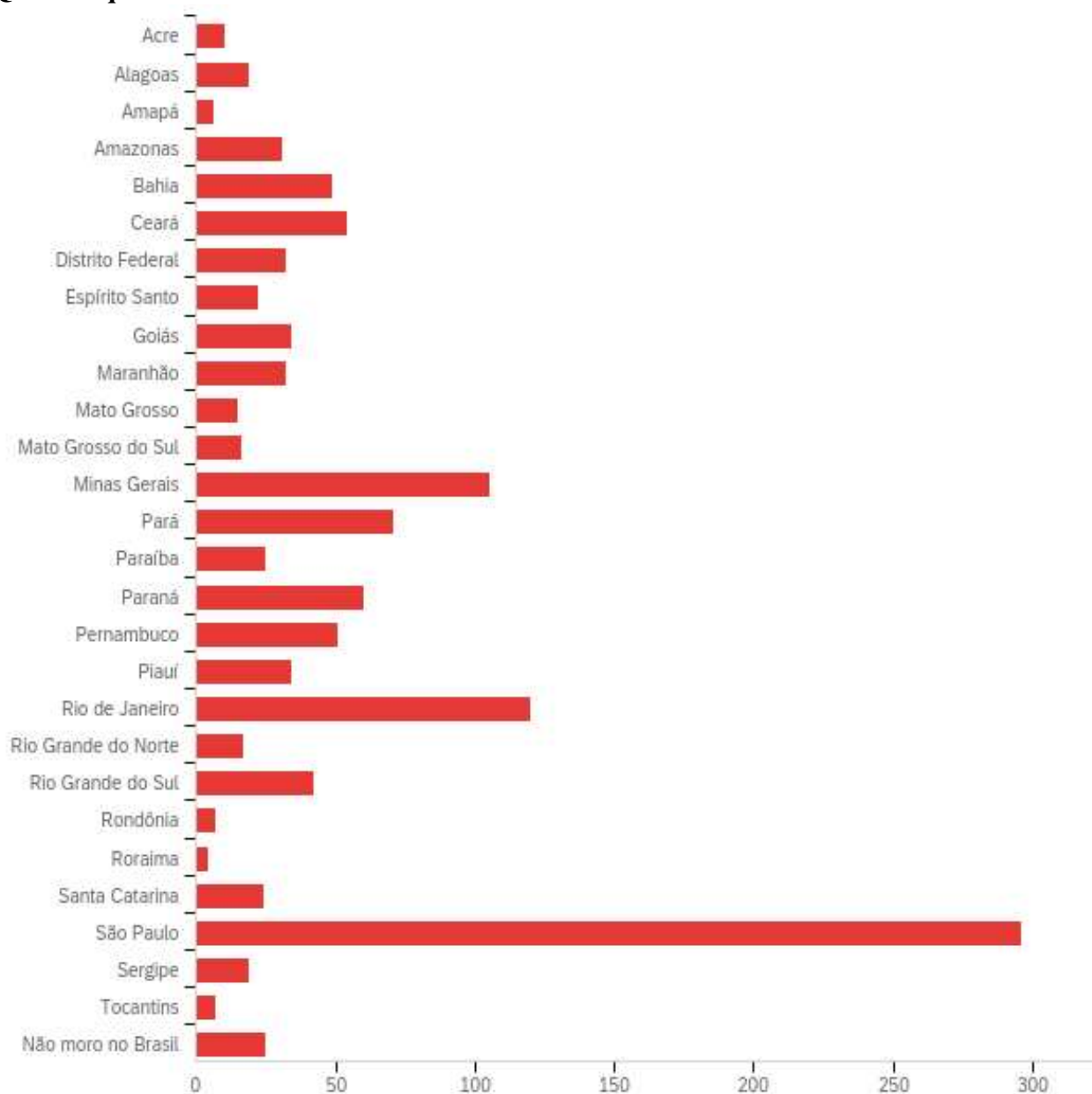
Q6 - Qual a sua idade? (Pergunta aberta)

Q7 - Com qual gênero você se identifica?



#	Resposta	%	Contagem
1	Homem	35.04%	430
2	Mulher	57.70%	708
3	Não-binário	5.79%	71
4	Outro	1.47%	18
	Total	100%	1227

Q8 - Em qual Estado do Brasil você mora?

