

De Yellow Kid a Criança Amarela

O quadrinho independente no combate ao racismo asiático

Arte por: Kenji Lambert



Kenji L. U. Lambert

São Paulo, 2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

KENJI LUCAS UZUMAKI LAMBERT

De *Yellow Kid* a *Criança Amarela*:
O quadrinho independente no combate ao racismo asiático

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO

KENJI LUCAS UZUMAKI LAMBERT

De *Yellow Kid* a *Criança Amarela*:
O quadrinho independente no combate ao racismo asiático

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientação: Prof. Dr. Heliodoro Teixeira Bastos Filho

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lambert, Kenji Lucas Uzumaki
De Yellow Kid a Criança Amarela: O quadrinho independente no combate ao racismo asiático / Kenji Lucas Uzumaki Lambert; orientador, Heliodoro Teixeira Bastos Filho. - São Paulo, 2021.
106 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo /
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Quadrinho Independente. 2. Racismo Amarelo. 3. Quadrinho e Política. 4. Vanguarda nos Quadrinhos. I. Teixeira Bastos Filho, Heliodoro. II. Título.

CDD 21.ed. -

741.5

KENJI LUCAS UZUMAKI LAMBERT

De Yellow Kid a Criança Amarela:

O quadrinho independente no combate ao racismo asiático

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: ___/___/_____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Heliodoro Teixeira Bastos Filho

Membro Titular

Membro Titular

Local: Universidade de São Paulo — Escola de Comunicações e Artes



Dedico este trabalho a minha mãe, Emília, ao meu pai, Carlos, e a minha namorada, Ana, que sempre acreditaram em mim e me incentivaram a continuar com este trabalho. Também dedico a todos artistas asiático-brasileiros que têm me feito descobrir muito sobre mim com seus trabalhos.

AGRADECIMENTOS

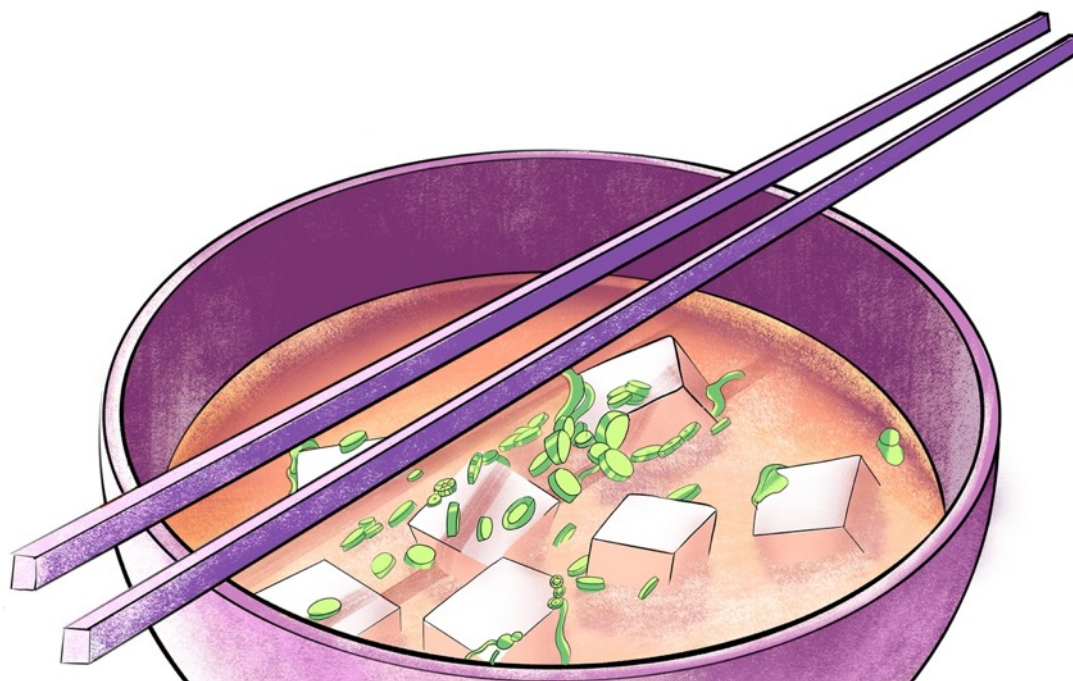
Comecei a pensar sobre o tema deste trabalho em meados de 2018, antes da pandemia. No começo, o intuito era apenas discorrer a respeito do quadrinho independente no país, visto que eu era um leitor do gênero e ao qual me interessava muito, e sonhava com o dia que iria produzir meu primeiro quadrinho. Com a chegada da pandemia e o aumento dos ataques à comunidade asiática pelo mundo, não pude deixar de temer pelos meus parentes e amigos asiáticos-brasileiros. Encontrei então refúgio na produção artística de asiáticos que tratavam justamente aquele tema que me entalava a garganta. Agradeço primeiramente a todos esses artistas e quadrinistas amarelos, tanto do Brasil quanto de outros países, que vem denunciando o racismo a anos e tratando temas que muito me atingem.

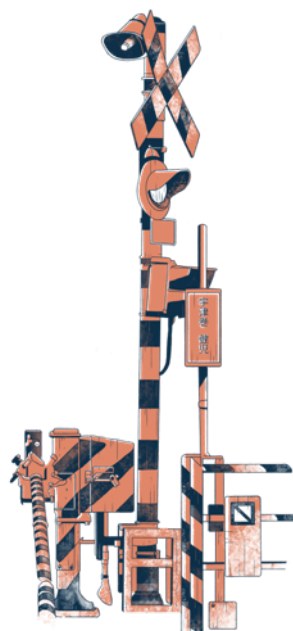
Agradeço aos meus pais, Emília e Carlos, que desde sempre me apoiaram e nunca deixaram de acreditar nas minhas escolhas e minha trajetória como artista, direta e indiretamente. Sem o suporte e carinho deles não seria possível chegar até onde cheguei.

Agradeço também à minha companheira, Ana Beatriz, que me aguentou diversas noites resmungando sobre o trabalho, além de me incentivar e tornar meus dias mais felizes.

Aos meus amigos Arthur, Marcus e Haru, que têm me dado todo apoio emocional e afetivo nos últimos anos e têm me acompanhado e incentivado desde que comecei a vender minhas primeiras artes impressas. À minha amiga Gabriela Moriki, que tem sido minha parceira nessa batalha que é o TCC. Aos meus amigos de infância, Matheus, Bruno e Júlio, que me conhecem mais que ninguém e me fazem sentir em casa quando estou com eles. A dupla de ilustradores Marmota vs Milky, que me deram o primeiro empurrão para seguir a carreira artística. Às minhas amigas Naomi Kikuchi, Gabriela Koga, Fernanda Nakandakari e Marina Hafu, que me acolheram, me apoiaram e discutiram comigo sobre ser asiático no Brasil.

E por fim, ao meu orientador Dorinho, pela paciência e pelo apoio todos esses anos.





Eu sou ilustrador, então ilustro sobre isso. Mas se você é amarelo, saiba que você pode (e deve) pensar ou falar sobre isso. É a nossa voz. Hoje sei que ser amarelo é parte essencial de mim. E o que isso significa? Eu não tenho todas as respostas, principalmente sobre quem sou. Mas não são eles que vão dizer. Não mesmo. (HAN, 2017).

RESUMO

LAMBERT, K. L. U. De *Yellow Kid a Criança Amarela*: O quadrinho independente no combate ao racismo asiático. 2021. 106 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o quadrinho independente e o financiamento coletivo por meio de plataformas on-line como uma forma promissora e viável de dar mais visibilidade à discussão do racismo amarelo em nossa sociedade. Para isso, usaremos das definições de Eisner (2010), McCloud (2005), Groensteen (2015) e Cirne (1974) para começar a definir o que se constitui um quadrinho e, a partir disso, traçar a história do desenvolvimento dessa forma de arte desde sua forma mais embrionária, com as caricaturas de Angelo Agostini, até a aparição das *webcomics* nos anos 2000. A partir desse histórico, é possível identificar os momentos em que as HQs configuraram um movimento de vanguarda se colocando contra um poder hegemônico e, assim, discutirmos a respeito do papel do quadrinho independente no contexto atual de pandemia e constantes ataques à comunidade leste-asiática.

Palavras-chave: Quadrinho Independente; Racismo Amarelo; Quadrinho e Política; Vanguarda nos Quadrinhos.

ABSTRACT

LAMBERT, Kenji Lucas Uzumaki. **Yellow kids**: The indie comics against Asian racism. 2021. 106 f. Dissertation (Bachelor Degree in Social Communication with Habilitation in Advertising) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

This paper aims to present independent comics and crowdfunding through on-line platforms as a promising and viable way to give more visibility to the discussion of yellow racism in our society. For this, we will use the definitions of Eisner (2010), McCloud (2005), Groensteen (2015) and Cirne (1974) to begin to define what constitutes a comic, and from there, trace the history of the development of this form of art from its most embryonic form with Angelo Agostini's caricatures to the appearance of webcomics in the 2000s. From this background, it is possible to identify the key moments in which the comic books configured an avant-garde movement against a hegemonic power and thus, we discuss the role of the independent comic in the current pandemic context and constants to the East Asian community.

Keywords: Independent Comics; Yellow Racism; Comics and Politics; Avant-Garde in Comics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplo de uma página de <i>Yellow Kid</i>	14
Figura 2 – <i>As Aventuras de Nhô Quim</i>	15
Figura 3 – Imagem da Tapeçaria Bayeux.....	16
Figura 4 – Selo utilizado nos quadrinhos da época para simbolizar que estavam regularizados pela CMAA	19
Figura 5 – Capa da edição 17 de <i>Superman</i> , de 1942.....	21
Figura 6 – Personagem Chiquinho na revista <i>Tico-Tico</i>	22
Figura 7 – Personagem Buster Brown, de Richard Outcalt.....	23
Figura 8 – Edição Especial <i>Suplemento Juvenil</i> , 1938.....	24
Figura 9 – Edição d’O Globo Juvenil, nº 387, 1939	25
Figura 10 – Adaptação da obra <i>O Guarani</i> , da <i>Edição Maravilhosa</i> , nº 24, 1950	26
Figura 11 – Exemplo de <i>O Pasquim</i>	28
Figura 12 – Henfil: Indigne-se.....	28
Figura 13 – Personagem Milena na <i>Turma da Mônica</i>	31
Figura 14 – Personagens Tikara (esq.) e Keika (dir.) da <i>Turma da Mônica</i>	32
Figura 15 – Mangá <i>Ayako</i> , de Osamu Tezuka.....	34
Figura 16 – Revista <i>COM</i> , nº 1, 1967	35
Figura 17 – Revista <i>Garo</i> , nº 130, 1974.....	35
Figura 18 – Gráfico da relação do total de indicados independentes e mainstream de 2006 a 2017 no Troféu HQ Mix	39
Figura 19 – <i>Alho Poró</i> , de Bianca Pinheiro.....	41
Figura 20 – Caricatura de Dom Pedro II	43
Figura 21 – <i>Zap Comix</i>	44
Figura 22 – Ilustração de Robert Crumb	45
Figura 23 – <i>Watchmen</i> , nº 1, 1988	46
Figura 24 – Revista <i>Pilote</i> , nº 210, 1965.....	47
Figura 25 – <i>Bendita cura</i>	53
Figura 26 – Exemplo de preconceito contra japoneses	56
Figura 27 – Cartaz Alaska, Death Trap for the Jap, 1941-1943	57
Figura 28 – Animação <i>Bugs Bunny</i> , Nips the Nips, 1944	58
Figura 29 – Charge <i>A Torta Chinesa</i> , de Henri Meyer, 1898	59
Figura 30 – Cena do curta-metragem <i>Tokio Jokio</i> , da Warner Bros	60

Figura 31 – Propaganda antinipônica da Texaco, 1944.....	60
Figura 32 – Gráfico da taxa de analfabetismo, segundo a situação do domicílio (%)	64
Figura 33 – Notícia na página R7 sobre coronavírus, 2020.....	65
Figura 34 – Notícia na página Extra sobre coronavírus, 2020	65
Figura 35 – Montagem em rede sociais.....	66
Figura 36 – Fact checker <i>Observador</i> , 2020	66
Figura 37 – Fact checker <i>Foreign Policy</i> , 2020	67
Figura 38 – Recorde de vendas do projeto Nerdcast RPG: Coleção Cthulhu	72
Figura 39 – <i>HQ de Briga</i>	73
Figura 40 – Exemplo de página de <i>Arlindo</i> , de Ilustralu, 2020.....	74
Figura 41 – Tira publicada no Instagram de Gene Luen Yang	77
Figura 42 – <i>O chinês americano</i> , por Gene Luen Yang.....	78
Figura 43 – Exemplo de página de <i>O chinês americano</i> , de Gene Luen Yang, mostrando o preconceito contra asiáticos.....	79
Figura 44 – Reportagem on-line no site <i>El País</i>	80
Figura 45 – Reportagem on-line no site <i>BBC News</i>	80
Figura 46 – Exemplo de página de <i>O chinês americano</i> , de Gene Luen Yang, mostrando a chegada de um novo aluno de ascendência chinesa.....	81
Figura 47 – Exemplo de página de <i>O chinês americano</i> , de Gene Luen Yang, mostrando uma história paralela.....	82
Figura 48 – Exemplo de página de <i>Criança Amarela</i> , de Monge Han, falando sobre o termo “japa”.....	84
Figura 49 – Exemplo de página de <i>Criança Amarela</i> , de Monge Han, falando sobre sua origem.....	85
Figura 50 – Exemplo de página de <i>Hamoni</i> , de Monge Han	86
Figura 51 – Capa de <i>Bulgogi de carne moída</i> , de Ing Lee, 2019	87
Figura 52 – <i>Karaokê box</i> , de Ing Lee, 2019	88
Figura 53 – Exemplos de <i>Comida de conforto</i> , do Selo Pólvora.....	90
Figura 54 – Tira de Ing Lee, 2020	91
Figura 55 – Exemplo de <i>Hikari</i> , de Paola Yuu Tabata.....	92
Figura 56 – Exemplo de página de <i>Hikari</i> , sobre o preparo de missoshiro.....	93
Figura 57 – Exemplo de página de <i>Histórias Amarelas</i> , de Laís Ezawa.....	94

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 HISTÓRIA DOS QUADRINHOS	13
2.1 Quadrinhos no Brasil	19
2.2 O Quadrinho independente e o experimental	28
2.3 Quadrinho e política	42
3 CRISE DAS LIVRARIAS E O FINANCIAMENTO COLETIVO	49
4 PRECONCEITO OU RACISMO COM ASIÁTICOS	55
4.1 Pandemia e o “vírus chinês”	64
5 O QUADRINHO EXPERIMENTAL COMO FORMA DE RESISTÊNCIA	71
5.1 Quadrinho asiático.....	75
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	97



1 INTRODUÇÃO

A história em quadrinhos como conhecemos hoje precede uma série de experimentações narrativas e visuais que têm sido desenvolvidas através da história. Cada país tem sua própria linha evolutiva dessa forma de produção, e focaremos neste trabalho na linha histórica do quadrinho no Brasil, até chegar ao quadrinho autopublicado, frequentemente denominado “quadrinho independente”. Seguindo a linha de estudo do teórico e pioneiro dos estudos de quadrinhos no Brasil, Moacy Cirne¹, de valorizar a produção quadrinística nacional em contraponto à influência norte-americana na cultura brasileira, tentaremos nos desgrudar da tendência acadêmica de nos basear apenas na produção europeia de artigos e autores, usando assim mais títulos nacionais e leste-asiáticos, para que possamos ter uma compreensão do quadrinho e, em especial, do quadrinho independente produzido por asiáticos-brasileiros, com um enfoque menos eurocêntrico.

A partir desse histórico, discutiremos a importância ideológica que o segmento independente carrega em comparação ao mainstream nos quadrinhos, e como esse meio de expressão pode ser usado em movimentos políticos antirracistas, ainda mais no momento atual de pandemia, crise financeira e aumento dos casos de xenofobia com asiáticos.

Para isso, no capítulo 1 traçaremos um histórico dos quadrinhos ao redor do mundo, desde seus primeiros experimentos com Angelo Agostini, Richard Outcalt e Rodolphe Töpffer, passando pela Era Dourada dos quadrinhos até a criação do código regulador nos Estados Unidos. No capítulo 2, traremos o foco para o desenvolvimento dos quadrinhos em território nacional, mostrando a invasão norte-americana em território nacional, seus efeitos na indústria brasileira, a criação das primeiras revistas ilustradas no país e a atuação do jornal *O Pasquim* durante a ditadura militar em 1964. Ainda no capítulo 2, em outro momento, analisaremos as diferenças entre a produção de quadrinhos independentes e mainstream, passando pelos quatro formatos de publicação no Brasil e demonstrando o crescimento da produção independente ao decorrer dos anos. A partir do subcapítulo 2.3, começamos a entrar na análise do quadrinho como um objeto político, capaz de causar mudanças na sociedade. Com isso poderemos analisar a situação atual do mercado de quadrinhos no Brasil, com o fechamento de livrarias e editoras, e o florescimento de uma possível alternativa a esse meio: o financiamento coletivo de obras através de plataformas on-line (cap. 3). Em seguida (cap. 4), será analisado o atual contexto

¹ Moacy da Costa Cirne (1943-2014) foi um importante e reconhecido colecionador e estudioso potiguar de histórias em quadrinhos, conhecido internacionalmente como um teórico da literatura de quadrinhos (GONZAGA, 2014).

sociopolítico de ataques à comunidade asiática no Brasil durante a pandemia e o governo do presidente Jair Bolsonaro (sem partido) e apresentaremos o quadrinho independente (cap. 5) como ferramenta de resistência política em momentos em que os recursos e espaços estão ainda mais limitados. Neste trabalho, além de apresentar dados que demonstram o atual potencial mercadológico do quadrinho independente e o crescimento do financiamento coletivo no país, esperamos ser possível estimular o surgimento de novos criadores asiático-brasileiros no meio dos quadrinhos.

Este trabalho parte do interesse pessoal do autor, por ser um asiático-brasileiro atuante no mercado de quadrinhos como ilustrador e intenso leitor e que acompanha de perto a atuação de militantes nessa área.

2 HISTÓRIA DOS QUADRINHOS

Apesar da existência de muitos artigos acadêmicos e livros que traçam toda a “história das histórias em quadrinhos” (como brinca Álvaro de Moya em seu livro *História das histórias em quadrinhos*, de 1993), há ainda certa discordância a respeito de qual seria a precursora (GARCÍA, 2012). Alguns pesquisadores apontam a revista *Comic Cuts*², 1890, de Alfred Harmsworth, magnata da imprensa da época, como precursora do gênero. Outra corrente já aponta o suíço Rodolphe Töpffer como o verdadeiro criador da linguagem, visto que, no fim da década de 1820, já havia criado algumas histórias ilustradas que se assemelhavam muito com os quadrinhos atuais (MCCLLOUD, 2005; MELLIER, 2018; PEETERS; GROENSTEEN, 1994). Outros já atribuem o feito ao estadunidense Richard Outcalt³, com suas histórias do Yellow Kid (do inglês, Criança Amarela), publicadas regularmente a partir de 1896 no suplemento cômico colorido do *New York World*⁴ (FONSECA, 1990), de Joseph Pulitzer⁵, sob o título *At the Circus in Hogan's Alley* (Figura 1). De fato, a popularização dos quadrinhos está intimamente ligada à história do jornalismo. Segundo García (2012), as HQs⁶ desempenharam papel fundamental na concorrência entre os jornais *New York World* e *New York Journal* no fim do século XIX. O direito de uso do personagem Yellow Kid era disputado judicialmente pelos dois jornais, que acabaram conseguindo o direito de utilizá-lo, popularizando imensamente o Menino Amarelo. O sucesso foi tanto que o termo “jornalismo amarelo”, usado para se referir à imprensa sensacionalista, foi criado por causa do camisolão de Yellow Kid e sua influência em charges políticas. “Seu camisolão tornou-se panfletário, portando frases e críticas do momento” (MOYA, 1993).

² Disponível em: <<https://grimsdyke.com/comic-book/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³ Richard Felton Outcalt (1863-1928) foi um autor e ilustrador de tiras de quadrinhos norte-americano, em especial, as séries *The Yellow Kid* e *Buster Brown*.

⁴ O *New York World* foi um jornal estadunidense que circulou entre os anos de 1860 até 1931.