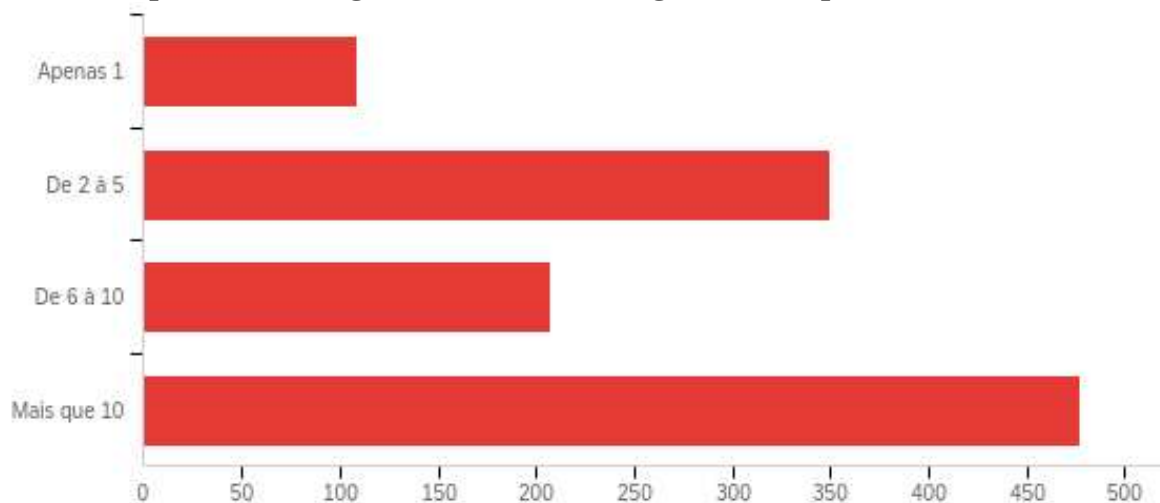


#	Resposta	%	Contagem
25	São Paulo	24.12%	296
19	Rio de Janeiro	9.78%	120
13	Minas Gerais	8.56%	105
14	Pará	5.79%	71
16	Paraná	4.89%	60
6	Ceará	4.40%	54

17	Pernambuco	4.16%	51
5	Bahia	3.99%	49
21	Rio Grande do Sul	3.42%	42
18	Piauí	2.77%	34
9	Goiás	2.77%	34
10	Maranhão	2.61%	32
7	Distrito Federal	2.61%	32
4	Amazonas	2.53%	31
28	Não moro no Brasil	2.04%	25
15	Paraíba	2.04%	25
24	Santa Catarina	1.96%	24
8	Espírito Santo	1.79%	22
2	Alagoas	1.55%	19
26	Sergipe	1.55%	19
20	Rio Grande do Norte	1.39%	17
12	Mato Grosso do Sul	1.30%	16
11	Mato Grosso	1.22%	15
1	Acre	0.81%	10
22	Rondônia	0.57%	7
27	Tocantins	0.57%	7
3	Amapá	0.49%	6
23	Roraima	0.33%	4
	Total	100%	1227

Q10 - Com que idade você começou a ler mangá? (Pergunta aberta)

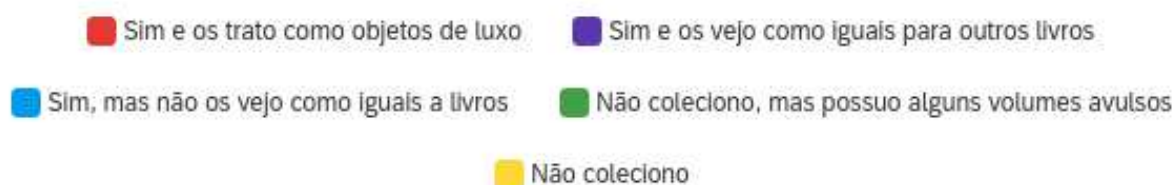
Q11 - Quantos capítulos de mangás diferentes você lê, geralmente, por mês?