⁵ Joseph Pulitzer (1847-1911), nascido Pulitzer József, foi um jornalista e editor húngaro. Foi diretor do jornal *New York World* (ou *The World*), e à frente dele revolucionou a forma com que o jornalismo era feito, implementando a publicação de suplemento infantil com o Yellow Kid, de Richard Outcalt. Em 1903, fundou e defendeu a criação de uma escola de jornalismo na Columbia University Graduate School of Journalism. Em 1917, foi criado um prêmio em seu nome, Pulitzer, que tem sido entregue até hoje com o objetivo de distinguir anualmente personalidades de diferentes áreas do jornalismo e da literatura que se destacam pelo seu trabalho.

⁶ Histórias em quadrinhos.

Figura 1 – Exemplo de uma página de *Yellow Kid*



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Yellow_Kid_1898-01-09.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2021.

No Brasil, Waldomiro Vergueiro⁷, referência nacional na pesquisa de histórias em quadrinhos, discorda da atribuição de Richard Outcalt como autor da primeira história em quadrinhos. Para ele, é difícil dizer ao certo um único nome responsável pela criação, já que diversos autores, na mesma época, já experimentavam o formato para produzir críticas ao governo vigente na forma de tiras ilustradas em jornais, principalmente nos anos 1830, na região Nordeste do país. Ele cita o quadrinista ítalo-brasileiro Angelo Agostini como um de seus precursores, por criações como *As Aventuras de Nhô Quim* (Figura 2), em 1869, para o jornal *Vida Fluminense*. Cirne (1974) já dizia que “os quadrinhos nasceram dentro do jornal – que abalava (e abala) a mentalidade linear dos literatos, – frutos da revolução industrial... e da literatura”. De fato, é difícil remontar qual seria a primeira representação gráfica de humor impresso no país, já que, por causa da complicada situação política na época, era comum não assinar publicamente uma obra (CAVALCANTI, 2005; TAVARES, 2008). A forma com que os pesquisadores encaram o quadrinho, seja considerando-os uma tradição cultural artística ou um meio de comunicação de massa, altera a sua concepção de quem pode ser considerado de fato o pioneiro nessa área. No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”,

⁷ Waldomiro de Castro Santos Vergueiro (1956-) é bibliotecário, professor da Universidade de São Paulo (USP) e um dos mais reconhecidos pesquisadores de quadrinhos da América Latina. É fundador e coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos (OHQ), membro consultivo e colaborador dos periódicos especializados *International Journal of Comic Art* e *Revista Latinoamericana de Estudios de La Historieta*.

primeiramente publicado em 1936, Walter Benjamin (1990) discute sobre a questão da alta propagação cultural como desmerecimento da obra, a destruição de sua aura, de sua autenticidade. Cirne (1974), em *A explosão criativa dos quadrinhos*, propõe, a partir do estudo de Walter Benjamin, que a arte fora substituída por tecnologias advindas das necessidades criativas e sociais, sobretudo após a explosão de técnicas reprodutoras, como a fotografia, a litografia e o cinema. A reprodutibilidade, para Cirne, não seria um fator desmerecedor, e sim um fator que transforma a obra em possível veículo de consciência crítica. O quadrinho, por exemplo, considerando sua distribuição em massa, pode distribuir uma mensagem crítica para milhares de pessoas, e as motiva a criar novas peças em cima da mesma, as chamadas versões, além de terem o papel de ferramenta atuante na sociedade capitalista, justamente por contestar antigas concepções de caráter estético (CIRNE, 1974). Independentemente de quem de fato foi responsável pela criação da Nona Arte, é indiscutível sua importância histórica e suas contribuições para entendermos o mundo em que vivemos.

Figura 2 – *As Aventuras de Nhô Quim*



Fonte: <<https://quadrinhos.files.wordpress.com/2011/07/06-nhoquim-cao.jpg>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Antes de tudo, precisamos definir o que é história em quadrinho, ou, pelo menos, tentar. Se usarmos a abordagem de Will Eisner⁸, lendário cartunista, o quadrinho, ou a “arte sequencial”, seria o arranjo de imagens e palavras, “um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2010). Scott McCloud⁹, em seu livro

⁸ William Erwin Eisner (1917-2005) foi um renomado quadrinista americano, que durante seus mais de setenta anos de carreira atuou em diversas áreas, como desenhista, roteirista, arte-finalista, editor, cartunista, empresário e publicitário.

⁹ Scott McCloud (1960-) é um quadrinista norte-americano e teórico de quadrinhos.

Desvendando os quadrinhos (MCCLLOUD, 2005), vai além e cunha a definição: “imagens justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador”, afinal o termo “arte sequencial” de Eisner, segundo McCloud, também poderia servir como definição para o cinema. McCloud também questiona o fato de a maioria dos estudos dos quadrinhos começar apenas nos títulos do século XIX e não explorar as outras formas de narrativa visual que precedem toda a produção atual. Através de obras como a *Tapeçaria Bayeux* (Figura 3), datada do século XI, que descreve os eventos-chave da conquista normanda da Inglaterra, por Guilherme II da Normandia, McCloud demonstra como é difícil definir a origem da narrativa visual e da arte sequencial, já que é comum na história de diversos povos a presença de sequências de figuras desenhadas representando um hábito ou conto popular.

Figura 3 – Imagem da Tapeçaria Bayeux



Fonte: <www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>. Acesso em: 13 out. 2021.

Se usarmos a definição de Groensteen¹⁰ (2015), quadrinhos são um sistema no qual a unidade básica é o quadro ou painel, isto é, a imagem que representa uma situação específica no espaço e no tempo (uma ação, personagens, objetos etc.). O quadro é isolado dos outros por vazios ou por contornos bem definidos chamados requadros. Através da solidariedade icônica, os quadros relacionam-se entre si, criando significados. Cirne (1974) vai além na definição, e defende que as HQs seriam “consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista”. Rahde (1996) defende que esta nova linguagem de quadrinhos estabeleceu outros significados e valores – provavelmente de forma inconsciente ao leitor –,

¹⁰ Thierry Groensteen (1957-) é um dos principais teóricos e pesquisadores de quadrinhos de língua francesa.

criando sensações de profunda significação cultural e social. Também é interessante observar como o próprio Rudolf Töpffer, no seu *Annonce de L'Histoire de M.Jabot*, em 1837, tenta traduzir em texto o que ele propôs nas suas historietas ilustradas e uma possível definição de quadrinho (MOYA, 1993). Moya (1993, p. 13) apresenta a declaração de Töpffer como:

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem este texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa. Aqui, como um conceito fácil, os tratamentos de observação, o cômico, o espírito, residem mais no esboço propriamente dito, do que na ideia que o *croqui* desenvolve.

É importante, também, entender como os quadrinhos se desenvolveram até o formato que conhecemos atualmente. Inicialmente, os cartunistas, segundo Lefèvre (2016), produziam suas tiras a partir da demanda e necessidade do jornal contratante, sendo uma produção exclusiva para um único cliente. Mas com a criação dos “syndicates”, nos Estados Unidos, que funcionavam como agenciadores e distribuidores de ilustradores, os artistas contratados publicavam seus trabalhos em vários tipos de jornais ao mesmo tempo. A partir desse modelo, iniciou-se nos EUA a grande popularidade dos comics (como são chamadas as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos) e o início da exportação deles para o resto do mundo.

Foi no início da década de 1930 que as comics conheceram seu real potencial mercadológico e cultural (KRENING; SILVA; SILVA, 2015), na chamada Era Dourada dos quadrinhos. Segundo Álvaro de Moya (1993), um dos maiores especialistas em histórias em quadrinhos do Brasil, foi só em 1929 que o primeiro e único artigo a favor dos quadrinhos foi escrito, por Gilbert Seldes, elogiando *Krazy Kat*, de Herrimann. Essa época passou por uma diversificação nas temáticas das narrativas, recebendo histórias com temática de detetive (*Dick Tracy*, 1931, de Chester Gould), de ficção científica espacial (*Flash Gordon*, 1934, de Alex Raymond) e aventura (*Tarzan*, 1929, de Hall Foster). Além disso, iniciou-se a venda de histórias de super-heróis, coincidindo com o pós-depressão dos EUA e o período entre guerras, sendo o primeiro deles o Super-Homem, criado em 1938 na revista *Action Comics* nº 1 por Jerry Siegel e Joe Shuster, considerado por Rivero (2020) o grande personagem da colonização editorial norte-americana pelo mundo. A responsável por distribuir as aventuras do homem de aço por todo o país foi a editora National Allied, que experimentou um sucesso quase imediato da revista. Segundo Cirne (1974), esse sucesso não foi à toa: “Desorientada e decepcionada, a classe média precisava de super-heróis. Somente uma sociedade de consumo, como a norte-

americana, cuja alienação ideológico-participacional era evidente, poderia oferecê-los em grande escala”.

A Segunda Guerra Mundial, que teve início em 1939, foi responsável pelo crescimento exponencial do gênero dos super-heróis. Durante o período da guerra, mais de setecentos personagens foram criados, sendo a maior parte deles nascidos do esforço de guerra para alimentar o sentimento patriótico do período (RIVERO, 2020). Porém, com o final do confronto, o gênero enfrentou uma queda brusca de vendas e perda de interesse do público, forçando os produtores culturais a buscar novas formas narrativas para reaquecer as vendas. Foi o caso da ascensão do gênero *western*, iniciado com o cinema e o rádio, com o objetivo de manter aceso o sentimento patriótico dos norte-americanos. Reflexo do pós-guerra, o país passava em 1948 por um crescimento do crime organizado e da violência nas ruas, que motivava a inclusão de histórias policiais e de terror (GABILLIET, 2010). A marginalidade e o estilo de vida moderno eram temas amplamente discutidos pela mídia, noticiando de forma sensacionalista as atividades criminosas, o vício em drogas e a juventude norte-americana.

Em 1954, o psiquiatra dr. Frederic Wertham publicou um livro que associava a delinquência dos jovens com a ascensão dos quadrinhos, denominado *Seduction of the Innocent* [*A Sedução dos Inocentes*], tornando-se um best-seller entre a população mais conservadora da época. Todos esses fatores, em especial a base teórica do livro do dr. Wertham, contribuíram para um sentimento de inquietação e críticas da sociedade civil aos quadrinhos, marcando o final da Era de Ouro dos quadrinhos no ano de 1954, quando o Senado norte-americano e a opinião pública pressionaram as editoras a rever os conteúdos que eram publicados. O resultado disso foi a criação, por um grupo de editores influentes, do Comics Magazine Association of America (CMAA), um código regulador das histórias em quadrinhos, que prometia garantir a respeitabilidade do conteúdo e as regras do código de conduta, funcionando como uma campanha de censura aos quadrinhos (veja um selo de autorização da CMAA na Figura 4). Nas três décadas seguintes, sob intensa regulação, as publicações policiais e de terror desapareceram do mercado.

Figura 4 – Selo utilizado nos quadrinhos da época para simbolizar que estavam regularizados pela CMAA



Fonte: <www.mis-sp.org.br/educativo/blog/800d99cc-460d-4e35-a8db-0fd9ae159c0f9/a-origem-do-comics-code-authority>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Segundo Moya (1993), foi só na década de 1960 que os quadrinhos começaram a ser estudados nas universidades europeias e entraram para museus de arte. A relação dos quadrinhos com as crianças e adultos começou a ser estudada com mais profundidade, e foram feitos os primeiros trabalhos sectários sobre o tema com estudos científicos pela Unesco, tentando utilizar a linguagem dos comics para fins educacionais.

No Brasil, voltamos um pouco ao final da década de 1930, quando vemos as primeiras manifestações acusando as histórias em quadrinhos de provocar uma suposta degeneração intelectual, cultural e moral da sociedade (PAZ, 2017). Foram diversos artigos, editoriais e livros produzidos com empresários, políticos e movimentos conservadores e religiosos que intensificaram um debate na questão da influência dos quadrinhos na mente das crianças brasileiras. Enquanto os intelectuais, educadores, escritores e editores preocupavam-se com uma ameaça à integridade da “literatura e da cultura brasileiras”, os conservadores temiam pela preservação das tradições nacionais (GONÇALO JUNIOR, 2004).

No próximo subcapítulo, iremos abordar a chegada dos quadrinhos norte-americanos em território nacional, sua influência e o declínio.

2.1 Quadrinhos no Brasil

As histórias em quadrinhos no Brasil, desde suas primeiras experimentações até os dias de hoje, são marcadas por embates culturais entre a produção local e a influência de quadrinhos estrangeiros, principalmente dos Estados Unidos, tanto por motivos socioeconômicos como por parte da estratégia de poderio norte-americano por meio da comunicação de massa. Apesar da grande popularidade das histórias em quadrinhos nacionais, como as da *Turma da Mônica*, de Mauricio de Sousa, o predomínio dos produtos vindos da indústria norte-americana sempre foi um obstáculo para a sobrevivência dos artistas brasileiros e da manutenção da indústria local (VERGUEIRO, 2017). Isto aconteceu porque as histórias em quadrinhos norte-americanas, além de trazer temas globalizados, já tinham décadas de trabalho de marketing com venda de brinquedos, produção de filmes, animações e merchandising, o que criou uma porta de entrada mais amigável no Brasil. Para Vergueiro e Santos (2010), os autores e ilustradores brasileiros sentiam que seu campo de produção cultural era roubado, e, ainda que a produção dos artistas nacionais não fosse nula, havia consideráveis limitações criativas devido ao massivo conteúdo importado, que era apenas traduzido.

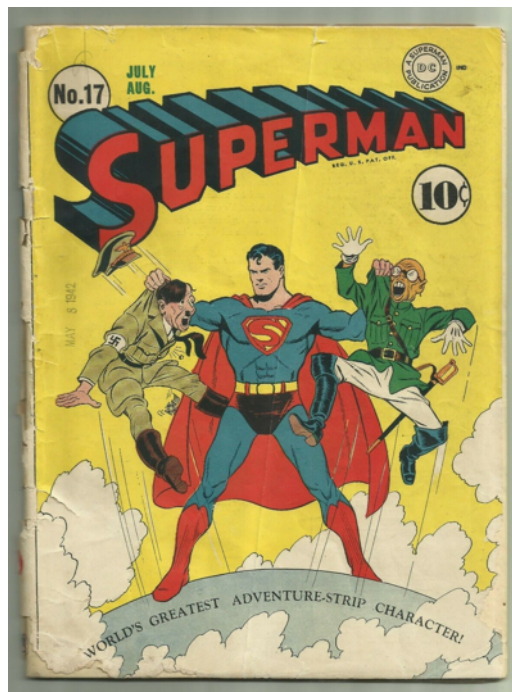
Se formos pensar sobre o preço da venda desses quadrinhos, eles também são beneficiados por chegarem no Brasil com seus custos parcialmente pagos, dependendo só da distribuição no território nacional, enquanto os quadrinhos brasileiros dependem de toda a estrutura nacional, como a mão de obra, impressão, distribuição e divulgação. Uma declaração de Mauricio de Sousa de 1969 já exemplificava bem o problema:

Os autores nacionais estão vinculados ao humor festivo da imprensa diária ou semanal. A estória estrangeira, não só a americana, mas também a inglesa e algumas francesas, chegam aqui a preço de banana. A tira de jornal está custando apenas um dólar. Ora, enquanto isso, qualquer desenhista profissionalmente bom vai sentar à prancheta e desenhar uma tira que custa um homem-hora, duas ou três vezes mais. Fatalmente ele vai vender para um só jornal, porque não temos distribuidoras nem sindicatos nos moldes dos sindicatos americanos. (apud CIRNE, 1974).

Afinal de contas, o quadrinho, assim como a televisão, o cinema, a animação, faz parte de um enorme mercado de massa com ramificações mundiais. Os Estados Unidos, conhecidos por exercer seu poderio econômico e social sobre países latino-americanos, não deixaria de fora essa grande forma de comunicação de massa que são os comics. Jô Soares (1969) nos conta, em uma edição de *O Pasquim*, como durante a Segunda Guerra Mundial, “Tarzan, Mandrake, Fantasma, Flash Gordon, Capitão América, Super-Homem e até o Príncipe Valente – para satisfação das forças militares americanas – combateram (direta ou simbolicamente) os nazistas e japoneses”. Na capa da edição 17 do Super-Homem (Figura 5), de 1942, vemos o personagem levantando o que seria a figura de Adolf Hitler e o imperador Shōwa, do Japão, no contexto da

Segunda Guerra, demonstrando o poderio do homem norte-americano sobre seus oponentes de guerra.

Figura 5 – Capa da edição 17 de *Superman*, de 1942



Fonte: <[www.guiadosquadrinhos.com/edicao-estrangeira/superman-\(1939\)-n-17/250/5436](http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao-estrangeira/superman-(1939)-n-17/250/5436)>. Acesso em: 15 nov. 2021.

O uso, então, do quadrinho como forma de penetrar o imaginário latino-americano com valores e imagens da sociedade norte-americana, ainda mais no contexto da intervenção dos EUA nos governos latinos, não parece uma realidade distante. O modo como a imagem de um dos grandes ícones dos quadrinhos americanos foi criado, o Capitão América, é evidência disso.

O seu uniforme listrado e estrelado seria a própria bandeira dos Estados Unidos, enquanto o escudo teria uma conotação simbólica: só ataca para se defender, exatamente como querem demonstrar o Pentágono e a Casa Branca nos mais variados conflitos da Ásia, África e América Latina. (CIRNE, 1974, p. 19).

Foi a partir da aproximação política do então presidente brasileiro Getúlio Vargas e o presidente americano Franklin Roosevelt, no início dos anos 1930, que os quadrinhos em formato de revistas popularizaram-se no Brasil, ainda mais com o estreitamento de laços no período da Segunda Guerra Mundial (RIVERO, 2020).

Em 1905, foi lançada pela editora O Malho a revista em cores que viria a ser uma das mais importantes para o público infanto-juvenil no Brasil, a pioneira *O Tico-Tico*. Inspirada em um formato de revista francesa, sua tiragem inicial era de 21 mil exemplares e trazia, entre

grandes títulos nacionais, quadrinhos baseados em obras norte-americanas. Por exemplo, em 1951, foi revelado por um grupo de desenhistas brasileiros em uma exposição de quadrinhos que o personagem Chiquinho (Figura 6), que acreditava-se ser uma criação brasileira e era o mais famoso personagem da revista segundo Vergueiro (2017), era, na realidade, uma criação de 1902 do norte-americano Richard Outcalt, originalmente chamado Buster Brown (MOYA, 1993). Mesmo após Outcalt parar de ilustrar o personagem Buster Brown (figura 7), Chiquinho continuou a ser publicado com novas histórias escritas por autores brasileiros até 1958.

Figura 6 – Personagem Chiquinho na revista *O Tico-Tico*



Fonte: <<https://gurigibi.blogspot.com/2020/05/almanaque-do-tico-tico-1954-chiquinho.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021

Figura 7 – Personagem Buster Brown, de Richard Outcalt



Fonte: <<https://historical.ha.com/itm/books/prints-and-leaves/richard-felton-outcalt-buster-brown-advertising-piece-possibly-flour-sack-selchow-and-righter-ca-early-20th-century/a/201317-94230.s>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

No ano de 1934, o jornalista e editor russo-brasileiro Adolfo Aizen (1907-1991), editor responsável também pela revista *O Tico-Tico* mencionada anteriormente, lançou um encarte em tamanho tabloide no jornal carioca *A Nação*, com o título “Suplemento Infantil” (MOYA, 1993). Esse encarte, ou revista em quadrinhos infanto-juvenil, teve sucesso imediato, e se tornou independente do jornal, mas manteve o título de *Suplemento Juvenil* (figura 8). O *Suplemento*, inspirado nos suplementos dominicais coloridos norte-americanos, juntava tiras diárias em preto e branco e capítulos dominicais em cores, e foi responsável por lançar diversos artistas e escritores nacionais. Além disso, introduziu no Brasil vários títulos importados dos Estados Unidos, como *Flash Gordon*, de Alex Raymond; *Mandrake*, de Falk e Phil Davis; *Popeye*; *Tarzan*, de Hal Foster, e *Mickey*, de Disney.

Seguindo o sucesso de Aizen, Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo*, lançou também em 1937 um suplemento infantil com o nome de “O Globo Juvenil” (Figura 9), que viria a fazer concorrência com o *Suplemento*, como conta Rivero (2020, p. 27):

Ainda no ano de 1939 – a principal concorrente de Aizen – a revista *Globo Juvenil* realizou uma considerável proposta para o King Features¹¹, transferindo para si os direitos dos famosos personagens, e publicando-os em sua própria revista dali em diante. A competição editorial entre as duas revistas era bastante acirrada, com enfoque cada vez maior na importação de novos personagens estrangeiros, evidenciando a participação que tal disputa teve como agente facilitador da larga penetração do quadrinho norte-americano no mercado brasileiro.

Em sequência, a revista *O Gibi* também é lançada pelo grupo Globo em 1939, para competir com a revista *Mirim*, também de Adolfo Aizen. O nome “Gibi”, que na época significava “moleque”, passou a ser associado a histórias em quadrinhos, e hoje em dia ambos são sinônimos no Brasil.

Figura 8 – Edição Especial *Suplemento Juvenil*, 1938



Fonte: <www.guiadosquadrinhos.com/edicao/suplemento-juvenil-edicao-especial-1938/su220101/92437>.

Acesso em: 15 nov. 2021.

¹¹ King Features é um syndicate fundado em 1915 por William Randolph Hearst que distribui aproximadamente 150 tiras, artigos, charges, palavras cruzadas e outros jogos em centenas de jornais ao redor do mundo.

Figura 9 – Edição d'O Globo Juvenil, nº 387, 1939



Fonte: <<http://guiadosquadrinhos.com/edicao/globo-juvenil-o-n-387/gl216100/36291>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Com o encerramento das atividades do *Suplemento Juvenil*, Adolfo Aizen fundou em 1945 a Editora Brasil-América LTDA. (EBAL) que foi, por mais de trinta anos, uma das maiores produtoras de revistas de histórias em quadrinhos da América do Sul, como conta Vergueiro (2017). A revista inaugurou as publicações periódicas dos personagens Disney no Brasil e foi responsável pela popularização dos principais super-heróis norte-americanos das duas grandes editoras norte-americanas: National/DC Comics, com Super-Homem (Superman), Batman, Mulher Maravilha (Wonder Woman); e a Marvel Comics, com Capitão América (Captain America), Homem Aranha (Spider-Man), entre outros. Vergueiro (2017) também ressalta a importância dos títulos nacionais que a EBAL lançou, como a revista *Edição Maravilhosa*, que adaptava grandes clássicos da literatura brasileira para a linguagem de quadrinhos. Um exemplo é a adaptação da obra *O Guarani*, de José de Alencar, ilustrada em formato de quadrinhos pelo desenhista haitiano André Le Blanc (1921-1998) e publicada pela *Edição Maravilhosa* (Figura 10).

Figura 10 – Adaptação da obra *O Guarani* da Edição Maravilhosa, nº 24, 1950



Fonte: <www.guiadosquadrinhos.com/edicao/edicao-maravilhosa-1-serie-n-24/ed001100/55250>. Acesso em: 15 nov. 2021.

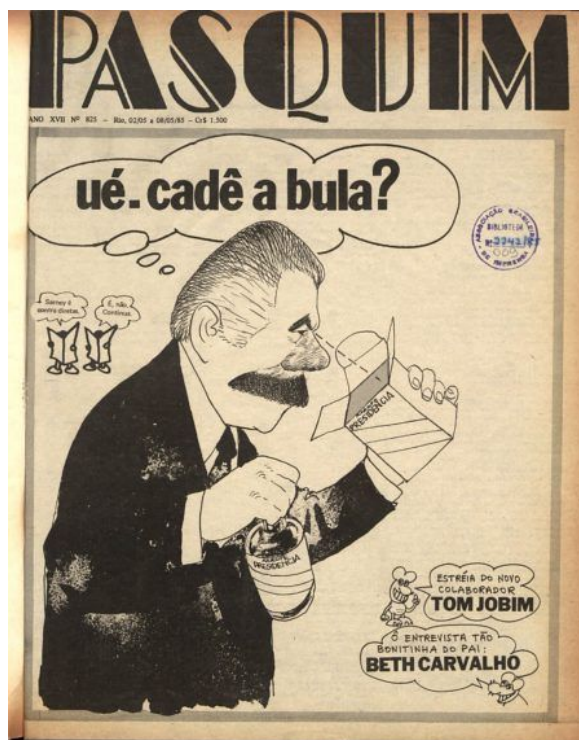
Em 1950, é inaugurada na cidade de São Paulo o que viria a ser uma das maiores e mais importantes editoras do país, a editora Abril. Sua primeira publicação foi a revista em quadrinhos *O Pato Donald*, inaugurando uma tradição de 68 anos de publicação de conteúdos da Walt Disney, com seu encerramento apenas em 2018, ano que a produção e distribuição das HQs mensais foi assumida pelas editoras Culturama e Panini (NARANJO, 2019). A Abril também foi responsável por iniciar a publicação de *Mônica*, de Mauricio de Sousa, em 1970, que posteriormente receberia o nome de *A Turma da Mônica* e agregaria outros títulos, com personagens como Cebolinha em 1973, Cascão em 1982, e Chico Bento em 1982. Em 1979, a Abril também assume a publicação das histórias em quadrinhos de super-heróis da Marvel Comics no Brasil e, em 1984, também da DC Comics. Em posse da distribuição das duas grandes editoras norte-americanas no Brasil até 2001, a Abril dominava o mercado brasileiro de histórias em quadrinhos (VERGUEIRO, 2017).

É importante retroceder alguns anos para um período crucial na história do Brasil, que causou enormes mudanças não só no mercado editorial, mas em toda sociedade brasileira. Em 1964, com a saída do presidente João Goulart e o fim das Reformas de Base, iniciou-se uma série de transformações sociais, culminando no golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil. O período ficou marcado pela repressão severa a qualquer forma de manifestação popular, pela perseguição de militantes de esquerda e pela censura em todos os meios de comunicação, inclusive cinema e teatro. Para burlar essa repressão, diversos jornais alternativos surgiam e desapareciam com frequência.

Um dos exemplos mais perduráveis da história da “imprensa alternativa” (termo cunhado pelo jornalista Alberto Dines), foi o jornal *O Pasquim* (Figura 11), criado em julho de 1969. Ele durou 22 anos, “sobrevivendo à censura, às bombas, às prisões e ao pouco investimento” (SOUZA, 2013), e chegou a 250 mil cópias diárias. O semanário trazia um jornalismo crítico e analítico, que burlava a censura utilizando-se de subterfúgios como o humor e uma linguagem inovadora. Com *O Pasquim*, vários cartunistas, como Henfil (Figura 12), Jaguar, Paulo Francis e Dorinho, se reuniam e teciam críticas sociais contra o regime militar em forma de charges, que aproveitavam de todos os recursos narrativos além do desenho, trazendo, mais do que o traço irônico, informações úteis para os leitores naquele momento, mas disfarçadas de piada (CARVALHO, 2009). *O Pasquim*, como disse Vergueiro (2017), fez a radiografia da sociedade brasileira, “enfrentou a prisão de seus editores, a censura dos meios de comunicação de massa, campanhas de descrédito e difamação, contestando com ironia e criatividade todos os ataques que sofria”.

“O riso é eminentemente social, por isso não pode ser analisado distante do contexto histórico-cultural dos sujeitos que cultivam tais práticas” (CARVALHO, 2009). Como observado no início do capítulo com o estudo da obra de Ângelo Agostini e as sátiras feitas a Dom Pedro II (a ser comentada no cap 2.3) nos pasquins do Segundo Reinado, o emprego do humor e da ironia sempre foi uma peça-chave na produção quadrinística brasileira. A união de quadrinhos e política será explorada mais a fundo no capítulo 2.3. O humor tem a função de criticar comportamentos dentro de um coletivo e trazer um sentimento de unidade.

Figura 11 – Exemplo de *O Pasquim*



Fonte: <<https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-o-pasquim-50-anos-sesc-ipiranga-sp/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 12 – Henfil: Indigne-se



Fonte: Sousa, 2018.

2.2 O quadrinho independente e o experimental

Vimos, no capítulo anterior, o surgimento de um jornal fora do meio mainstream que funcionava como um porta-voz da indignação da sociedade brasileira, então submetida à forte

repressão. Porém, é importante definirmos, de fato, o que separa o independente do mainstream. Há uma linha tênue entre o que se considera uma produção de quadrinhos independente e mainstream no Brasil. Levantemos um exemplo: uma HQ feita de forma independente, sem nenhuma editora de pequeno ou grande porte gerenciando a distribuição e transporte, tendo o autor como único responsável por todo processo recebe uma recepção muito positiva do mercado, esgotando seus estoques em tempo recorde. Uma editora, atenta ao sucesso do produto, decide relançar o quadrinho sob sua marca, e propõe um contrato com o autor que, ansioso para ter o aporte financeiro e logístico da empresa, logo aceita. Este quadrinho em questão ainda é uma produção independente ou se torna uma produção mainstream? O conteúdo da obra ainda é o mesmo, a liberdade criativa não foi prejudicada, mas o produto final agora é de responsabilidade de uma grande editora. Estes casos são muito comuns no mercado brasileiro de quadrinhos, e podemos citar a coletânea de tiras cômicas *Valente*, do quadrinista Vitor Cafaggi¹², como um desses casos. Em 2010, Vitor começou a publicar em seu próprio site, tiras contando a história de um jovem cão chamado Valente, em um mundo com animais antropomorfizados. Em 2011, lançou de forma independente uma coletânea das primeiras tiras em ordem cronológica, chamada *Valente para sempre*. No ano seguinte, lançou o segundo volume (*Valente para todas*). Em 2013, a Panini Comics republicou as duas primeiras coletâneas e passou a lançar novas edições. Temos, então, um exemplo de um produto criado e publicado de forma independente, que foi depois republicado por uma grande editora. O termo independente, como vimos, parece não traduzir por completo o que seria um quadrinho, de fato, sem amarras comerciais.

Em primeiro lugar, é preciso definir as diferentes modalidades do mercado de quadrinhos no Brasil. Se partirmos da definição norte-americana, o termo quadrinho independente (ou *indie comics*) refere-se a quadrinhos que não são publicados pelas duas maiores editoras do país: a DC Comics e a Marvel Comics. Porém, se formos pegar como exemplo editoras menores em comparação às concorrentes, como a Dark Horse, ela é considerada independente, ainda que tenha em seu catálogo títulos licenciados de grandes franquias, como Star Wars, Indiana Jones e Exterminador do Futuro (RIVERO, 2020). No entanto, o Brasil difere muito econômica e culturalmente da sociedade estadunidense e, assim, a definição acaba se perdendo, mesmo que o mercado brasileiro de quadrinhos tenha sido muito influenciado pelo norte-americano.

¹² Vitor Mariano Lopes Cafaggi (1978-) é um quadrinista brasileiro, conhecido por ilustrar, junto com sua irmã Lu Cafaggi, a graphic novel *Turma da Mônica: Laços* e *Turma da Mônica: Lições* para o projeto Graphic MSP, de Mauricio de Sousa Produções.

Dentro do mercado nacional, Vitorelo (2019) e Paz (2017) enxergam três diferentes formas de produção e distribuição, mas iremos propor uma quarta. Primeiramente, temos os quadrinhos distribuídos em bancas periodicamente, impressos em papel-jornal, e podemos apontar como exemplo principal os quadrinhos da Mauricio de Sousa Produções. Sua criação *A Turma da Mônica* há décadas é responsável por atrair a atenção de novos leitores para os gibis. Seu sucesso acabou dando origem a brinquedos, produtos alimentícios, desenhos animados, filmes, peças teatrais e parques de diversões, além de um estúdio com mais de 300 funcionários. As vendas da *Turma da Mônica* são inclusive superiores à venda dos quadrinhos Disney no Brasil, e ambos adotam um esquema de produção semelhante: são diversos profissionais criativos envolvidos no desenvolvimento das publicações, entre desenhistas, roteiristas e coloristas. É comum também encontrar no mercado brasileiro o uso comercial e publicitário das propriedades intelectuais dos estúdios com empresas terceiras, o que evidencia a importância comercial que essas produções possuem, e como elas parecem se isolar de qualquer posicionamento político ou ideológico para continuar sendo viáveis para serem chamadas para campanhas publicitárias. Prova disso foi o lançamento de um almanaque da *Turma da Mônica* em parceria com a Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI) em 2018, que pretendia divulgar o Ministério da Defesa brasileira e o papel das Forças Armadas, o que nos mostra como o produto quadrinho foi utilizado como propaganda governamental, aproveitando-se do grande alcance ao público infantil da obra (PEDUZZI, 2018). A *Turma da Mônica*, publicada desde 1970, marcou a infância de diversas gerações e tem como tema a representação das crianças e seus dilemas pessoais, além de levantar questões como a representatividade de diversas etnias em suas histórias. A presença de personagens negros na “turma” é uma discussão sempre presente, já que até 2017 não existia nenhuma criança do sexo feminino negra, sendo Jeremias, lançado em 1960, o único personagem recorrente do sexo masculino negro. Em 2017, então, foi apresentada a personagem Milena (Figura 13), negra e defensora dos animais, recebendo sua primeira história oficial em 2019. Neste ano, Mônica Sousa, diretora-executiva da Mauricio de Sousa Produções, comentou que: “Os personagens da Turminha fazem parte da infância de quatro gerações. É comum crianças e adultos dizerem que se reconhecem na Mônica ou na Magali, por exemplo. Agora podem se reconhecer também na Milena. Representatividade importa, e muito” (PORTILHO, 2019).

Figura 13 – Personagem Milena na *Turma da Mônica*



Fonte: <<https://capasdaturmadaomonica.blogspot.com/2019/01/checklist-almanaques-turma-da-monica.html>>.
Acesso em: 15 nov. 2021.

É importante verificar se a personagem Milena realmente terá um espaço relevante nas narrativas, com sua própria revista e dramas pessoais, ou atuará como uma personagem coadjuvante, que eventualmente é inserida nas histórias. Dois personagens asiáticos, Tikara e Keika (Figura 14), criados por Mauricio de Sousa em 2008, no centenário da imigração japonesa no Brasil, são raramente utilizados nas histórias, aparecendo apenas em momentos pontuais. Fora estes personagens, temos os irmãos nipo-brasileiros Nimbus e Do Contra – introduzidos em 1994 – e o personagem Hiro, introduzido em 1963, os três com maior presença nas histórias. Vemos então que, apesar de o estúdio trazer eventualmente personagens de outras etnias, continuamos com uma presença majoritariamente branca, utilizando-se dos outros personagens em poucas ocasiões. No caso da representação asiática, também vemos apenas

personagens de ascendência japonesa, ignorando a existência de coreanos, chineses, mongóis, indianos e árabes.

Figura 14 – Personagens Tikara (esq.) e Keika (dir.) da *Turma da Mônica*



Fonte: <<https://madeinjapan.com.br/2013/11/07/mauricio-de-sousa-e-laureado-pelo-governo-japones/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

O caso do quadrinista norte-americano Bill Watterson, criador de *Calvin e Haroldo* (*Calvin and Hobbes*, no original em inglês), parece fugir à regra do que é esperado para um quadrinho bem conhecido. Publicado em mais de 2000 jornais no mundo inteiro, entre 18 de novembro de 1985 e 31 de dezembro de 1995, quando o autor decidiu parar de produzir, *Calvin e Haroldo* nunca foi utilizado em merchandising, de acordo com a vontade do próprio autor. Bill Watterson sempre possuiu uma visão anticapitalista e antimerchandising de sua própria produção, proibindo sua editora de vender os direitos para lançar no mercado artigos baseados em sua propriedade intelectual. Do seu ponto de vista, o licenciamento também exige uma estrutura maior à sua volta, com a contratação de uma equipe de assistentes. O autor passa a ser apenas um supervisor do seu conteúdo e perde a liberdade criativa que tinha antes. “Apesar do que alguns cartunistas dizem, aprovar o trabalho de outra pessoa não é a mesma coisa que você mesmo fazer”, declarou Watterson (SEXTO, 2011). Ele também traz a preocupação com a “corrupção da integridade da tira”, caso sua produção fique enviesada pelas vontades do

mercado, preferindo assim, continuar tendo o controle total de sua produção e a liberdade criativa de propor assuntos mais sérios e honestos sobre a vida sem as amarras do mercado (SEXTO, 2011). Apesar de ser responsável por uma produção mainstream de grande escala, os questionamentos de Bill Watterson quanto à liberdade criativa parecem ir ao encontro do pensamento que será explorado na categoria dos quadrinhos independentes, que prezam pelo despreendimento de vontades do mercado em prol da representatividade e liberdade.

É interessante reparar também no fato de que Osamu Tezuka, considerado por muitos o “pai do mangá moderno” e constantemente comparado com Walt Disney e Mauricio de Sousa, tem uma abordagem parecida a Bill Watterson no quesito autoral. Assim como Watterson, Tezuka preferiu não adotar métodos de produção de grande escala para atender a uma demanda mercadológica, e sim uma produção sempre autoral, desenhada pelo próprio artista, que priorizava a experimentação narrativa e o posicionamento político contra a guerra e a censura (AYAKO, 2018). Na sua trilogia de mangá *Ayako* (奇子), publicada na revista Big Comic pela editora japonesa Shogakukan em três volumes (Figura 15), entre 1972-1973, Tezuka conta, através da história da família japonesa Tenge, a situação do Japão no pós-Segunda Guerra Mundial. Entre os temas abordados, estão presentes desde questões geopolíticas como a ocidentalização forçada imposta pela Força de Ocupação norte-americana, os reflexos da Guerra Fria, os choques de gerações, luta de classes, corrupção na política, o poder da Yakuza, as guerras de gangues e a violência do machismo. É um mangá com uma história complexa e madura, que contrasta com as obras mais conhecidas e direcionadas a um público mais jovem de Tezuka, como *Astroboy* (1952-1968) e *Kimba, O Leão Branco* (1950-1954). Tezuka não deixa de abordar assuntos considerados tabus na sociedade japonesa, como a invasão e colonização por parte do Japão Imperial no final do século XIX de diversos territórios na Ásia, como Coréia, China, Vietnã, Filipinas; suas políticas responsáveis por genocídios étnicos e pela extrema violência imposta em suas colônias; e a submissão a um novo controle político por parte dos norte-americanos.

Figura 15 – Mangá *Ayako*, de Osamu Tezuka



Fonte: Acervo pessoal do autor.

No prefácio de *Ayako* (2018, p. 111), Rogério de Campos, editor e responsável por publicar o mangá no Brasil através da editora Veneta, comenta que:

É bem sabido que, quando o macarthismo invadiu Hollywood, Disney foi correndo se oferecer como dedo-duro na caça aos comunistas. Tezuka, por sua vez, defendeu sua classe quando os governantes começaram a perseguir os mangás, que se “excediam” na liberdade artística, “abusando” do sexo e da violência. Ele “falou publicamente contra a censura e pelo direito de os quadrinhos tratarem de todos os temas” e criou uma revista na qual colegas podiam “fazer suas experimentações e tratar, com total liberdade, de todos os tipos de temas”.

A revista que Rogério se refere é a *COM* (Figura 16), criada em 1967 por Tezuka, que pretendia estimular um trabalho mais avant-garde e experimental no meio dos mangás. Foi na *COM* que surgiu o trabalho de Murasaki Yamada (1948-2009), mangaká feminista com um trabalho raro e importante na sociedade japonesa da época, pautado no questionamento aos moldes japoneses, a submissão e a anulação a qual se submetiam as esposas. A *COM* foi baseada na revista *Garo* (Figura 17), de 1964, criada pelo artista Katsuichi Nagai e marcada pela discussão de temas como luta de classes e antiautoritarismo. Esse tipo de mangá ficou conhecido como *gekiga* no Japão, um termo cunhado pelo mangaká Yoshihiro Tatsumi em 1957, discípulo de Tezuka. O termo *gekiga*, que pode ser traduzido como “figuras dramáticas” em português, era uma proposta de Tatsumi de dissociar suas narrativas gráficas do mangá,

mais voltado para o público infanto-juvenil, para que pudesse explorar temas como violência, drama e política, além de apresentar um estilo gráfico mais cinematográfico.

Figura 16 – Revista *COM*, nº 1, 1967



Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/COM_\(manga_magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/COM_(manga_magazine))>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 17 – Revista *Garo*, nº 130, 1974



Fonte: <www.leapleapleap.com/2015/07/the-garo-era/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

O segundo formato de produção de quadrinhos no país são as *graphic novels*, lançadas por editoras e vendidas em livrarias. Este formato preocupa-se em segmentar seu público em diferentes gêneros literários, sejam tirinhas infantis, mangás ou quadrinhos adultos (VITORELO, 2019; PAZ, 2017). Também tendem a investir em obras com maior garantia de vendas, como quadrinhos e autores estrangeiros, ou a republicação de trabalhos nacionais independentes, como foi o caso do quadrinista Vitor Caffagi, que foi citado no início do capítulo. No caso da publicação de obras nacionais inéditas, encomendadas, produzidas e editadas pela própria editora, é comum o convite a apenas autores reconhecidos nacionalmente, com um histórico de obras bem-sucedidas.