#	Resposta	%	Contagem
4	Mais que 10	41.73%	477
3	De 6 à 10	18.11%	207
2	De 2 à 5	30.62%	350
1	Apenas 1	9.54%	109
	Total	100%	1143

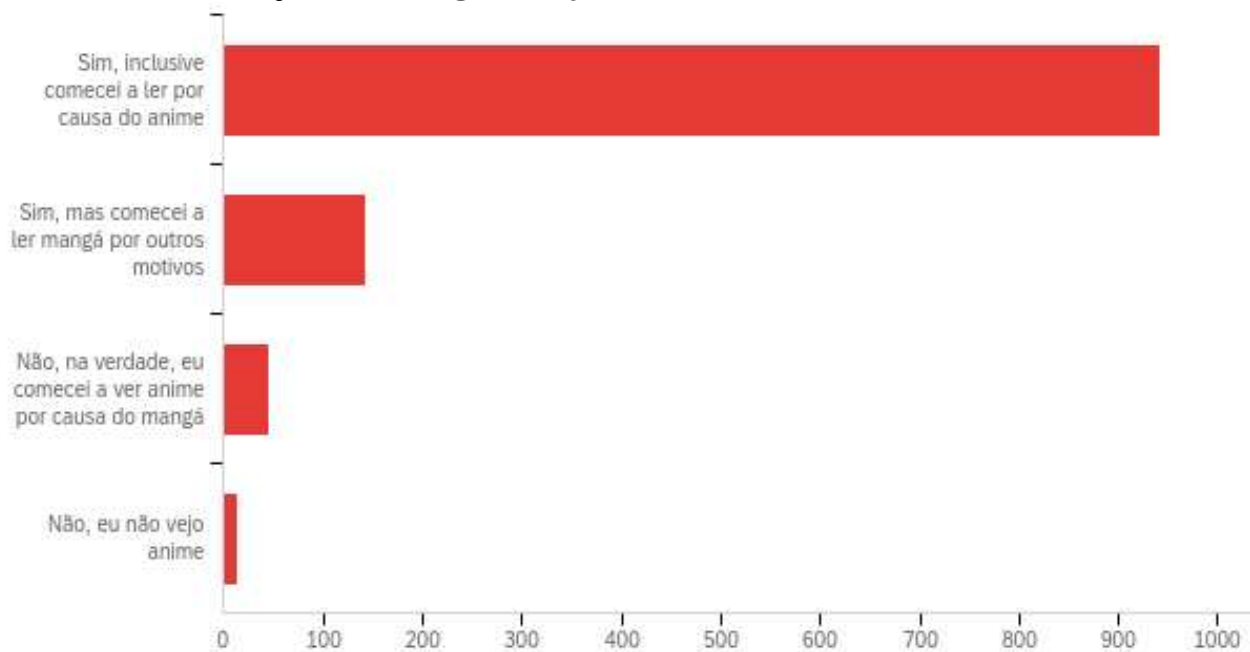
Q12 - O que te motivou a começar a ler mangás? (Pergunta aberta)

Q13 - Você faz coleção de mangás?