O terceiro formato são os quadrinhos independentes, que recebem esse nome pelo fato de os autores terem um processo de criação, produção e em alguns casos de distribuição sem qualquer envolvimento de grandes editoras nem circulação no mercado editorial formal (como livrarias), ou registro na Biblioteca Nacional. Nesse formato, os autores financiam suas publicações com investimento pessoal, recursos de financiamento coletivo (*crowdfunding*), editais e concursos (como o Proac e o Itaú Rumos), ou por pequenas editoras, circulando geralmente em feiras de publicações, festivais e eventos de quadrinhos, zines e contracultura, além de lojas especializadas.

Podemos também citar um quarto formato de quadrinhos, ou talvez apenas uma subcategoria dos quadrinhos independentes: as *webcomics*, que, para Franco (2000), é considerado por alguns autores a segunda era dos quadrinhos, vindo após a primeira era que vai de sua invenção até o surgimento da internet. Nota-se que, em 1998, já surgia a primeira categoria do Troféu HQ Mix¹³ que contemplava a internet: “Site de Quadrinhos” (PAZ, 2017). Com a rápida popularização do acesso à internet nos anos 2000 e a evolução das tecnologias midiáticas, vivemos uma era que, segundo Jenkins (2009, p. 39) permite “que o mesmo conteúdo flu[i] por vários canais diferentes e assum[e] formas distintas no ponto de recepção”. Temos então um fenômeno chamado pelo autor de convergência, ou o “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 29). Isso pode ser observado na migração do entretenimento, das mídias e da informação de modo geral para a internet, alterando a forma como esses conteúdos são produzidos,

¹³ O Troféu HQMIX, criado em 1988 pelos cartunistas Jal e Gual, tem a finalidade de premiar e divulgar a produção de histórias em quadrinhos, cartuns, charges e as artes gráficas como um todo no Brasil. É atualmente considerado uma das mais importantes premiações para a área dos quadrinhos no país.

distribuídos e consumidos (KRENING; SILVA; SILVA, 2015). Do quadrinho tradicional impresso em papel jornal, vemos então o surgimento da sua versão digital, a *webcomic*, ou “quadrinhos digitais”, que fazem o processo de “remediação” – caracterizado por Jenkins (2009) como a utilização de conteúdos e especificidades desenvolvidas em uma mídia por outra – do quadrinho, compondo “uma das novas linguagens características da contemporaneidade e da convergência midiática e que estas não vieram para competir com suas contrapartes impressas, mas sim, para abrir novos espaços, possibilitando o convívio das linguagens” (FRANCO, 2009, p. 5).

A *webcomic* nos permite o desprendimento total da necessidade física de distribuição da mídia, cortando assim os custos de impressão, logística e distribuição. Esse formato pode ser publicado em plataformas digitais, como sites especializados, redes sociais e depósitos online, sem nenhum custo adicional, além de poder incorporar certas características do meio da internet, como animação, som e hyperlinks, apesar de que, como conta Paz (2017, p. 172):

A exploração das possibilidades multimidiáticas se reduziu sensivelmente a partir de 2005. Depois disso, muitos autores passaram a utilizar a internet apenas como meio de publicação de histórias em quadrinhos, criadas de acordo com a lógica de produção, para os formatos impressos tradicionais de revistas e, principalmente, tiras.

Scott McCloud, no seu livro *Reinventando os Quadrinhos* (2006), apontou diversos caminhos e possibilidades para os quadrinhos dentro desse novo universo. Entre elas, três revoluções nas HQs: a produção digital, em que histórias em quadrinhos são criadas com ferramentas digitais; a difusão digital, em que quadrinhos são distribuídos de forma digital; e, por fim, histórias digitais, referente à evolução dos quadrinhos em um ambiente digital. Em questão de distribuição on-line, Krening, Silva e Silva (2015, p. 38) explicam que:

A distribuição digital, por sua vez, tem ocasionado imenso impacto na indústria e na produção de quadrinhos. Existem hoje inúmeras formas de se publicar histórias em quadrinhos na rede sem que para isso necessite-se de uma editora como mediadora. Esta característica permitiu uma grande profusão de publicação de histórias em quadrinhos on-line, em diversos formatos e suportes. Artistas que antes possuíam dificuldades para ter seu trabalho reconhecido, hoje podem publicar gratuitamente na internet.

Uma das maiores plataformas atuais que abrigam *webcomics* é o site *Tapas*¹⁴, criado em 2012 pelo empresário sul-coreano Chang Kim e que, segundo a página oficial, abriga mais de 95 mil histórias. O formato *webcomic* possibilita que o quadrinista publique sua obra a custo zero – sem contar o preço da sua mão de obra – e ainda consiga atingir um público por meio da

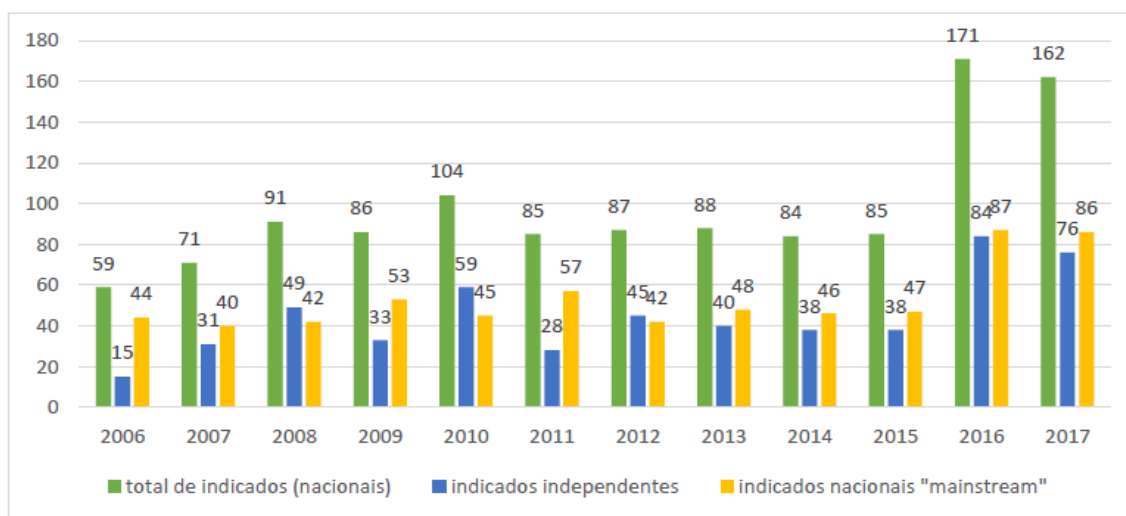
¹⁴ Disponível em: <<https://tapas.io/publishing>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

internet. Vários desses quadrinhos digitais, que acabam ganhando popularidade, são depois impressos em mídia física, como é o caso da *webcomic HQ de Briga*, de Silva João, e *Arlindo*, de Ilustralu, que serão mais bem explorados nos capítulos seguintes.

Jenkins (2009) ainda afirma que, nessa realidade, antigas e novas mídias irão interagir de maneiras cada vez mais complexas, e isso fica claro quando vemos as *webcomics* coexistindo com as suas versões físicas, que ainda possuem um status de “fetiche”. O formato também abre espaço para novas explorações do quadrinho, incorporando animações, sons, hiperlinks, entre outras inovações tecnológicas, expandindo os limites do que era possível ser feito numa HQ. Porém, Krening, Silva e Silva (2015, p. 39) atentam à complexidade de produção desse tipo de conteúdo, exigindo mais habilidades audiovisuais de um quadrinista, e destacam que, por esse motivo, “as formas mais comuns de quadrinhos na internet são aquelas que simplesmente utilizam o suporte digital para reproduzir páginas ou tiras que funcionariam da mesma forma no impresso [...], isto possibilita uma divulgação fácil e muitas vezes gratuita de autores”. Para Franco (2009), ganhar dinheiro na internet ainda é um problema, e as HQs impressas continuarão; não mais como mídia de massa, no entanto, mas em um mercado de nicho, com produtos bem-acabados e tiragens menores.

A produção de quadrinhos independentes no Brasil é um segmento relevante no mercado de publicações, e isso é possível de ser observado pelo “crescimento de categorias de premiação de registro de vencedores e indicados do Troféu HQ Mix, as feiras e eventos dedicados para a produção independente e a formação de diversas redes de informação e comentários e notícias sobre esse tipo de produção em sites especializados, comunidades das redes sociais e, esporadicamente, em espaços mais convencionais, como as seções de cultura dos jornais” (PAZ, 2017, p. 177). Paz também nos traz um gráfico (Figura 18) que relaciona o total de indicados independentes e mainstream de 2006 a 2017 no Troféu HQ Mix, evidenciando o crescimento da produção de títulos independentes, que quase alcança ao número de produções mainstream:

Figura 18 – Gráfico da relação do total de indicados independentes e mainstream de 2006 a 2017 no Troféu HQ Mix



Fonte: Paz, 2017, p. 183.

Entre as feiras focadas na comercialização de impressos alternativos ao mercado editorial mainstream, destaca-se a Feira Plana – uma feira livre onde são expostos e comercializados trabalhos de diversos tipos de produtores independentes de impressos, como quadrinistas, fanzineiros, gravadores, artistas gráficos e coletivos –, que teve sua primeira edição em março de 2013 no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, idealizada por Bia Bittencourt, com apoio do Governo do Estado e das empresas IdeaFixa e Trip Editora. Além da Feira Plana, Paz (2017, p. 179) nos conta que várias outras feiras passaram a existir a partir de 2010, como o “Ugra Fest (2011), a Parada Gráfica (2013), a Feira Míolos (2014), a Kraft (2014), a Feira Sub (2016) e a Des.Gráfica (2016)”.

Porém, é inegável as dificuldades e condições precárias que os artistas que investem nessa área enfrentam. Segundo pesquisa feita com 175 quadrinistas independentes brasileiros por mestrandos da Universidade Católica de Pernambuco (PAIVA; ATHAYDE; FALCÃO, 2021), 92,6% desses quadrinistas recorrem a outra fonte de renda além dos quadrinhos para seu sustento, como ilustração, trabalhos para publicidade, tradução, jornalismo, entre outras atividades. Essa situação vai de encontro com a precariedade trabalhista no Brasil desde os anos 1980. Já nessa época, os índices indicavam 28% de ocupação alternativa, e com os anos seguintes esse número só aumentou. Segundo o IBGE, ao final de maio de 2021 o índice já era de 40% de mercado informal (JACINTHO, 2021).

Uma porcentagem tão expressiva de quadrinistas com mais de uma ocupação demonstra como é difícil obter uma renda suficiente só com a publicação de quadrinhos no Brasil. Mesmo

assim, o número de quadrinistas não para de crescer, fato evidenciado no aumento de artistas presentes em eventos de quadrinhos como a Comic Con Experience, sediada em São Paulo anualmente. A CCXP de 2019, por exemplo, a última edição do evento FEITA presencialmente antes da pandemia de 2020, é prova disso. Participaram mais de 500 quadrinistas, ilustradores, roteiristas e artistas gráficos na “Artist’s Alley”, área do evento reservada para esses profissionais comercializarem suas produções, divididos em 352 mesas.

Na pesquisa, 96,5% dos quadrinistas afirmaram que eventos de quadrinhos como a CCXP tiveram um impacto na venda de seus trabalhos (PAIVA; ATHAYDE; FALCÃO, 2021). É possível dizer então que a grande maioria dos artistas depende de eventos como esse para conseguirem seguir com esse ramo e angariar novos seguidores de sua produção. Ao mesmo tempo que é favorável a existência da CCXP, é preocupante o fato de que esse mercado não se sustentaria sozinho sem a iniciativa de tais eventos no Brasil. Porém, em 2020, mesmo com o Brasil em pandemia e sem a possibilidade de existirem eventos de quadrinho nos modelos tradicionais e presenciais, a CCXP resistiu em um formato digital para o evento.

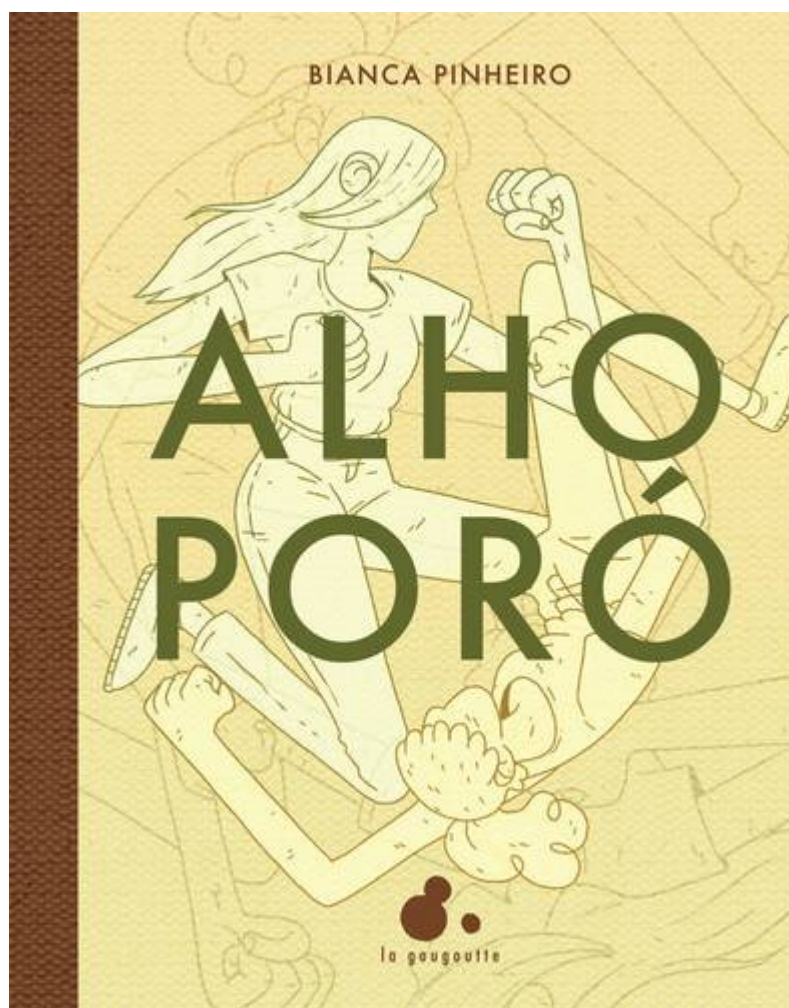
Chamado de CCXP Worlds, mais de 700 artistas participaram na “Artist’s Alley” digital, espalhados em 536 mesas virtuais. Essa edição também contou com um aumento na porcentagem de participação de quadrinistas mulheres: 36,4%, contra 33% na edição de 2019. Outro dado da pesquisa pode explicar o crescimento no número de artistas participantes do evento: 67,4% dos quadrinistas utilizam ou já utilizaram o crowdfunding (financiamento coletivo) para financiar seus trabalhos. Mesmo de casa, e mesmo sem acesso a editoras e gráficas particulares, a maioria dos artistas conseguem publicar seus trabalhos utilizando plataformas como Catarse, Indiegogo, Kickstarter, e apostam na divulgação em redes sociais para atingir possíveis leitores. Além disso, 97,1% desses artistas apostam na versão física de seus quadrinhos, o que parece contradizer o pensamento de que, em tempos de e-books, tablets e falência de editoras, a mídia física de quadrinhos estaria em extinção.

É interessante notar também que vários dos artistas que hoje são convidados por editoras a produzir graphic novels, ou que já possuem um contrato de distribuição para os quadrinhos que estão produzindo, eram no começo de suas carreiras quadrinistas independentes, como é o caso da quadrinista brasileira Bianca Pinheiro.

Pinheiro publicou, em 2012, sua primeira *webcomic*, *Bear*, que foi em seguida lançada pela editora Nemo no formato de livro e. em 2017, por uma editora na França, *La Boîte à bulles*. Bianca recebeu, em 2015, seu primeiro prêmio HQ Mix, na categoria “Novo Talento (Roteirista)”. Foi convidada em 2015 para ilustrar um quadrinho para a série *Graphic MSP* da Turma da Mônica, um projeto da Mauricio de Sousa Produções que seleciona autores de

destaque no cenário nacional de quadrinhos para fazerem releituras dos personagens da empresa. Também em 2017, Pinheiro lançou de forma independente o romance gráfico *Alho Poró* (Figura 19), financiado por crowdfunding através da plataforma Catarse com o selo editorial La Gougoutte, estúdio que a quadrinista faz parte, e que recebeu também os prêmios HQ Mix em 2018 na categoria de “Melhor Publicação Independente de Autor” e “Melhor Publicação Independente Edição Única”. Vemos, no caso de Bianca Pinheiro, uma quadrinista que já passou por todos os formatos de publicação de quadrinhos citados nesse capítulo, começando sua jornada pela *webcomic*, relançada por editoras, convidada a produzir uma graphic novel para um grande estúdio e autopublicando um trabalho através de crowdfunding. Apesar das definições claras de modelo de publicação, vemos no Brasil quadrinistas que fogem dessas definições e constantemente circulam em várias categorias, tornando-se difícil definir de fato o que é um quadrinista independente e um mainstream.

Figura 19 – *Alho Poró*, de Bianca Pinheiro



Fonte: <www.catarse.me/alhoporo>. Acesso em: 15 nov. 2021.

2.3 Quadrinho e política

É possível separar a arte do artista? Mais do que isso, é possível produzir arte sem um viés político? Existe arte totalmente isolada de qualquer posicionamento ou contexto político? Este é um tema que gera amplas discussões dentro e fora do meio acadêmico. Vitorelo (2019, p. 89) discursa em seu trabalho sobre resistência no meio dos quadrinhos dizendo que:

o posicionamento político-resistente da autora ou do autor é sempre fundamental para o trabalho, principalmente se considerar sua capacidade articuladora. Não existem obras deslocadas do contexto sociopolítico em que são produzidas e publicadas, e se apropriar desse conhecimento pode conceder agenciamento às pessoas envolvidas nesse processo de criação.

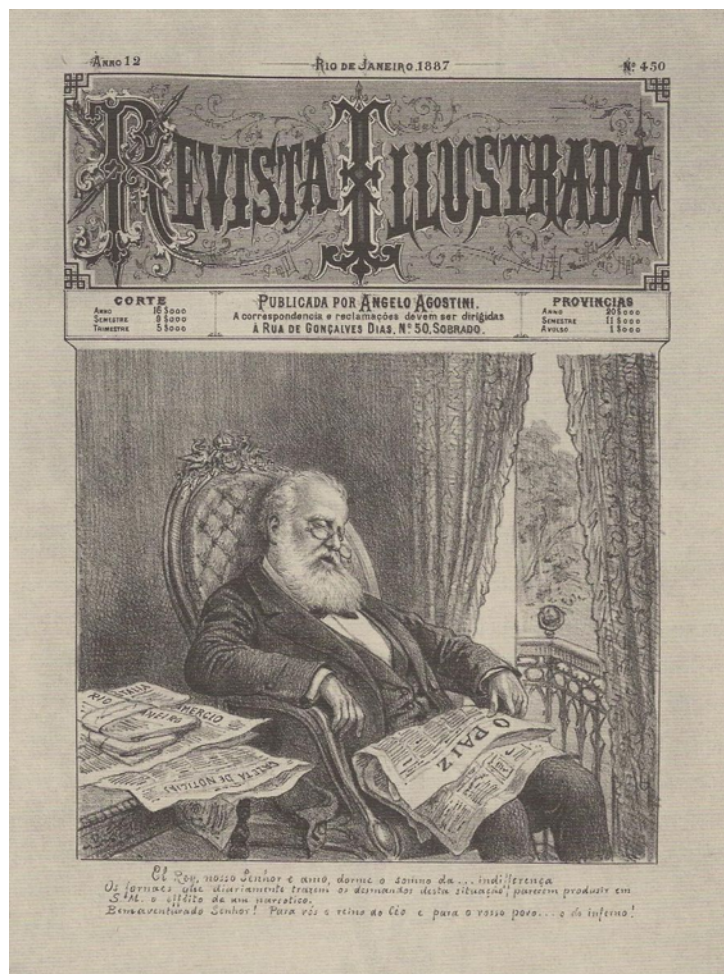
Cirne (1982), em *Uma introdução política aos quadrinhos*, vai a encontro dessa opinião e argumenta que não existem quadrinhos inocentes, já que a ideologia neles se manifesta em todos os níveis. Quadrinhos, para ele, são “uma prática social que se relaciona com o processo histórico e o projeto político de uma dada sociedade” (CIRNE, 1990, p. 18). Assim, ao estudar os quadrinhos, estuda-se também a cultura da sociedade em que ele foi criado, a situação financeira do país do autor e suas relações externas. Um quadrinho, segundo Cirne, que não colabora para a melhoria das condições sociais reforça a desigualdade existente numa sociedade, legitimando-a. O artista, então, ciente de seu papel político como quadrinista e do impacto que terá a mensagem atribuída à sua obra, participará sempre de uma luta ideológica dentro de sua produção. “Todo objeto ou projeto gráfico que violenta estruturas arcaicas, mesmo as relativas apenas à forma artística, tem conotações políticas” (CIRNE, 1974, p. 14). Vergueiro (2017, p. 15) comenta que:

Henrique Fleiuss, bem como outros artistas gráficos contemporâneos, deixa evidente a precoce participação do humor gráfico na discussão da realidade política e social brasileira. Autores como Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Candido Aragonés de Faria (1894-1911), Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905) fizeram o registro da história do País no Segundo Império por meio do humor gráfico. Trata-se, além disso, de uma epopeia de artistas combativos, cujas obras tiveram grande impacto social.