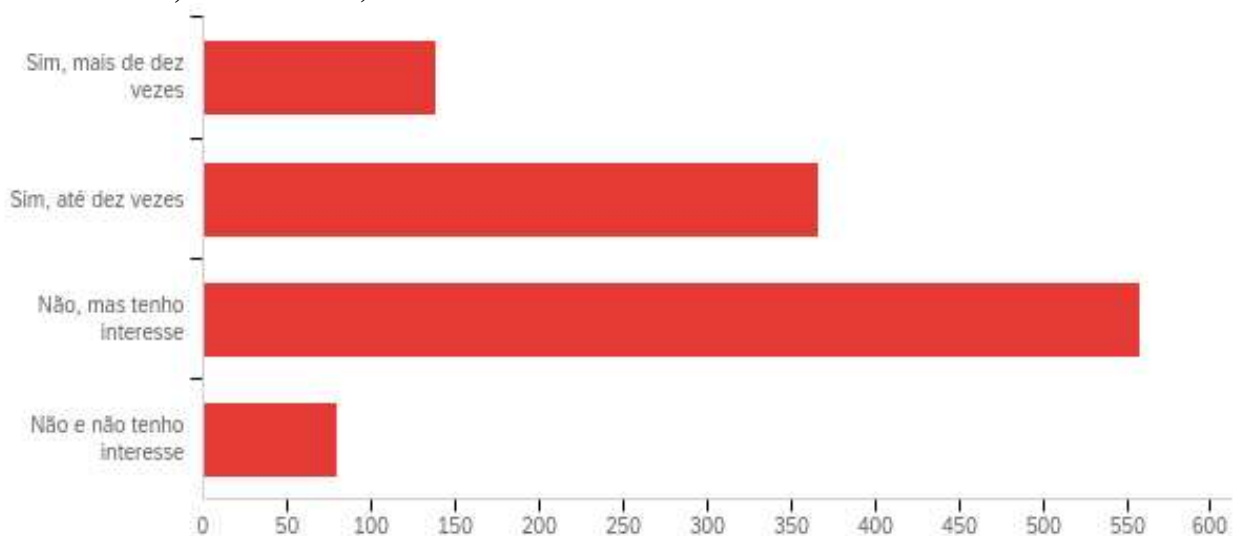
#	Resposta	%	Contagem
1	Sim e os trato como objetos de luxo	16.01%	183
2	Sim e os vejo como iguais para outros livros	22.13%	253
3	Sim, mas não os vejo como iguais a livros	3.59%	41
4	Não coleciono, mas possuo alguns volumes avulsos	27.03%	309
5	Não coleciono	31.23%	357
	Total	100%	1143

Q14 - Antes de começar a ler mangá, você já consumia Animê?



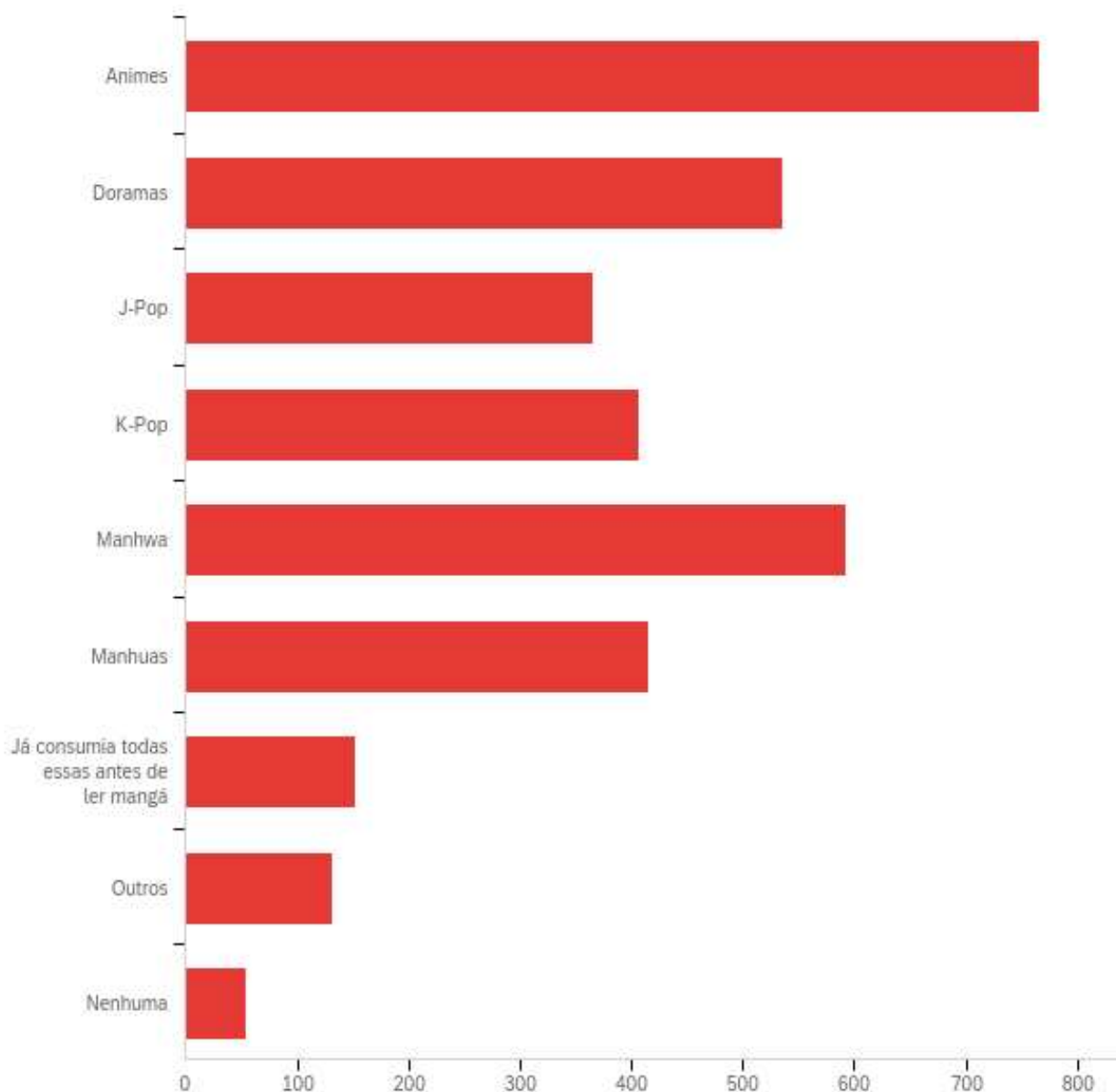
#	Resposta	%	Contagem
1	Sim, inclusive comecei a ler por causa do animê	82.41%	942
2	Sim, mas comecei a ler mangá por outros motivos	12.51%	143
3	Não, na verdade, eu comecei a ver animê por causa do mangá	3.94%	45
4	Não, eu não vejo animê	1.14%	13
	Total	100%	1143

Q15 - Você já frequentou convenções que trazam estandes sobre animê/mangá? (Ex: Anime Friends, ComicCon...)



#	Resposta	%	Contagem
1	Sim, mais de dez vezes	12.16%	139
2	Sim, até dez vezes	32.02%	366
3	Não, mas tenho interesse	48.82%	558
4	Não e não tenho interesse	7.00%	80
	Total	100%	1143

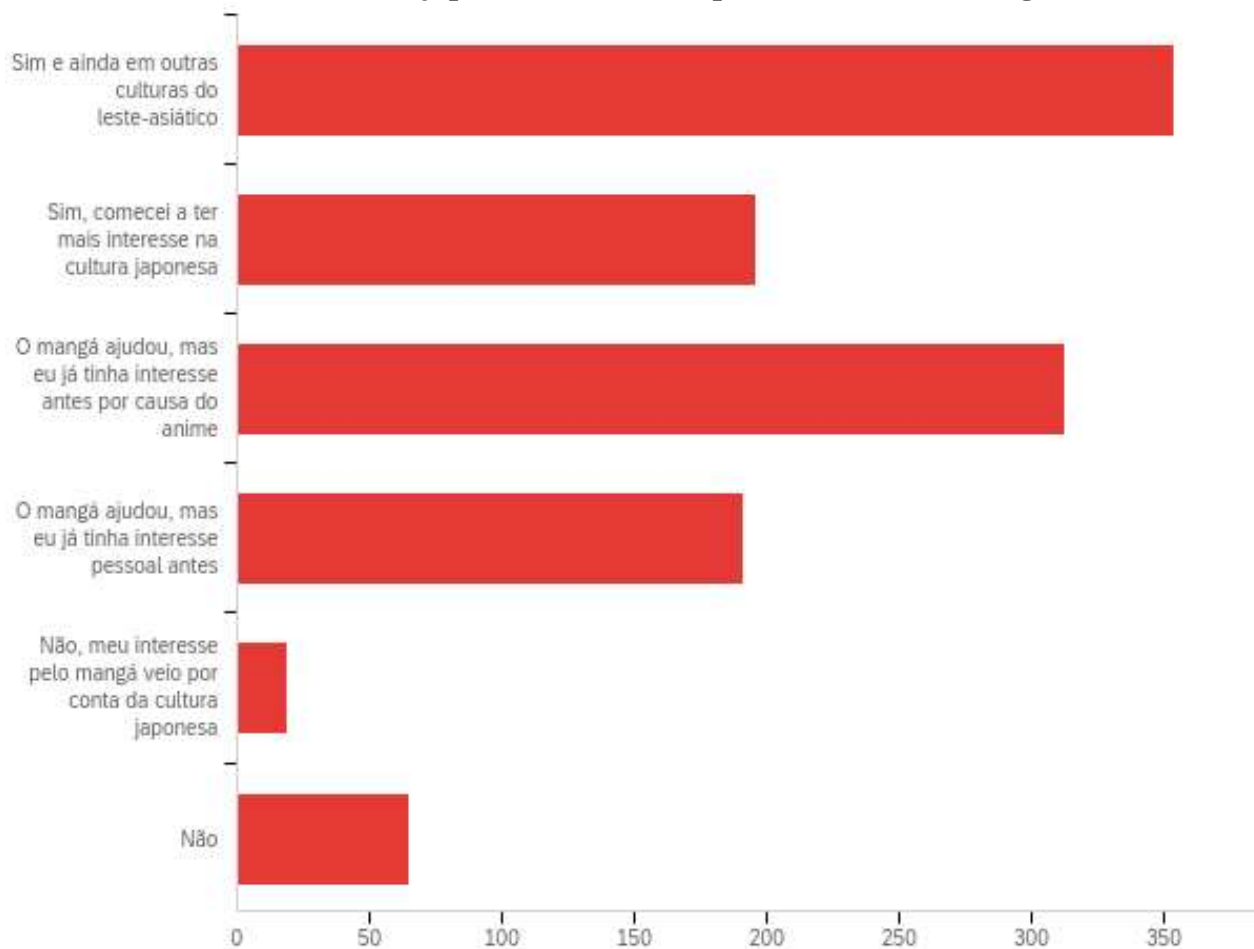
Q17 - Após iniciar o consumo de mangás, quais outros tipos de mídias asiáticas você passou a ter interesse e/ou consumir?