Mesmo em quadrinhos cômicos, dedicados ao público infantojuvenil, está presente uma posição política. Os quadrinhos de Mauricio de Sousa, por exemplo, presentes na infância de milhares de brasileiros como a *Turma da Mônica*, podem parecer isentos de um posicionamento político e aparentar focar apenas em histórias infantis, mas a própria decisão de não trazer uma posição na suas histórias já compõe um caminho narrativo politizado.

Se voltarmos às origens das histórias em quadrinho no Brasil, por exemplo, lembramos que suas primeiras aparições foram como críticas a um governo vigente na forma de caricaturas em tiras. A obra de Angelo Agostini, por exemplo, previamente citado, demonstra a forte crítica à República que cultivava em suas tiras irônicas.

Figura 20 – Caricatura de Dom Pedro II

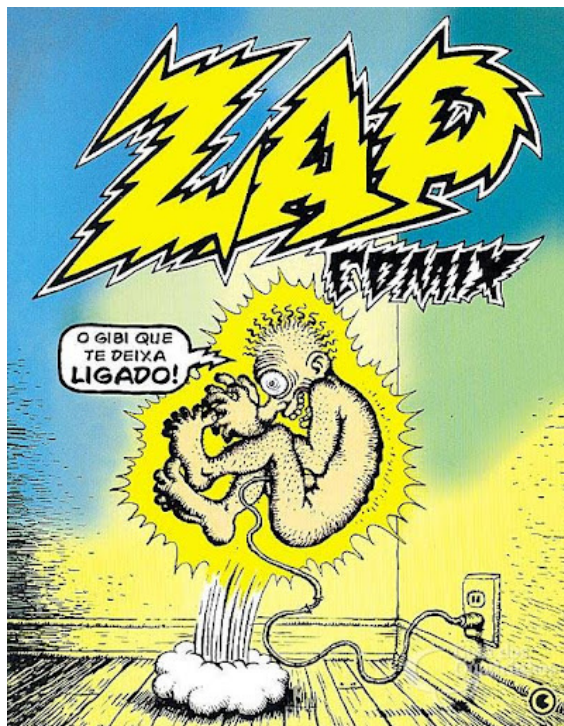


Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_II_angelo_agostini.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Na caricatura de D. Pedro II (Figura 20), publicada na *Revista Ilustrada* em 1887, Angelo Agostini ilustra o imperador dormindo em sua poltrona, com um óculos caído e um jornal sob seu colo, para criticar o imobilismo do imperador diante da realidade vivida pelo País, nas proximidades da Proclamação da República. Essa caricatura de Dom Pedro, fatigado com as obrigações reais, se repete em outras obras de Agostini, contribuindo para uma representação do monarca cansado e displicente, velho demais para continuar ocupando o cargo de imperador da nação (SOUZA, 2021).

Nos Estados Unidos, mais especificamente nos anos 1960, surgiram quadrinhos produzidos fora da indústria mainstream (que na época se compunham pelos lançamentos da Marvel e da DC), sobretudo com o artista Robert Crumb, e que acabaram fazendo parte do movimento chamado de Contracultura. É a partir de Crumb que o *underground* passa a ser compreendido como parte de um coletivo artístico em produção, servindo como um catalisador para novos artistas utilizarem esse meio e elevarem os quadrinhos a uma forma extrema de autoexpressão (RIVERO, 2020). Em um dos primeiros exemplares do quadrinho feito por Crumb, o *Zap Comix #1*, já estava presente a crítica ao conteúdo consumido pela sociedade da época e o convite aos leitores a consumir mais quadrinhos que fossem vendidos fora do mercado mainstream.

Figura 21 – *Zap Comix*



Fonte: <www.comix.com.br/zap-comix.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A produção de Crumb era pautada em sátiras e provocações a temas considerados tabus para a norma social vigente na época, mas também continha muitas representações machistas e racistas (Figura 22). É importante pontuar a importância de seu trabalho, já que estamos discutindo neste trabalho o quadrinho independente, e é inegável seu pioneirismo nesse meio, mas não podemos deixar de pontuar também as conotações negativas presentes na sua obra.

Figura 22 – Ilustração de Robert Crumb



Fonte: <<https://beneviani.blogspot.com/2013/08/robert-crumb-se-diz-constrangido-com.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A figura 22 é um exemplo da obra de Crumb que demonstra esse ponto. A imagem da mulher preta, além de altamente sexualizada, é pautada em traços considerados racistas, como a boca larga, o nariz em forma de círculo. Além disso, a representação como escravizada do homem sendo levado, ressaltada ainda mais pelo letreiro “5c por quilômetro”, assim como a representação do outro pequeno menino, com as feições remetendo a um primata, são elementos categoricamente racistas da população preta.

Apesar dessas representações, o sucesso da obra de Crumb incentivou diversos autores contemporâneos a investir na autopublicação, fazendo surgir novos formatos de mídia, como as fotocópias, miniquadrinhos, panfletos, entre outros. Todas essas inovações de produção tinham origem no desejo autoral de se autoexpressar e encontravam no meio independente a forma de fazer isso (GABILLIET, 2010). Nesse tipo de produção, o lucro não era o objetivo, e sim a liberdade de poder expressar suas posições abertamente, ainda mais num momento em que o quadrinho nos EUA passava por uma legislação rigorosa, que pregava pelos bons costumes e proibia conteúdos eróticos e violentos (ver cap. 2). O crescente aumento de produções independentes trouxe consigo um paradoxo, já que um movimento que pregava pelo rompimento dos padrões sociais ficava cada vez mais famoso e tinha sua linguagem agregada à produção mainstream (RIVERO, 2020).

O quadrinho *Watchmen* (Figura 23), escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons em 1986, é um exemplo de obra publicada por uma grande editora, a DC Comics, que trouxe para si abordagens e linguagens antes ligadas apenas aos Comix, ou quadrinhos alternativos como a produção de Crumb. Ele trazia uma temática mais madura e menos superficial se comparado à produção mainstream de super-heróis da época, também apresentando críticas políticas à Guerra Fria e ao governo dos Estados Unidos.

Figura 23 – *Watchmen*, nº 1, 1988

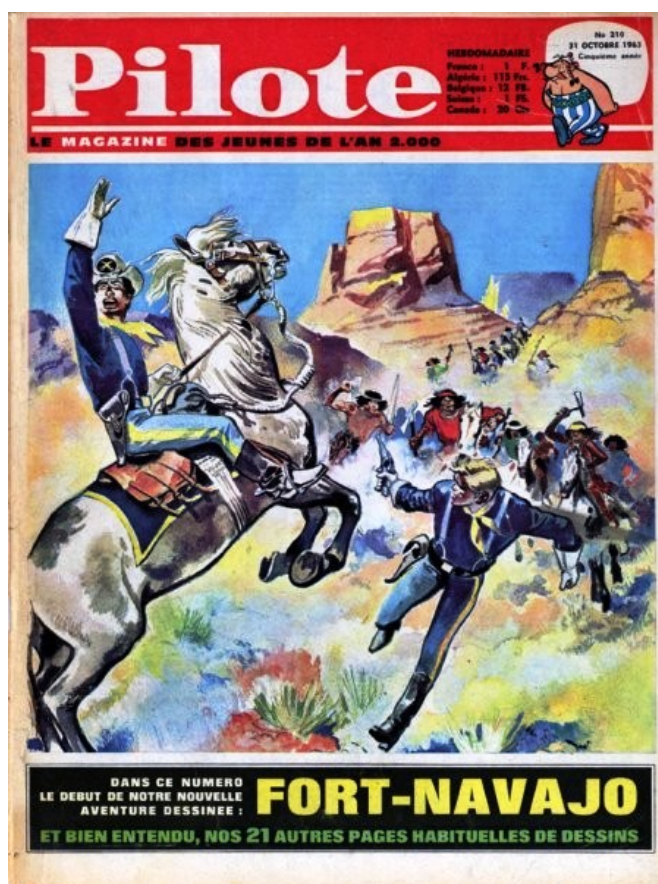


Fonte: <[www.guiadosquadrinhos.com/edicao-estrangeira/watchmen-\(1986\)-n-1/275/6611](http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao-estrangeira/watchmen-(1986)-n-1/275/6611)>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Outro impacto da proliferação do trabalho independente foi o surgimento de cinco categorias principais: a pornografia, humor, ficção científica, surrealismo visual e feminismo, sendo a pornografia o líder de vendas. Cria-se aqui outro ponto paradoxal herdado diretamente do legado de Crumb nos quadrinhos: um movimento que tinha como ponto principal a transgressão aos “bons costumes” e uma voz de liberdade da sociedade acabou por incentivar produções que objetificam mulheres e reduzem seu valor na sociedade, ao tratá-las apenas como objetos sexuais sem história ou relevância, atendendo apenas aos desejos de homens brancos e heterossexuais (GABILLIET, 2010).

Na mesma época do lançamento dos Comix nos Estados Unidos, vemos na Europa o surgimento de um movimento *underground* muito forte na França. Como exemplo, podemos citar a criação da revista em quadrinhos *Pilote* (Figura 24), publicada entre 1959 e 1989. Foi nela que grandes clássicos do quadrinho francês surgiram, como *Astérix*, *Barba Ruiva* e *Blueberry*, além de consagrados artistas como René Goscinny, Jean-Michel Charlier e Jean (Moebius) Giraud, que logo depois, com outro grande artista, Philippe Druillet, fundaram a revista voltada para o público adulto *Métal Hurlant*. Esta última, editada pela editora Les Humanoïdes Associés, em 1975, foi um dos principais exemplos de revistas dedicadas ao público adulto, representando um laboratório de formatos e temas quadrinísticos, com foco em ficção científica. O quadrinho *The Long Tomorrow*, de Jean (Moebius) Giraud, publicada na *Métal Hurlant*, é considerado por muitos o precursor dos principais filmes do gênero cyberpunk, como *Blade Runner* (por Ridley Scott, em 1982), *Akira* (por Katsuhiro Otomo, em 1988) e *Matrix* (por Lily e Lana Wachowski, em 1999).

Figura 24 – Revista *Pilote*, nº 210, 1965



Fonte: <<https://blueberrybr.blogspot.com/2014/03/blueberry-em-revistas.html?m=0>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Para Hatfield (2005), os pioneiros do Comix, como o já citado Robert Crumb, Gilbert Shelton e Barbara “Willy” Mendes, se inspiraram em movimentos como a “geração Beat”, um movimento de contracultura dos anos 1950 que pretendia ir contra os tabus da sociedade e da repressão, politicamente conectadas à imprensa radical de esquerda. Ela foi marcada pela produção de uma literatura que rompia com as fórmulas narrativas tão presentes na época, como o tema do *western*, e por ser um conteúdo experimental e de vanguarda. Cook (2016, p. 47) também lista três elementos que precedem o movimento dos Comix e que dariam a estrutura necessária para que ele surgisse:

O primeiro deles foram as Bíblias de Tijuana, que durante a década de 20 e 30 retratavam personagens populares em situações obscenas, abrindo assim precedentes para a linguagem visceral utilizada. Em segundo lugar, A Revista Mad, ao trazer em suas páginas sátiras subversivas, permitiu o entendimento do tipo de humor que seria almejado no Comix, repleto de ironia e acidez. E por fim, o Código dos Quadrinhos – CCMA – que foi responsável por insuflar e fortalecer o sentimento de rebeldia nessa parcela da sociedade que diante da censura passou a ansiar por liberdade.

A revista *Mad*, a que Cook (2016) se refere, foi uma revista norte-americana de humor satírico fundada pelo empresário William Gaines e pelo editor Harvey Kurtzman em 1952. Segundo o cartunista e professor Dorinho Bastos, a *Mad* “era uma revista mais escrachada. A *Mad* não era tão ideológica, mas era forte na crítica de costumes e da cultura popular” (SALGADO, 2019). A revista chegou ao Brasil pela editora Vecchi da década de 1970, com Otacílio D’Assunção, o Ota, no editorial, mesclando conteúdo traduzido da revista norte-americana e material nacional. Apesar de ter sido muito popular por um longo período, chegando a um número de leitores de mais de 2 milhões durante o pico de circulação em 1974 nos Estados Unidos, a revista parou de circular em 2019 por causa da baixa circulação e problemas financeiros. A história do fechamento da revista *Mad* é também a história da crise do mercado editorial, que abordaremos no próximo capítulo.

3 CRISE DAS LIVRARIAS E O FINANCIAMENTO COLETIVO

Falar sobre a história dos quadrinhos também é falar sobre a evolução do ponto de venda dos quadrinhos e sua viabilidade financeira. É importante ressaltar que as editoras nacionais sempre encontraram dificuldade para se manterem vivas financeiramente, visto que o mercado livreiro é um empreendimento com baixa margem de lucro (RIVERO, 2020). O Brasil, por ser um país continental, com alta taxa de analfabetismo e precária estrutura de transporte para longas distâncias, enfrentava dificuldades no início do mercado livreiro para a distribuição de materiais entre todos os seus estados, e, com isso, as livrarias se concentravam mais na região Sul e Sudeste do país. Visto esse cenário, o mercado agia com cautela quando o assunto era livros e deixava de investir em melhorias nesse meio, apostando apenas em lançamentos com poucas tiragens em livrarias do Sudeste, o que encarecia o produto e dificultava, ainda mais, o acesso da população. Foi nesse cenário que a banca de jornal surgiu como uma alternativa popular de leitura, visto que as livrarias eram tidas como um ambiente elitizado (RIVERO, 2020). Com a facilitação do acesso da população aos quadrinhos, sua compra se popularizou e começou a atrair a atenção de editoras para o negócio.

O Brasil, na década de 1950, vivia um momento de florescimento cultural, marcado pela chegada da televisão, a inauguração de novos museus, o Cinema Novo e a bossa nova. Acompanhado disso, o Brasil também via a criação de uma das principais editoras do país, a editora Abril, responsável por publicar nas décadas seguintes centenas de revistas de diversas áreas culturais, tendo como primeiro lançamento em quadrinhos a revista *Pato Donald*, da Walt Disney. Com o sucesso de vendas da revista, outros personagens da companhia foram importados, como Mickey, Tio Patinhas (VERGUEIRO, 2017). Na década de 1960, também vemos o surgimento do trabalho de Mauricio de Sousa, que é atualmente o responsável pelo que se pode considerar o maior estúdio de quadrinhos do país; e o artista Ziraldo, autor de diversas histórias como *Pererê* e *Menino Maluquinho*, sendo hoje considerado um dos maiores artistas nacionais (VERGUEIRO, 2017).

Vergueiro (2017) encerra seu livro *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil* questionando sobre o futuro das histórias em quadrinho diante dos novos formatos de mídia e de consumo, introduzindo a questão do financiamento coletivo como uma opção financeira para novos lançamentos, mas também deixando em aberto sua viabilidade para o futuro. De fato, o mercado editorial tem passado por momentos conturbados devido a transição do produto livro-papel para o digital. Desde o surgimento dos e-books (livros digitais), tem se discutido muito a respeito do futuro da mídia física, assim como houve debates a respeito do fim da pintura com

a invenção da fotografia e o fim do cinema com a chegada dos streamings. O medo não deixa de ter uma raiz lógica, principalmente por parte das pequenas livrarias, visto que com a chegada da operação da gigante Amazon no Brasil, em 2012, e o início das operações com os livros nas suas plataformas digitais a preços abaixo do mercado ficou claro que os próximos anos seriam difíceis. A crise de fato chegou no ano de 2018, quando as livrarias Saraiva e Cultura anunciaram seus processos de recuperação judicial e, conseqüentemente, causaram uma perda de faturamento entre 40% e 60% nas editoras brasileiras (RIVERO, 2020). Um impacto tão significativo no mercado deixou claro para todos o nível de dependência deste ponto de venda para o sucesso financeiro dos lançamentos editoriais, enquanto a Amazon continuava crescente no território nacional.

O crowdfunding, derivado das palavras inglesas *crowd*, “multidão”, e *funding*, que significa financiamento e traduzido para o português como “financiamento coletivo” é um modelo de negócio que tem como objetivo a arrecadação de verba, por meio da internet, por um grande número de pessoas, a fim de viabilizar um projeto de interesse desse grupo. Em vez de um modelo de investimento por um grupo reduzido de pessoas com grande poder aquisitivo, o crowdfunding surge como uma forma de reunir diversas pessoas, podendo contribuir com valores mínimos e com um interesse em comum. Monteiro (2014, p. 10) explica que:

Existem quatro tipos de crowdfunding sendo praticados no mundo: (1) o baseado em doações (*donation based*), filantropia sem expectativa de um retorno financeiro, (2) o baseado em recompensas (*reward based*), em que o apoiador faz a sua contribuição em troca de um prêmio ou a possibilidade de pré-encomendar um produto, (3) com base em pequenos empréstimos (*lending based*), que oferece a possibilidade para que os empreendedores atuem como tomadores, enquanto contribuintes assumem a posição de credores; e (4) financiamento de micro e pequenas empresas (MPEs) por meio de vendas de ações (*equity based*).

Nos Estados Unidos, o financiamento coletivo é amplamente utilizado. Seu maior expoente é a plataforma Kickstarter, que, segundo informações obtidas no próprio site¹⁵ da empresa, já ultrapassou 3,7 bilhões de dólares investidos desde seu lançamento, em 2009.

Segundo Moreira (2010), o modelo mais praticado no Brasil, desde sua inauguração no país em 2011, é o baseado em recompensas (*reward based*). Nesse modelo, um autor, precisando de financiamento para seu projeto, cria uma página em uma plataforma apresentando sua proposta e oferece recompensas em troca da ajuda monetária, que podem variar em vários níveis. Com valores mais baixos de doação, o financiador recebe menos recompensas, e a cada nível, e conseqüentemente, a cada valor monetário extra, as recompensas

¹⁵ Disponível em: <www.kickstarter.com/>. Acesso em: 19 nov. 2021.

vão se tornando mais elaboradas (MONTEIRO, 2014). Essas plataformas funcionam como ponto de encontro entre um autor e os apoiadores, facilitando as transações financeiras, auxiliando na apresentação dos projetos e cuidado para que o projeto prometido seja entregue.

Cocate e Pernisa Jr. (2012), em um trabalho sobre o fenômeno do crowdfunding no Brasil, concluíram que a cultura participativa é essencial para o funcionamento dos sistemas de financiamento coletivo. Eles analisaram o caso do projeto do grupo musical A Banda Mais Bonita da Cidade, que, através da plataforma Catarse, conseguiu um número considerável de apoiadores, após um vídeo de uma de suas músicas, “Oração”, viralizar na internet. Vê-se, então, a necessidade de uma base de apoiadores on-line que já acompanhem seu trabalho para que o sucesso de um projeto tenha mais garantia de sucesso. Porém, em uma pesquisa feita por Silveira, Brusius e Roncato (2020), com 50 projetos concluídos e disponíveis na plataforma Catarse em 2018, 96% tiveram suas metas atingidas, contra 4% não atingidas. Embora grande parte desses projetos sejam das categorias de música e cinema, a categoria mais bem-sucedida continua sendo a de quadrinhos (MELLO DIAS, 2013). A média do percentual atingido de metas dos 50 projetos analisados foi de 330%. Porém, analisando os estados a que pertencem as campanhas, São Paulo lidera com 46%, seguido de Rio de Janeiro com 30%, ou seja, ainda vemos a concentração desse tipo de negócio no Sudeste, contra uma porcentagem muito pequena de projetos realizados em outras regiões, seguindo a tendência de concentração nesta região desde o início da venda de quadrinhos no país.