#	Resposta	%	Contagem
1	Animês	22.40%	766
2	Doramas	15.65%	535
3	J-Pop	10.70%	366
4	K-Pop	11.87%	406
5	Manhwa	17.32%	592
6	Manhuas	12.14%	415
7	Já consumia todas essas antes de ler mangá	4.47%	153

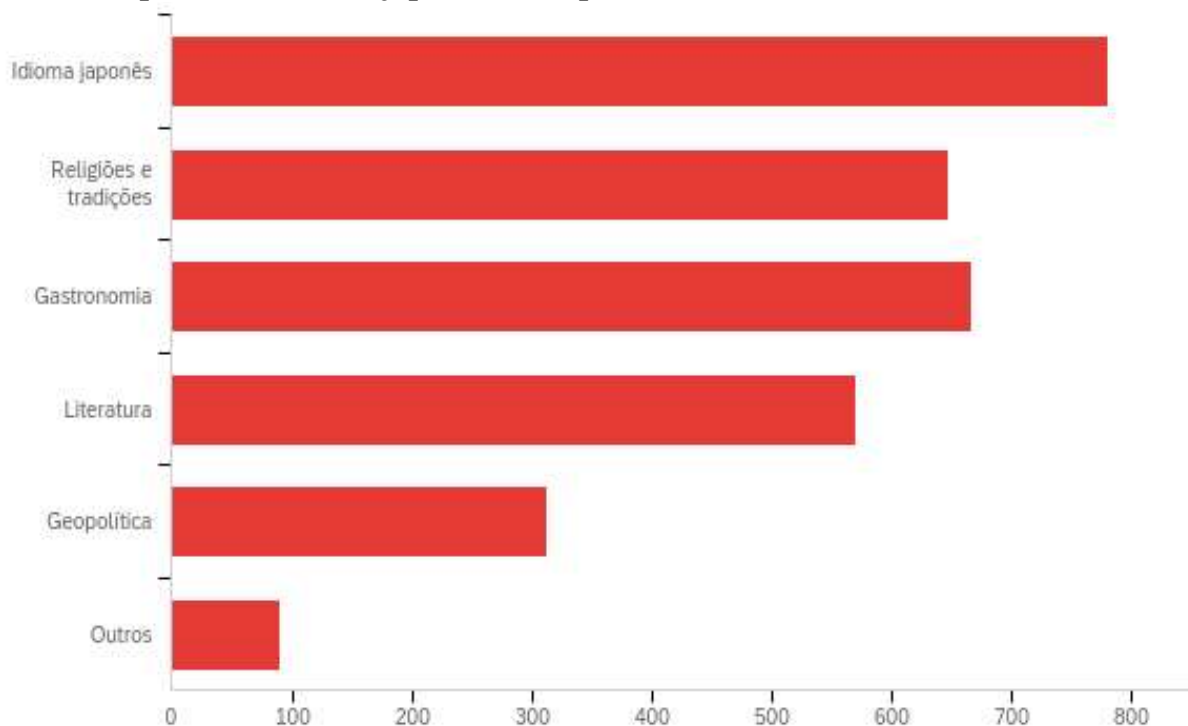
8	Outros	3.86%	132
9	Nenhuma	1.58%	54
	Total	100%	3419