O aumento nesse tipo de consumo também se dá pela mudança da posição do consumidor na sociedade, que cada vez mais deixa o papel de simples comprador de um produto, para ter uma posição mais ativa e opinativa ao decidir por um consumo, possibilitando o fim da relação unilateral entre os produtores de conhecimento e os receptores. Gabbay (2007, p. 3) chama essa era de “capitalismo cognitivo”, em que o

consumo não é mais destrutivo e sim produtivo, de forma que a articulação de novas tecnologias, “convergência multimídia”, faz com que os usuários/consumidores transformem-se em usuários/produtores, rompendo a tradicional separação entre trabalho e meios de produção – o antigo controle sobre as tecnologias de produção e comunicação que centralizava e emissão de conteúdos em poucos grupos monopolistas – e entre mundo do trabalho e mundo da vida privada.

Quando analisamos o quadrinho independente publicado por crowdfunding, vemos um produto que depende da vontade de um consumidor específico em se conectar com aquele conteúdo para que ele venha a existir, e não o modelo de estoque das livrarias, que depende da aquisição do consumidor apenas para não ter prejuízos, visto que o produto já foi impresso e

lançado. Temos então na produção independente um modelo sem sobras, que já se paga no momento da confirmação do projeto.

Jenkins (2009) também traz o conceito de LoveMark, que seriam as marcas que conquistam o amor e o respeito do consumidor por meio de um novo discurso em marketing, enfatizando o envolvimento emocional dos consumidores. No caso da *Turma da Mônica*, por exemplo, vimos como a inclusão de uma personagem negra do sexo feminino nas histórias só ocorreu em 2019, 49 anos depois do lançamento da revista. O público que anseia por mais representatividade nos produtos que consome pode preferir se fidelizar a autores que mais se identifiquem com seu modo de pensar. Isto também vale para todos os outros grupos não incluídos até hoje nas histórias da produção de Mauricio de Sousa, como personagens transsexuais, ou mesmo LGBTQIA+. Em 2019, Mauricio de Sousa disse que: “Não somos nós que estamos criando, é a sociedade. No momento em que o mundo estiver esclarecido para esse tipo de situação, será o momento de botarmos nas nossas histórias, gays ou transexuais. Estou aguardando essa evolução” (BARIFOUSE, 2019).

Mauricio faz uma escolha política ao decidir pelo não uso desses símbolos em seus personagens masculinos. Em tempos que a pauta do gênero está sendo muito discutida, e diversos grupos LGBTQIA+ cobram por mais representatividade, a decisão de não permitir que seus personagens abordem esses temas não deixa de ser uma escolha ideológica do autor. Porém, o futuro parece promissor, visto que em entrevista mais recente para a BBC Brasil (VEIGA, 2021), Mauricio comentou sobre a inclusão de minorias em suas obras, revelando que um personagem *gay* está previsto para ser lançado e que está sendo discutido com os roteiristas da empresa, além da previsão da inclusão da personagem Milena no próximo filme live-action da *Turma da Mônica*, o *Turma da Mônica: Lições*.

Ao olharmos para a produção independente, vemos que o retrato de personagens LGBTQIA+ é muito mais presente. Mário César¹⁶, duas vezes finalista do Prêmio Jabuti e quatro vezes vencedor do Troféu HQ Mix, é autor da *webcomic Bendita cura* (Figura 25), que aborda questões como terapia de reversão sexual, conhecida como “cura gay”, e homofobia. Esse trabalho, além de ter sido premiado duas vezes com o Troféu HQ Mix de Melhor Web Quadrinhos (2019 e 2020) e duas vezes finalista do Prêmio Jabuti na categoria de Histórias de Quadrinhos, é disponibilizado on-line para a leitura.

¹⁶ Sobre a biografia do artista, veja mais em: <<https://masquemario.net/biografia/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 25 – *Bendita cura*



Fonte: <<https://tapas.io/episode/832895>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Mário César, além de sua produção de quadrinhos, é responsável pela cocriação da feira independente protagonizada por artistas LGBTQ+ POC CON¹⁷, que acontece desde 2019. A feira, segundo o próprio site:

[...] pretende reunir e dar visibilidade aos talentos multicoloridos das artes gráficas em uma feira aberta ao público na época da parada do orgulho LGBTQ+ de São Paulo, que todos os anos arrasta uma multidão para a Avenida Paulista para celebrar a diversidade sexual e de gênero e reafirmar a luta por direitos de minorias marginalizadas. (POC COM, 2021)

Monteiro (2014) conclui, em sua dissertação de mestrado sobre o financiamento coletivo no Brasil, que contou com 11 entrevistas com apoiadores de projetos crowdfunding, que os indivíduos que participam dessa modalidade de negócio têm o intuito de ajudar os outros, apoiar uma causa, receber recompensas e fazer parte de uma comunidade. Quando questionados

¹⁷ Sobre a feira, veja mais em: <<https://poccon.com.br/sobre/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

sobre o modelo, os entrevistados enalteceram seu poder no engajamento das pessoas para concretizar sonhos de outros que não conhecem. Segundo dados da Comissão de Valores Mobiliários (CVM), o financiamento coletivo cresceu 43% no Brasil em 2020 em relação a 2019, representando um valor captado de R\$ 84,4 milhões, contra R\$ 59 milhões em 2019 (LEWGOY, 2021).

4 PRECONCEITO OU RACISMO COM ASIÁTICOS

A história do tratamento que os asiáticos recebem no Brasil remonta à época da negociação do emprego da mão de obra chinesa por Portugal em 1511, que tecia relações comerciais diretas com o império chinês. Na época, era amplamente utilizada pela elite a escala de beleza racial/física de Blumenbach¹⁸, que colocava os asiáticos bem abaixo dos europeus e bem acima dos africanos. O interesse da Coroa portuguesa, então interessada em estreitar suas relações com a China, somado ao lugar privilegiado na escala dos asiáticos na hierarquia racial culminaram em um experimento realizado em 1810 no Rio de Janeiro com 750 plantadores de chá chineses, mas que acabou falhando. Com a abolição da escravatura no Brasil e a interceptação de navios negreiros sob a Lei Aberdeen em 1845, reacendeu-se o interesse de trazer imigrantes chineses para substituir a mão de obra negra, e o governo brasileiro requisitou seis mil trabalhadores chineses, principalmente casados ou comprometidos, para evitar a miscigenação e a “contaminação social”.

Ao mesmo tempo, o Japão vivia a abertura de sua economia para o exterior com a Restauração Meiji em 1868, um período de intensa modernização de acordo com os moldes ocidentais e sua emergência como potência militar na Ásia. Para o Brasil, “a crescente capacidade bélica e industrial do Japão reforça a ideia do imigrante japonês enquanto integrante da modernidade branca” (SHIMABUKO, 2018). Porém, em resposta ao crescimento econômico e militar desses países asiáticos como o Japão e China, que construía uma imagem de país soberano, outros países ocidentais difundiam um pensamento que foi chamado de “perigo amarelo”: a suposta ameaça de dominação do mundo moderno pelo extremo Oriente.

É preciso abrir um parêntese para que possamos refletir sobre a origem do termo amarelo para se referir aos asiáticos. Segundo Ezawa (2021), o termo remonta de uma classificação racial do botânico Carl Linnaeus, o “pai da taxonomia moderna”, que classificava os humanos em cores, sendo elas: branco, preto, vermelho e *luridus* (que significa amarelo pálido). Este último termo também era usado por Linnaeus para se referir a plantas insalubres e tóxicas. A classificação “amarelo” para se referir aos asiáticos começou então a ser usada por antropólogos europeus, e o uso se intensificou com a criação do “perigo amarelo”. Este seria um meio de evitar a soberania das nações asiáticas e também de manter o poder das nações

¹⁸ A escala de Blumenbach foi criada pelo antropólogo alemão Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), no seu livro *De generis humani varietate nativa*, em que propunha a existência de cinco principais raças humanas: a caucasóide, a mongolóide, a etiópica, a americana e a malaia. Essa classificação racial cientificamente obsoleta infelizmente persiste até hoje na medicina, onde a expressão caucasóide ainda é comumente usada (PENA, 2007).

ocidentais. A cultura dos povos asiáticos era tida como uma subversão dos ideais modernos – como o cristianismo, a culinária, o liberalismo individualista –, e usava-se esse argumento para apontar esses países como uma ameaça à vida ocidental (MATSUDA, 2020). O “perigo amarelo” tem sido usado por diversos países ocidentais para “atribuir representações de terror, de periculosidade, mistério e de exotização às nações leste-asiáticas que se destacassem por seu poder econômico, bélico e cultural no cenário global, ameaçando a hegemonia branca euro-estadunidense, em especial do séculos XVIII em diante” (MATSUDA, 2020, p. 13). Entre 1882 e 1892, por exemplo, vigorou nos Estados Unidos o Chinese Exclusion Act, que proibia a entrada de imigrantes chineses no país. Já entre 1905 e 1907 entrou em vigor a Asiatic Exclusion League, uma liga para impedir o ingresso de japoneses e coreanos no Canadá e Estados Unidos.

Figura 26 – Exemplo de preconceito contra japoneses



Fonte: <<https://history.stackexchange.com/questions/27627/context-of-sign-telling-japanese-people-to-keep-moving>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Na figura 26, em uma foto datada dos anos 1920 e autor desconhecido, é mostrada uma residência nos Estados Unidos com a placa “japoneses, vão embora, isso é um bairro de homens brancos” (tradução livre do inglês). O momento histórico refere-se ao fato de que, nessa época, alguns nipo-americanos procuravam residência em Hollywood, onde trabalhavam. Em

resposta, membros brancos da cidade formaram a “Hollywood Protective Association”, em 1923, com a campanha de manter Hollywood branca (KURASHIGE, 2010). Na foto, vemos um dos membros dessa organização. O uso do termo “jap” também possui um histórico racista: O uso do termo “jap”, abreviação de “japanese” em inglês (ou japonês em português), foi registrado pela primeira vez em 1880 em Londres¹⁹, época em que ainda não possuía conotação negativa e tinha apenas a função de abreviação. Foi durante a Segunda Guerra que o termo começou a se popularizar e ser utilizado de forma depreciativa em manchetes de jornais e em campanhas antinipônicas. O mesmo ocorreu com o termo “nip”, uma abreviação de Nippon, do japonês “Japão”, que também era utilizado como um xingamento por parte dos norte-americanos para se referirem aos japoneses.

Figura 27 – Cartaz Alaska, Death Trap for the Jap, 1941-1943



Fonte: <www.loc.gov/item/98510121/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

19

Disponível

em:

<www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gb1003985>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 28 – Animação *Bugs Bunny*, *Nips the Nips*, 1944



Fonte: <www.dailymotion.com/video/xg8to>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Na figura 27, vemos o emprego do termo “jap” no mote traduzido livremente do inglês “Alasca: armadilha mortal para os japoneses” em uma propaganda antinipônica veiculada na Segunda Guerra entre 1941 e 1943, criada pelo artista Edward Thomas (1889-1960). Na armadilha, temos os escritos “Exército Marinha Civs” sobre o mapa do Alasca e ao lado de uma representação de um soldado japonês em forma de rato, e uma bandeira imperial do Japão em seu capacete. Na figura 28, temos o emprego do termo “nip” na arte de entrada de um episódio controverso do seriado animado *Looney Tunes e Merrie Melodies*, da Warner Bros, veiculado em 1944 e dirigido por Friz Freleng. O episódio²⁰ retratava o protagonista Pernalonga lutando contra o Exército japonês na Guerra do Pacífico²¹ e incentivava a violência contra cidadãos japoneses. Em ambas as abordagens, além do emprego do termo ofensivo, vemos a representação física da figura do japonês com algumas semelhanças entre si: os olhos amendoados, o bigode ralo e os dentes exagerados, que remontam a uma caricatura de Henri Meyer (Figura 29), de 1898, que mostra a Inglaterra, Alemanha, Rússia, França e Japão repartindo a China.

²⁰ Disponível em: <www.dailymotion.com/video/xg8to>. Acesso em: 15 nov. 2021.

²¹ A Guerra do Pacífico foi um dos conflitos travados durante a Segunda Guerra Mundial, no Pacífico e na Ásia Oriental.

Figura 29 – Charge *A Torta Chinesa*, de Henri Meyer, 1898



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:China_imperialism_cartoon.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Essa forma de caricaturar o homem asiático foi amplamente utilizada em meios de comunicação que visavam desmoralizar a etnia, mostrando-a como louca, agressiva e exótica, reforçando ainda mais o chamado “perigo amarelo”. Em outra propaganda antinipônica, *Tokio Jokio* (Figura 30), um curta-metragem produzido pela Warner Bros em 1943, são reafirmadas a caricatura do japonês e a ridicularização de sua imagem. Esse tipo de conteúdo, além de fazer muito sucesso nos Estados Unidos, também chegava ao Japão após a Segunda Guerra como forma de implantar a cultura norte-americana no país, como conta o mangaká Osamu Tezuka em 1973: “[...] após a guerra, as crianças japonesas não tiveram escolha a não ser enfrentar uma enxurrada de quadrinhos da Disney, que acompanhou uma lavagem cerebral sobre a visão americana de ‘democracia’. Esse era seu mérito como propaganda contra os japoneses” (HOLMBERG, 2012, tradução livre).

Figura 30 – Cena do curta-metragem *Tokio Jokio*, da Warner Bros



Fonte: <<https://skdesu.com/tokio-jokio-propaganda-racista-da-segunda-guerra-mundial/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 31 – Propaganda antinipônica da Texaco, 1944



Fonte: <www.ack-images.co.uk/archive/-2UMDHUSPK7UP.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Na figura 31, em uma propaganda antinipônica veiculada pela empresa do ramo petrolífero Texaco durante a Segunda Guerra Mundial, também vemos o uso dos simbolismos preconceituosos na imagem do asiático que foram abordados anteriormente, mas é outro elemento que se destaca no cartaz: o uso da tipografia que ficou conhecida como Chop Suey²².

Paul Shaw, historiador norte-americano, conta que esse tipo de fonte comumente usada em letreiros de restaurantes chineses, pôsteres de filmes de kung-fu, que tenta remeter aos traços da caligrafia chinesa, teve origem na empresa de fontes tipográficas Cleveland Type Foundry, que obteve a patente de uma fonte tipográfica caligráfica batizada de Chinese em 1883, e depois renomeada para Mandarim (QUITO, 2021). A partir dela, diversas outras tipografias foram criadas e comercialmente distribuídas seguindo o mesmo estereótipo asiático, tentando simular uma caligrafia estrangeira e adaptá-la ao formato do alfabeto ocidental. Apesar das fontes Chop Suey também terem sido utilizadas por alguns imigrantes chineses nos Estados Unidos, nos anos 1930, em letreiros e anúncios de seus restaurantes para atrair clientes norte-americanos, o uso constante do tipo em propagandas racistas antiasiáticas com outros estereótipos raciais é controverso, por não ser possível utilizá-lo sem remeter novamente a esses símbolos.

Voltando um pouco na história e com foco agora no Brasil, em 1908 houve a chegada dos primeiros japoneses no Brasil no navio *Kasato Maru* no porto de Santos, sendo a maioria alfabetizada, vestindo “roupas limpas” e trazendo itens pessoais que apenas mais ricos levavam em suas bagagens (LESSER, 2015). Assim, o imigrante japonês — dentre outros — é embranquecido e enquadrado na esperança das elites brasileiras de um Brasil menos negro e menos “índio” (SHIMABUKO, 2018).

A forma como o imigrante japonês foi enxergado pela elite desde essa época reflete diretamente na forma como o próprio indivíduo se reconhece. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2015, 45,22% dos brasileiros se declaram brancos; 45,06% pardos; 8,86% pretos; 0,47% amarelos e 0,38% indígenas. Porém, é difícil determinar ao certo a porcentagem correta de amarelos no país, já que é muito comum a identificação como branco por grande parte dos asiáticos. Usado como uma forma de “embranquecer” o Brasil, os amarelos foram distanciados dos indígenas e dos negros e ficaram enquadrados em um não lugar racial, visto como um “quase-branco” (LESSER, 2015). Essas visões colaboraram para criar uma imagem dos asiáticos como os “outros”, ou os “não pertencentes” e, em outras palavras, “exóticos”. Segundo o crítico literário Edward Said, no seu

²² Prato de origem sino-americana. Acredita-se ter sido criado no fim do século XVIII por imigrantes cantoneses nos Estados Unidos e adaptados ao paladar europeu-americano (ESCHNER, 2017).

livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (SAID, 1978), o próprio termo Oriente foi uma criação do “Ocidente” para se referir ao povo distante à sua cultura, ao seu domínio cultural e fortalecer a imagem do ocidental como o povo predominante, conhecido.

É importante também levantar a questão dos chamados “estereótipos positivos” aos quais os asiáticos geralmente são associados. A percepção de que japoneses são gentis, bons trabalhadores, dóceis, dedicados faz parte desse tipo de estereótipo denominado na sociologia como “minorias-modelo”, conceito que começou a circular no pós-Segunda Guerra Mundial e passou a ser estudado em trabalhos dos autores Cohen (1992) e Delener e Neelankavil (1990). Para Ezawa (2021, p. 13):

[...] enquanto à primeira vista o estereótipo de “Minorias Modelo” parece positivo ou na pior das hipóteses inofensivo, tal rótulo torna a minoria mais vulnerável. Tal vulnerabilidade reside no fato de que indivíduos do grupo que não condizem com o estereótipo sentem-se pressionados socialmente a moldarem sua personalidade e sua forma de interação com o mundo, chegando ao ponto de certas pessoas vivenciarem depressão, baixa autoestima ou outros distúrbios decorrentes dessa situação.

Além disso, o conceito de minorias-modelo cria uma separação do grupo em “maus” e “bons” asiáticos. Por um lado, tem-se a imagem do asiático “mau”, geralmente relacionada à figura do chinês, como um ser animalesco, vivendo em um ambiente apertado e caótico e adepto de culinária exótica, como é possível observar nas *fake news* sobre a sopa de morcego (ver cap. 4.1); e por outro, o “bom” asiático, que geralmente é relacionado à figura do japonês. Espera-se que sejam tímidos, inofensivos e que não questionem ações feitas contra eles. Shimabuko (2018, p. 6) explica também como a questão da minorias-modelo é usado como argumento contra os negros no Brasil:

Embora racialmente inferiores aos brancos, asiáticos ainda são tidos como racialmente superiores em relação aos negros. Ademais, as leituras de ambos grupos racializados (asiáticos como bons trabalhadores versus negros enquanto trabalhadores incompetentes) se retroalimentam e configuram o mito da minorias modelo, que dita a superioridade cultural de asiáticos que ascendem social e economicamente, em contrapartida a outras minorias racializadas, sendo simultaneamente uma justificativa da pobreza de grupos marginalizados como epifenômeno do colonialismo e da escravidão, e uma defesa do mito da democracia racial nas Américas.

Esses atributos geralmente são usados para discorrer comentários e comparações racistas com a comunidade negra, compondo o argumento de que, se a comunidade asiática chegou a cargos altos e de grande prestígio na comunidade brasileira, por que os negros não conseguiram? Essa questão originou a criação de diversos grupos de discussão de militância asiática ao redor do mundo para refletir sobre qual o papel da comunidade no combate ao racismo negro e qual a responsabilidade que ela tem na propagação desses estereótipos, como

a página de Facebook Perigo Amarelo²³, que, além de postar conteúdo denunciando casos de racismo amarelo no Brasil, traz discussões sobre racismo negro, repressão policial, racismo contra indígenas e até questões sobre a relação sociopolítica entre países asiáticos, como o imperialismo japonês e a ocupação e crimes de guerras feitas pelo Japão em diversos países asiáticos, como Coreia e Taiwan. A página também alimenta um blog com textos sobre essas questões, denominada *Outra Coluna*²⁴, idealizado em 2015 pelo educador popular Fábio Ando Filho e, posteriormente, integrado por outras pessoas ligadas à militância asiático-brasileira (MATSUDA, 2020).