Q18 - Seu interesse na cultura japonesa aumentou após o consumo de mangá?



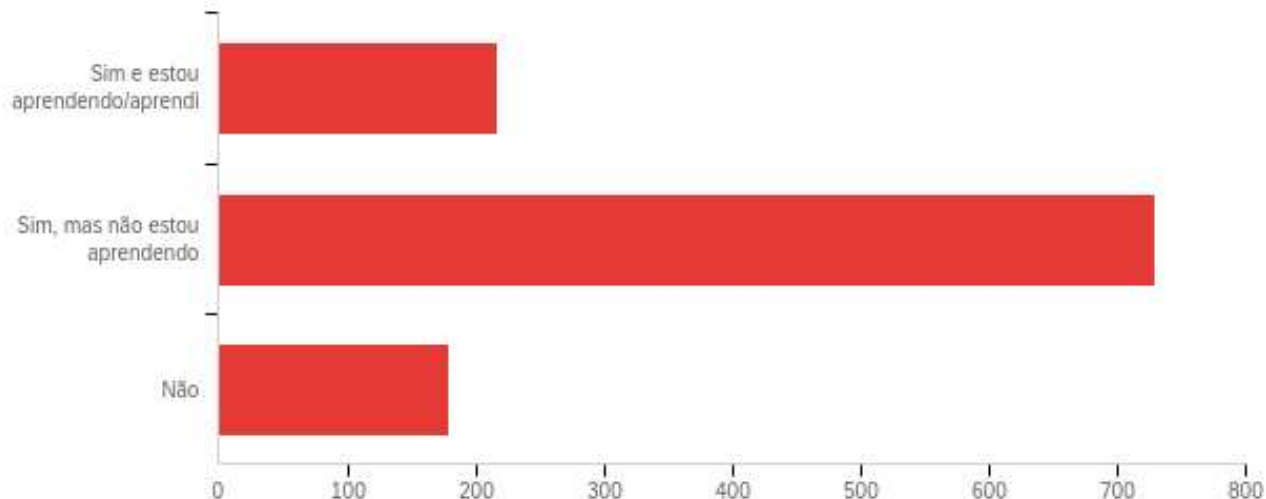
#	Resposta	%	Contagem
1	Sim e ainda em outras culturas do leste-asiático	31.11%	354
2	Sim, comecei a ter mais interesse na cultura japonesa	17.22%	196
3	O mangá ajudou, mas eu já tinha interesse antes por causa do animê	27.50%	313
4	O mangá ajudou, mas eu já tinha interesse pessoal antes	16.78%	191
5	Não, meu interesse pelo mangá veio por conta da cultura japonesa	1.67%	19
6	Não	5.71%	65
	Total	100%	1138

Q19 - Quais aspectos da cultura japonesa você passou a ter interesse?



#	Resposta	%	Contagem
1	Idioma japonês	25.44%	780
2	Religiões e tradições	21.10%	647
3	Gastronomia	21.75%	667
4	Literatura	18.59%	570
5	Geopolítica	10.18%	312
6	Outros	2.94%	90
	Total	100%	3066

Q20 - Você já pensou em aprender japonês por conta dos mangás?



#	Resposta	%	Contagem
1	Sim e estou aprendendo/aprendi	19.27%	217
2	Sim, mas não estou aprendendo	64.74%	729
3	Não	15.99%	180
	Total	100%	1126

Q21 - Como você sente que o mangá modifica/modificou sua vida? (opcional) (Pergunta aberta)