A representatividade da comunidade negra nos quadrinhos foi o fator que motivou o doutorado do professor Nobu Chinen²⁵. Em seu livro, *O negro nos quadrinhos do Brasil* (CHINEN, 2019), desenvolvido com base no seu doutorado e atualizado com obras publicadas após a defesa de sua tese, o professor traça um longo histórico de como o negro foi representado pela história dos quadrinhos brasileiros desde sua primeira aparição até os dias de hoje, ainda mais nos quadrinhos independentes atuais. Também evidencia um estudo realizado em São Paulo em 1988 que tinha como objetivo entender de que maneira, cem anos após a abolição da escravidão, os brasileiros definiam o racismo vigente no Brasil. Segundo Chinen (2019, p. 44):

Os resultados da investigação foram simples e reveladores: enquanto 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito, 98% disseram conhecer, sim, pessoas e situações que revelavam a existência de discriminação racial no país... A conclusão informal da pesquisa era, assim, que todo brasileiro parece se sentir como uma “ilha de democracia racial”, cercado de racistas por todos os lados.

Pode-se ver como, apesar de grande parte da população brasileira não se considerar racista, uma porcentagem muito parecida afirma já ter evidenciado situações racistas. Por esse resultado, podemos ver como, além do país ser majoritariamente racista, ele não se vê praticando atos discriminatórios, embora os dados do IBGE mostrem, ano a ano, as porcentagens de negros e brancos nos índices de saúde, educação, acesso à internet, entre tantos outros parâmetros.

Em estudo feito pelo IBGE em 2018 na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua, vemos a proporção da taxa de analfabetismo no país (IBGE, 2020). O gráfico (Figura

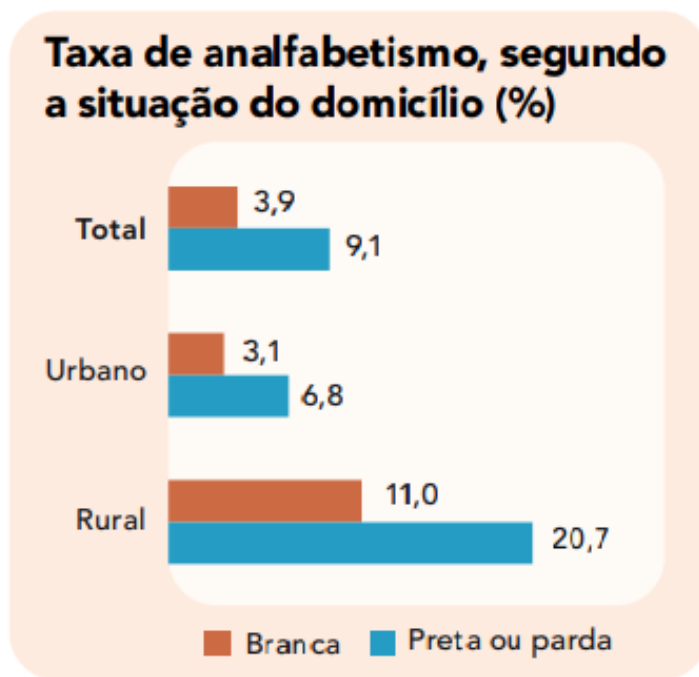
²³ Disponível em: <www.facebook.com/perigoamarelo/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

²⁴ Disponível em: <<https://outracoluna.wordpress.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

²⁵ Nobuyoshi Chinen (1961-), mais conhecido como Nobu Chinen é um escritor, redator, pós-graduado em Docência para Ensino Superior pela Faculdade Oswaldo Cruz, doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pesquisador na área de história em quadrinhos, membro do Observatório de Histórias em Quadrinhos, da Comissão Organizadora do Troféu HQ Mix e professor universitário brasileiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nobu_Chinen>. Acesso em: 15 nov. 2021.

32) demonstra claramente a disparidade do acesso à educação entre brancos e pretos/pardos. É importante apontar essas contradições e desigualdades para refletirmos sobre o próprio acesso da população negra aos quadinhos no Brasil e vermos como o problema é muito mais estrutural e precisa ser trabalhado desde suas origens.

Figura 32 – Gráfico da taxa de analfabetismo, segundo a situação do domicílio (%)



Fonte: IBGE, 2020.

4.1 Pandemia e o “vírus chinês”

Desde que o coronavírus começou a se espalhar pelo planeta em 2020, diversos veículos de mídia e representantes de países têm atribuído à China toda a culpa pelo seu surgimento e disseminação, como é possível ver em algumas notícias que datam do início da pandemia.

Figura 33 – Notícia na página R7 sobre coronavírus, 2020

Coronavírus

Sopa de morcego pode ter relação com surto de coronavírus na China

Cientistas chineses encontraram indícios de que vírus presente no animal é parecido com o que já infectou mais de 600 pessoas no país

Fonte: Mellis, 2020.

Figura 34 – Notícia na página *Extra* sobre coronavírus, 2020



Fonte: Moreira, 2020.

Na figura 33, a matéria diz: “Sopa de morcego pode ter relação com surto de coronavírus na China”. Já na figura 34, a matéria alerta: “Exame prova que coronavírus veio de morcegos, afirma jornal”, ambas utilizando a mesma foto de uma possível sopa com o animal mergulhado, mas sem informar a data de quando ela foi tirada ou fonte. Mesmo que o teor da matéria seja focado no fato do vírus ter vindo do animal, a imagem que é usada como chamada é a do alimento, que não tem ligação comprovada com a propagação da doença.

Uma montagem que viralizou nas redes sociais em 2019 mostrava uma jovem se alimentando de uma sopa de morcego e denunciava esse hábito como o principal responsável pela disseminação do coronavírus.

Figura 35 – Montagem em rede sociais



Fonte: Costa, 2020.

Porém, foi provado por sites fact checkers nacionais e internacionais (Figuras 36 e 37), que ajudam a determinar se uma notícia ou imagem veiculada é real ou não, que as fotos foram feitas em 2016 – e não em 2019 como foi noticiado – no arquipélago de Palau, e não na China.

Figura 36 – Fact checker *Observador*, 2020



Fonte: Costa, 2020.

Figura 37 – Fact checker *Foreign Policy*, 2020

ARGUMENT

An expert's point of view on a current event.

Don't Blame Bat Soup for the Coronavirus

Racist memes target Chinese eating habits, but the real causes of the virus are more mundane.

By [James Palmer](#), a deputy editor at *Foreign Policy*.

Fonte: Palmer, 2020.

De fato, os pesquisadores, segundo o Instituto Butantan (2021), concluíram que a epidemia teve início na cidade de Wuhan, na China, em dezembro de 2019. Porém, segundo um relatório (EL PAÍS, 2021) da OMS divulgado no final de março de 2021, desenvolvido por cientistas da China e de outras partes do mundo, o vírus passou do morcego para um mamífero intermediário, e depois para um ser humano. A passagem do vírus para humanos por meio de produtos alimentícios, como apontaram as diversas matérias jornalísticas sobre o assunto, seria apenas uma hipótese remota, e a possibilidade de o vírus ter escapado acidentalmente do Instituto de Virologia de Wuhan foi classificada como “extremamente improvável”. Mesmo após divulgado esse estudo, a mídia continuou culpabilizando a China, mostrando o coronavírus como reflexo dos maus hábitos alimentares e sanitários do país ou até como uma criação do governo chinês para impactar economias externas.

Este último argumento foi amplamente defendido pelo ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump (KURTZMAN, 2021), que sempre deixou claro que os chineses deveriam ser culpados por toda a situação e fez questão de chamar o coronavírus de “Vírus Chinês”. Trump adotou uma postura negacionista desde o início da pandemia, recusando-se a usar máscaras e incentivando o uso de medicamentos sem comprovação científica, além de fechar fronteiras comerciais com a China. Em postagem em sua rede social, Twitter, Trump declarou:

Sempre tratei o Vírus Chinês seriamente, e sempre fiz um ótimo trabalho desde o começo, incluindo minha decisão logo no início de fechar as fronteiras com a China

– contra a vontade de quase todos. Muitas vidas foram salvas. A nova narrativa de Fake News é desgraçada e falsa! (apud WION WEB TEAM, 2020, tradução livre)

Esses pronunciamentos foram replicados por representantes brasileiros, como o presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, em 2021, em evento no Palácio do Planalto, em Brasília (informação verbal):

É um vírus novo, ninguém sabe se nasceu em laboratório ou por algum ser humano [que] ingeriu um animal inadequado. Mas está aí. Os militares sabem que é guerra química, bacteriológica e radiológica. Será que não estamos enfrentando uma nova guerra?. Qual o país que mais cresceu seu PIB? Não vou dizer para vocês. (apud CARTACAPITAL, 2021)

Tais declarações, somadas ao histórico de preconceito que a comunidade asiática recebe desde o fim da Segunda Guerra Mundial, colaboraram para um aumento dos ataques étnicos que a comunidade tem recebido. A Comissão pelos Direitos Humanos de Nova Iorque reportou que entre fevereiro e abril de 2020 houve 105 casos de discriminação antiasiática na cidade, contra cinco denúncias no mesmo período do ano anterior (YANG, 2020). Em agosto, foi criado em resposta à Operação Asian Hate Crime Task Force, uma iniciativa criada pela polícia de Nova Iorque para combater o crescente número de crimes contra a comunidade asiática (EYEWITNESS NEWS, 2021). Já a organização Stop AAPI Hate²⁶, uma ONG que rastreia incidentes de ódio e discriminação contra asiáticos-americanos e habitantes das ilhas do Pacífico nos Estados Unidos, registrou 2.800 casos entre 19 de março e 31 de dezembro de 2020, sendo mais de 100 deles contra idosos (ROGERS, 2021). Em resposta a esses ataques, especialistas da Organização das Nações Unidas emitiram um documento explicitando os diferentes tipos de ataques racistas e xenofóbicos que essa comunidade tem enfrentado, incluindo exemplos de ataques físicos, vandalismo em lojas asiáticas, proibição de serviços e acessos públicos e assédio verbal, denunciando diretamente os ataques que o então presidente Donald Trump estava fazendo em seus pronunciamentos (ACHIUME; MORALES; BRODERICK, 2020).

No Brasil, o caso da estudante de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Marie Okabayashi, pinta um bom panorama da situação no país (TCHAO, 2020). Em fevereiro de 2020, a jovem descreveu nas redes sociais uma situação em que uma senhora sentada dentro do vagão do metrô em que estava percebeu sua presença e seus fenótipos asiáticos e começou a ofendê-la publicamente com termos de cunho racistas, assumindo-a como chinesa e correlacionando-a com o coronavírus. É importante atentar ao fato de que Marie não possui

²⁶ Disponível em: <<https://stopaapihate.org/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

nenhuma ascendência chinesa – seu pai é descendente de brancos e negros, enquanto sua mãe de japoneses. Okabayashi também comentou:

Quantas vezes a gente não escuta que chineses são porcos, sujos e maus? Essas fake news sobre sopa de morcego e afins, criaram com o único objetivo de diminuir uma cultura e disseminar o ódio. Ou que asiático 'é tudo igual'? Dizem que amarelos não têm empatia, expressão, fetichizam e pintam as mulheres amarelas como submissas e os homens como emasculados. O Ocidente é visto como desenvolvido e o Oriente como bárbaro. (apud TCHAO, 2020)

Outro caso que repercutiu nas redes sociais foi o da atriz Ana Hikari, filha de pai negro e mãe descendente de japoneses, conhecida por interpretar a primeira protagonista de ascendência asiática na TV Globo na novela *Malhação*. Em março de 2020, em uma festa de pré-carnaval em São Paulo, antes de ser confirmado o primeiro caso de Covid-19 no Brasil, Ana relata que foi abordada por um homem desconhecido e foi alvo de um comentário racista, associando-a à doença (REIF, 2021). Novamente vemos um caso de uma mulher asiática, de ascendência japonesa, sendo alvo de comentários racistas, e a associando a uma etnia que não é a sua. Mas por que isso acontece?

“Há o mito das três raças, que apresenta o Brasil como constituído por brancos, negros e indígenas, excluindo as pessoas com aparência asiática. Isso provoca apagamento e exclusão simbólica”, diz o cineasta e mestrando da Universidade Federal Fluminense Hugo Katsuo para o Instituto Claro (VALLE, 2021). Este mito remonta um pensamento do século XIX, através do naturalista alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, que propunha um programa educacional da história do Brasil originário apenas dessas três raças supracitadas. O apagamento da importância da contribuição do povo asiático no Brasil colabora com o sentimento de estrangeirismo e não pertencimento da comunidade no país e os coloca sob um mesmo grupo homogêneo.

Diversos grupos surgiram nos últimos anos no Brasil com o intuito de discutir e reviver a história de asiáticos-brasileiros e sua importância nos movimentos sociais do Brasil, como o coletivo Labibe Yumiko²⁷, nomeado em homenagem a Suely Yumiko²⁸ e Labibe Elias Abduch²⁹, ambas militantes asiático-brasileiras. O coletivo divulga várias informações sobre

²⁷ Veja mais em: <www.instagram.com/coletivolabibeyumiko/> . Acesso em: 15 nov. 2021.

²⁸ Suely Yumiko, primeira filha de um casal de japoneses que migraram para o Brasil, foi formada em língua portuguesa e germânica. Participava da militância política clandestina pelo PCdoB. Participou da Guerrilha do Araguaia, movimento armado criado na Amazônia brasileira para fomentar uma revolução rural e derrubar a ditadura militar.

²⁹ Labibe Elias Abduch nasceu na Síria, em 1899, e foi criada no Brasil, na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Lutou contra a ditadura militar implantada no país em 1964, e morreu durante uma manifestação de oposição no mesmo ano. Foi uma das primeiras vítimas do regime ditatorial.

militantes asiático-brasileiros que lutaram durante a ditadura militar implantada no Brasil em 1964, manifestos e iniciativas sobre casos de racismo no país.

Além da pandemia do coronavírus, o ano de 2021 foi marcado por protestos e casos de violência racial tanto contra a comunidade asiática como pela comunidade preta, que repercutiram no mundo todo. Em março de 2021, seis mulheres de ascendência asiática foram mortas a tiros em uma série de ataques por um homem branco em spas na cidade de Atlanta, nos Estados Unidos (WHITCOMB; GORMAN, 2021). Em resposta ao ataque, a unidade de contraterrorismo do Departamento de Polícia de Nova Iorque anunciou a mobilização de tropas adicionais em comunidades asiáticas locais por precaução (GARGER, 2021).

Além disso, diversos grupos asiáticos pelo mundo todo se pronunciaram, denunciando o racismo latente na sociedade, e motivaram a criação de uma hashtag iniciada por asiáticos-franceses na rede social Twitter, *#JeNeSuisPasUnVirus* (em tradução livre do francês “não somos um vírus”), em que amarelos contavam relatos de agressão verbal e física desde que a pandemia começou (FOUCHÉ, 2020). Exigiam também uma mudança imediata para dar um fim aos casos de agressão a membros dessa etnia, e também incentivava a população a consumir produtos de restaurantes, lojas e artistas asiáticos. Movimento semelhante começou nos Estados Unidos sob a hashtag *#IAmNotAVirus* (DIAS, 2020), e chegou ao Brasil como *#EuNãoSouUmVirus* (SAYURI, 2020).

De acordo com o Departamento de Trabalho dos Estados Unidos, no ano de 2020, a taxa de desemprego entre asiáticos-americanos subiu 450%, indo de 2,5% em fevereiro para 13,8% em junho (WALKER, 2020). Já no Brasil, em resposta aos crescentes casos de xenofobia no país, o Instituto Sociocultural Brasil-China (Ibrachina), criou uma central de denúncias contra racismo, com o objetivo de centralizar as informações sobre estes crimes, reunir esses dados e repassar para as autoridades brasileiras (IBRACHINA, 2020).

5 O QUADRINHO EXPERIMENTAL COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Vimos como, através da história, o quadrinho experimental se configura como uma forma de ir contra o meio hegemônico das editoras e como um modelo comercialmente viável para artistas iniciantes começarem sua trajetória com a Nona Arte. Enquanto as editoras precisam de um produto com garantia de lucro e calculam junto aos especialistas o risco de financiar uma obra de um novo autor, preferindo investir num autor consolidado no mercado, o financiamento coletivo é aparentemente livre dessas amarras.

Apesar de diversas editoras com enfoque em produção nacional e de novos autores, muitos artistas continuam apostando na plataforma on-line de financiamento coletivo Catarse como forma de viabilizar seu projeto (ALMEIDA, 2013). Segundo dados da própria plataforma, 925.405 pessoas já apoiaram financeiramente pelo menos um projeto, movimentando no total R\$ 182 milhões de reais, o que corresponde a 16.543 projetos financiados com sucesso (CATARSE, 2021). No ano de 2020, em plena pandemia mundial e crise financeira no Brasil, um projeto foi financiado com a maior arrecadação na história do crowdfunding no país até então, R\$ 4.231.641, vindo de 32.128 apoiadores, para o projeto de jogo virtual de exploração do criador de conteúdo Rafael Lange³⁰. Meses depois, outro projeto superou o número e também a marca de maior arrecadação da história do financiamento coletivo latino-americano, com R\$ 8.519.827, para o projeto “Nerdcast RPG: Coleção Cthulhu” (Figura 38), da empresa Jovem Nerd³¹. Nesse projeto, foi oferecido uma coleção de livros, uma graphic novel e itens colecionáveis baseadas em episódios de podcast de RPG (role-playing game) da marca. Ambos os projetos atingiram sua meta de financiamento em menos de 24 horas, ou seja, mesmo de forma independente, conseguiram valores muito acima do esperado para seus planejamentos financeiros, dependendo apenas de seu público. Essa forma de negócio não gera estoque e todo produto que será produzido já foi pago pelo cliente, o que possibilita que pequenos produtores não corram o risco de ter prejuízo.

³⁰ Disponível em: <www.catarse.me/ordem>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³¹ Disponível em: <www.catarse.me/nerdcastrpg>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 38 – Recorde de vendas do projeto Nerdcast RPG: Coleção Cthulhu



Fonte: <www.catarse.me/nerdcastrpg>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Esses projetos, apesar de exemplos fora da curva, mostram como há demanda do público por conteúdo exclusivo e produzido de forma independente mesmo em períodos de dificuldade financeira no país. Outros projetos da plataforma, mesmo em proporções menores, conseguiram financiamento maior do que o esperado, como foi o caso do quadrinho *HQ de Briga* (Figura 39), do artista Silva João³². A *HQ*, que originalmente foi postada integralmente na plataforma Twitter pelo próprio autor³³, atingiu sua meta em menos de 24 horas: R\$37.878, que corresponde a 261% da meta de R\$14.500 proposta por Silva. É interessante o fato de que os fãs da obra de Silva já tinham consumido todo o conteúdo da *HQ de Briga* pela rede social e mesmo assim apoiaram financeiramente uma versão física da obra. O caso aqui não foi o de conhecer uma história nova, mas sim de apoiar um artista independente e ter aquela obra como item colecionável. Se olharmos dessa perspectiva, o quadrinho volta a ser objeto de fetiche, como proposto por Walter Benjamin em 1936, por abandonar a proposta de ser um produto de comunicação, e tornar-se um item a se ter, por seu significado (BENJAMIN, 1990).

³² Disponível em: <www.catarse.me/hq_de_briga>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³³ Disponível em: <www.twitter.com/silvazuo/status/1238439908357832704>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 39 – HQ de Briga



Fonte: João, 2020.

O quadrinho *Arlindo* (Figura 40), da artista Ilustralu, é outro exemplo de quadrinho que nasceu nas redes sociais e conseguiu uma versão física graças ao financiamento coletivo. A artista começou a postar a história³⁴ em 2019, no Twitter, e desde então tem conseguido diversos fãs da trama, e isso se reflete no sucesso da campanha³⁵: 4.410 apoiadores, com um valor total de R\$ 385.603, que representa 455% da meta da autora, que era de R\$ 84.736. O quadrinho de Ilustralu, além de trazer o personagem *Arlindo* em seu dia a dia no Rio Grande do Norte e suas amigas, paixões e família, também traz diversas questões LGBTQIA+ do personagem, seus conflitos internos e discussões. Porém, ao contrário do exemplo do quadrinho de Silva João, que foi produzido e distribuído de forma independente, i.e., sem o gerenciamento de uma editora, a campanha e a distribuição de *Arlindo* foram feitas pela editora Seguinte³⁶. Nisso, chegamos de novo à questão se este quadrinho continua sendo considerado independente, por ter sua origem em uma produção independente, ou para de ser, já que sua publicação física foi gerenciada por uma editora.

Por esses motivos é complicado traçar, no Brasil, precisamente o que é um quadrinho mainstream e um independente. Mainstream ou não, *Arlindo* é um exemplo importante de

³⁴ Disponível em: <<https://twitter.com/ilustralu/status/1080222316024471557>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³⁵ Disponível em: <www.catarse.me/arlindo>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³⁶ Disponível em: <www.catarse.me/arlindo?ref=ctrse_explore>. Acesso em: 15 nov. 2021.

quadrinho financiado em plataforma on-line com grande demanda de público, e com foco em personagens LGBTQIA+. Isso nos mostra o interesse dos leitores de consumir obras que abordem relacionamentos fora da heteronormatividade que possam representar suas próprias histórias de vida. Segundo um estudo (SANCHEZ, 2020) feito por Monica Trasandes, diretora de Mídia Latina e Representação em Língua Espanhola, que contou com a participação de 1400 entrevistados, 85% das que se identificaram como LGBTQIA+ afirmaram que o entretenimento ajudou a gerar compreensão sobre o tema em suas famílias. Entre os heterossexuais e cisgêneros, 81% afirmaram que esse tipo de personagem os deixou mais confortáveis com LGBTQIA+s de seu convívio. O quadrinho então, sendo uma forma de entretenimento, tem um papel essencial na representatividade LGBTQIA+ na sociedade.

Figura 40 – Exemplo de página de *Arlindo*, de Ilustralu, 2020



Fonte: <<https://twitter.com/ilustralu/status/1158904237541273600>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Como vimos, a história em quadrinhos é um importante veículo de comunicação capaz de atingir um público cada vez mais abrangente. Por ter um custo muito baixo de produção se comparado a outros veículos artísticos e seguir a tradição de ser usado em diversos períodos históricos para se contestar uma situação de repressão ou censura, o quadrinho independente surge como um importante vetor de informação e resistência no momento atual da conjuntura nacional. Veja esta declaração de Ing Lee de 2018:

Não é de hoje que corpos racializados, LGBTQ+, periféricos, de mulheres e pessoas com deficiência sofrem com marginalizações. A luta segue como sempre seguiu, ela é contínua e forte. Mas é preciso repensar e redefinir estratégias de resistência. Tendo em vista a conjuntura política atual, surge a urgência de reafirmação da potência revolucionária das publicações independentes. (apud VITRAL, 2018)

Esta fala da artista plástica, quadrinista e pesquisadora belo-horizontina Ing Lee é essencial para refletirmos sobre o papel do quadrinho na resistência e luta de minorias. Ing Lee, além de cofundadora de dois selos editoriais de publicações independentes – o Selo Pólvora e O Quiabo –, tem uma produção gráfica muito importante no meio independente, que será mais explorada no capítulo 5.1.

5.1 Quadrinho asiático

Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense, propõe no seu livro *Vulnerability at Resistance* (BUTLER; GAMBETTI; SABSAY, 2016) que vulnerabilidades sejam encaradas como potências, uma forma de resistência política, viável nos casos em que simplesmente não há uma estrutura para que um protesto tome forma em locais públicos, ou pela impossibilidade de acesso dos agentes da ação por algum fator físico ou pessoal. Em tempos de pandemia, em que o acesso a qualquer local público é desencorajado pelas autoridades de saúde, limita-se mais ainda a possibilidade de quaisquer protestos físicos e presenciais por minorias. Logo, fecha-se essa via de contestação e essa minoria precisa se adaptar a uma nova mídia.

O cinema surge como uma possível ferramenta de contestação política e social, com grande alcance e possibilidade de reprodução, “ampliando as coordenadas operatórias da estética contemporânea, criando parâmetros visuais e políticos para a feitura e consumo da obra de arte” (CIRNE, 1974, p. 14). E como o cinema é uma ferramenta atuante da sociedade capitalista, que tem como função contestar antigas concepções estéticas (BENJAMIN, 1990), entra na definição de vanguarda de Cirne (1974), que discute sobre a questão da vanguarda no

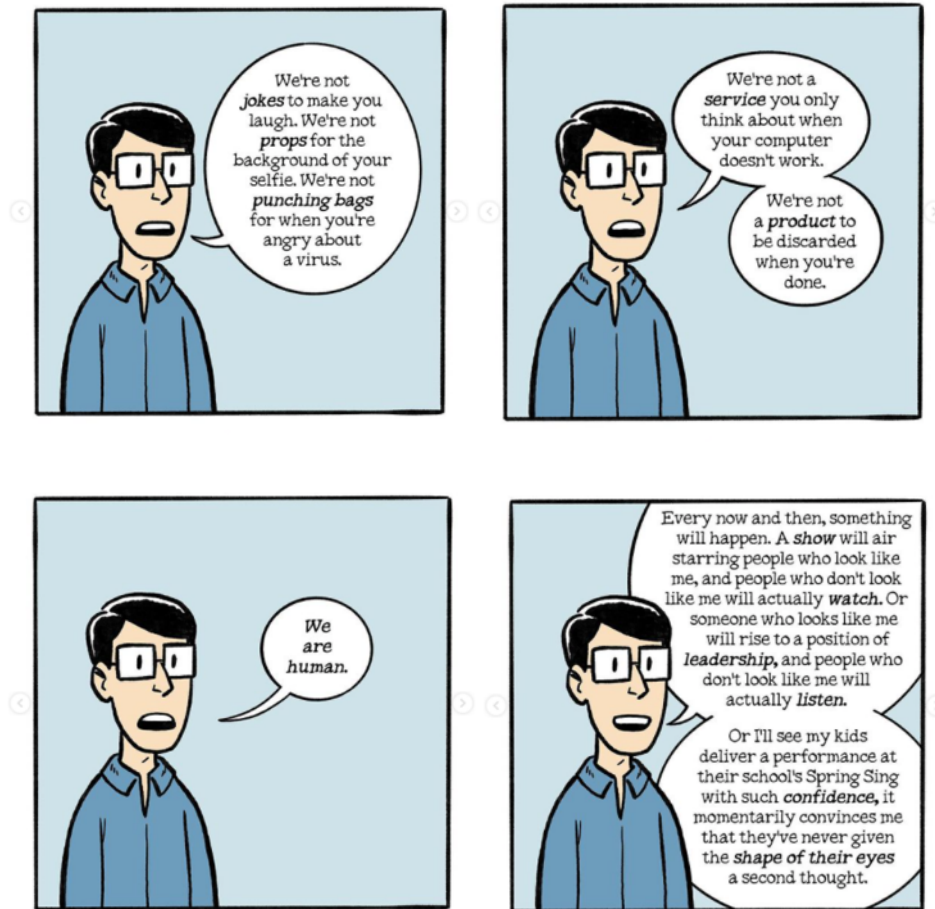
meio da arte, e em especial, nos quadrinhos. Segundo ele, “os quadrinhos em si, como organismo vivo e atuante, já são vanguarda se encarados dentro da perspectiva feroz do consumo” (CIRNE, 1974, p. 55). Ele continua a discussão passando pelos pontos principais que precisam primeiro existir para que exista uma vanguarda, entre eles a criação de novas linguagens; o experimentalismo crítico; e a fuga da redundância, que configura o contraestilo.

O quadrinho, além de apresentar semelhanças com o poder de comunicação do cinema, tem uma produção que envolve menos orçamento e uma equipe reduzida. Podemos, então, considerar o quadrinho independente como a forma mais democrática de arte e elemento contestador dentro de um sistema capitalista, e, se olharmos da ótica do financiamento coletivo e desprendimento total de grandes editoras, chegamos a um produto com total independência criativa e potencial de comunicação. O uso do quadrinho independente na resistência asiática-amarela durante a pandemia parece juntar uma série de fatores que potencializa sua capacidade de sucesso e de mudança dentro da sociedade racista brasileira.

Após o ataque racial em Atlanta nos Estados Unidos em março de 2021, diversos artistas asiáticos se pronunciaram nas suas redes sociais por meio de textos e ilustrações. Um deles foi o artista sino-americano Gene Luen Yang³⁷, que publicou em seu Instagram pessoal em março de 2021 uma tira (figura 41) com as hashtags do movimento antirracista asiático, “*#AsiansAreHuman* (do inglês “asiáticos são humanos”), *#StopAsianHate* (do inglês “pare com o ódio aos asiáticos”) *#StopAAPIHate*” (do inglês “pare com o ódio aos asiáticos americanos e asiáticos do Pacífico”).

³⁷ O artista sino-americano Gene Luen Yang, nascido em 1973 nos Estados Unidos, é também um professor universitário, escritor de literatura infantil, romancista, roteirista, graphic novelist, Embaixador da Literatura para Jovens e o terceiro romancista gráfico a receber a MacArthur Fellowship. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gene_Luen_Yang>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 41 – Tira publicada no Instagram de Gene Luen Yang



Fonte: <www.instagram.com/p/CMh-79oBfxw/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Gene coloca-se como personagem na tira para dar sua opinião sobre a forma como os asiáticos sempre foram tratados, e como a pandemia tem deixado ainda mais claro a xenofobia latente. Em um dos quadros (Figura 41, quadro superior à esquerda), ele conta que os asiáticos são sempre encarados como “piadas para fazer você rir, objetos para o fundo de suas fotos e sacos de pancadas para quando você está bravo sobre um vírus” (tradução livre do inglês). Ele também aborda o fato de a mão de obra chinesa ser tratada como um bem ou serviço barato e descartável, ao dizer que “nós [asiáticos] não somos aquele serviço que vem à mente quando seu computador quebra, e não somos um produto a ser descartado quando seu problema é resolvido, somos humanos” (Figura 41, quadro superior à direita). O artista encerra sua tira mostrando o que ele espera para o futuro e que mudanças já estão acontecendo, ao dizer que “séries serão exibidas mostrando pessoas que parecem comigo, e pessoas que não têm esse perfil vão assisti-las” (Figura 41, quadro inferior à direita).

Essa não é a primeira vez que Gene produz um trabalho voltado ao assunto do racismo com amarelos. Em 2006, o quadrinista publicou a graphic novel *O chinês americano* (YANG, 2006) (Figura 42).

Figura 42 – *O chinês americano*, por Gene Luen Yang



Fonte: Yang, 2008.

O quadrinho narra por meio de três histórias paralelas (Figuras 43, 46 e 47) como é crescer sendo um asiático-americano nos Estados Unidos. Em uma delas, de cunho mais autobiográfico, Gene conta a história de um jovem asiático-americano, com pais imigrantes chineses, que precisa lidar com os conflitos de um jovem na escola somados à rejeição pelos

seus colegas brancos, ao isolamento por ser um dos únicos asiáticos em sua sala e à ignorância quanto à sua cultura por parte dos outros alunos.

Figura 43 – Exemplo de página de *O chinês americano*, de Gene Luen Yang, mostrando o preconceito contra asiáticos



Fonte: Yang, 2009.

Na figura 43, vemos o protagonista isolado de todos os outros alunos na hora da refeição. Ele então é abordado por outro aluno, que pergunta de forma grosseira o que ele está comendo, que responde “bolinho chineses”. Os alunos então utilizam do estereótipo racista de a alimentação chinesa ser baseada no consumo de cachorros para atacar o personagem asiático-

americano, exigindo que ele fique longe de seus animais de estimação. Esse estereótipo está muito presente na forma como a China é retratada em reportagens internacionais, falas de representantes e no imaginário popular “ocidental”, que se intensificou ainda mais com o surto da Covid-19 e a ligação com o país pela mídia. O consumo de carne de cachorro na China é praticado por uma parcela mínima da população (PEDROSO, 2020), em apenas duas províncias no sul da China, Guangdong e Guangxi, mas é sempre retratado pelos veículos de notícias como um costume nacional e amplamente aderido pela população chinesa, como podemos ver nas manchetes das figuras 44 e 45.

Figura 44 – Reportagem on-line no site *El País*



Fonte: El País, 2018.

Figura 45 – Reportagem on-line no site *BBC News*



Fonte: BBC News, 2017.

Essa visão estereotipada da culinária chinesa, representada pela cena cotidiana no quadro ilustrado por Gene, é um exemplo, entre outros explorados pelo artista, para mostrar os diferentes tipos de ataques sutis que a comunidade chinesa recebe em comentários que podem parecer inofensivos à primeira vista, mas que escondem um reforço do orientalismo explorada por Edward Said em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978), como a tentativa de representação do asiático como um ser exótico, de práticas incorretas e distantes do que seria aceitável na sociedade “ocidental”. Em uma parte da trama (Figura 46), um novo aluno de ascendência chinesa entra para a escola, e tenta se aproximar do protagonista comunicando-se em mandarim, uma das variações da língua chinesa, por enxergar nele semelhanças culturais. O protagonista, de início, rejeita a aproximação, por se sentir envergonhado de ser posto diante de outro colega da mesma etnia, mas que ainda não passou pelo processo de adaptação à cultura norte-americana, e se recusa a responder no mesmo idioma.

Figura 46 – Exemplo de página de *O chinês americano*, de Gene Luen Yang, mostrando a chegada de um novo aluno de ascendência chinesa



Fonte: Yang, 2009.

O quadrinho de Gene Luen Yang explora dois polos interessantes quanto ao racismo asiático: aquele espalhado por não amarelos e aquele propagado até dentro da comunidade asiática. É então um quadrinho dedicado tanto à própria comunidade amarela – que se enxerga nas representações e violências sofridas e na relação que traçou com outros asiáticos – quanto a não integrantes deste grupo étnico, que encontram na narrativa uma forma resumida e digerida de como se manifesta o racismo nesses casos e como o indivíduo atingido se sente.

O chinês americano recebeu diversas premiações internacionalmente, sendo a primeira graphic novel a receber o prêmio Michael L. Printz³⁸ de Excelência em Literatura para Jovens Adultos da American Library Association, foi finalista do National Book Award³⁹ e indicado ao Eisner⁴⁰ de Melhor Álbum Original. Em 2021, o serviço de streaming de filmes da Walt Disney Company, Disney Plus, divulgou (VARIETY, 2021) que fará uma adaptação em forma de série live-action do quadrinho de Gene, com direção de Destin Daniel Cretton, responsável pela direção do filme *Shang-Chi e a lenda dos dez anéis* (lançado em 2021). *Shang-Chi* é o primeiro filme de super-herói com um protagonista asiático da Marvel Studios. É importante ressaltar esses dados como indicativo do interesse do público em geral de consumir conteúdos com representatividade asiática e que toque em temas como xenofobia e racismo amarelo.

No Brasil, encontramos uma produção em crescimento de quadrinhos independentes a partir da iniciativa de artistas asiático-brasileiros. Iremos mostrar alguns exemplos de obras e quadrinistas que possuem uma representatividade amarela. O primeiro deles é o quadrinho *Criança Amarela* (Figuras 48 e 49), do ilustrador e quadrinista asiático-brasileiro Monge Han (pseudônimo de Eric Han Schneider). Neto de coreanos refugiados de guerra, o artista criou essa autobiografia em forma de história em quadrinho, para contar sobre como foi crescer no Brasil sendo um adolescente com descendência asiática entre jovens brasileiros, abordando os estigmas, preconceitos, projeções de raça e sentimentos. Nas palavras do autor Monge Han, em uma entrevista de 2019 para o *GI*:

³⁸ O prêmio Michael L. Printz de Excelência em Literatura para Jovens Adultos é um prêmio anual, inaugurado em 2000 nos Estados Unidos da América, que distingue o melhor livro escrito para jovens. Disponível em: <www.ala.org/yalsa/printz>. Acesso em: 15 nov. 2021.

³⁹ O National Book Award (em português Prêmio Nacional do Livro) é um dos mais importantes prêmios literários dos Estados Unidos da América, dado anualmente aos melhores livros escritos por cidadãos norte-americanos vivos. O prêmio é entregue desde 1950 nas categorias: Ficção, Não Ficção, Poesia e Literatura Juvenil. Disponível em: <www.nationalbook.org/>. Acesso em: 15 nov. 2021

⁴⁰ O The Will Eisner Comic Industry Awards, ou Prêmios Will Eisner, é um prêmio criado em 1988 que distingue feitos nas histórias em quadrinhos em diversas categorias, como “Best Writer” (Melhor Escritor), “Best Digital Comic” (Melhor Quadrinho Digital) e “Best Cover Artist” (Melhor Artista de Capa). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Eisner_Award>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A *Criança Amarela* foi a primeira vez que peguei recortes das minhas memórias e articulei em uma narrativa maior. Apesar de ser brasileiro, ter a pele clara, não era tratado como pessoa branca, sou asiático-brasileiro. Isso era uma discussão que quase não existia no Brasil em 2017. Acredito que o *Criança Amarela* foi o primeiro quadrinho brasileiro a falar sobre esse assunto. (apud CORDEIRO, 2019)

Figura 48 – Exemplo de página de *Criança Amarela*, de Monge Han, falando sobre o termo “japa”



Fonte: Han, 2017.

Na figura 48, uma página retirada do quadrinho *Criança Amarela*, Monge Han discute sobre o uso por parte dos jovens brancos do termo “japa”, remetendo à palavra “japonês”, para se referir a todas as crianças asiáticas do meio. O emprego desse termo, como foi mostrado no capítulo 4, tem conotação racista. Além disso, o uso da palavra “japa” para se referir a qualquer indivíduo que possua o fenótipo asiático, além de reduzi-lo a uma etnia, retira sua

individualidade e personalidade, ignorando sua origem, já que a pessoa asiática pode nem ser oriunda do Japão, mas sim da China, Coreia, entre outros países que apresentam um fenótipo similar. Em outra página (Figura 49), o quadrinista remonta a história da vinda de seus parentes para o Brasil, refugiados de guerra, e discute sobre sua nacionalidade brasileira, em contrapartida com o preconceito que sofre no país. Monge Han utiliza-se dessas situações comuns à experiência de asiáticos-brasileiros para criar uma história que tece relações culturais e identitárias.

Figura 49 – Exemplo de página de *Criança Amarela*, de Monge Han, falando sobre sua origem



Fonte: Han, 2017.

O artista também publicou um outro quadrinho em homenagem à sua avó, Young Sook Jo, que faleceu em 2018. O quadrinho se chama *Hamoni* (Figura 50), publicado em 2019, e o autor relata o falecimento de sua *halmeoni* (avó em coreano). A história de sua avó, contada no quadrinho, possui diversos pontos de contato com a história de outros imigrantes asiáticos no

Brasil, como os problemas de adaptação com a cultura, o estranhamento da população local, a barreira da linguagem e a trajetória de vida, criando os filhos longe de seu país de origem.

Figura 50 – Exemplo de página de *Hamoni*, de Monge Han



Fonte: Han, 2019.

Na figura 50, por exemplo, Monge Han explora diversos símbolos característicos da cultura coreana, passados pela sua avó e presentes no seu dia a dia e na forma que produz sua arte, como os ornamentos costurados por ela em peças de tecido, os móveis que vieram junto com a sua imigração, a estética artística e a culinária. O uso desses elementos materializa a relação das memórias e dos afetos ancestrais e revivem os rituais que circundam essas práticas.

A relação afetiva com comida, ancestralidade e colecionismo também foi o tema do trabalho de conclusão de curso para o bacharelado em artes visuais pela UFMG da quadrinista Ing Lee. O trabalho autobiográfico de Ing Lee, chamado de *Bulgogi de carne moída* (Figura 51) é, segundo a própria autora:

[...] a tradução híbrida de encarar o abismo entre si próprio e suas raízes, efetuando uma colagem entre afeto, memória, ancestralidade e identidade. O bulgogi de carne moída é a transformação como uma constante, sem deixar de olhar para trás. O bulgogi de carne moída é um experimento sem resposta final, a somatória de um amontoado de vivências e atravessamentos, fragmentos e estilhaços de uma seleção e organização de memórias. [...] Eu sou um bulgogi de carne moída.(LEE, 2019)

Figura 51 – Capa de *Bulgogi de carne moída*, de Ing Lee (2019)



Fonte: Lee, 2019.

Ing Lee tem uma extensa produção e coprodução de quadrinhos independentes: *A Boneca* (2016), *Choco pie* (2017), *A criatura* (2018), *Máquina de fazer massacre* (2018), *Sam Taegeuk* (2018), *Karaokê box* (2019), *Cápsula* (2019), *Comida de conforto* (2019), *Histórias quentinhas sobre existir* (2020), *Ao meu eu criança* (2021). Seus trabalhos abordam tanto temas como identidade, memória, geopolítica leste-asiática e corpos considerados dissidentes quanto relatos autobiográficos e íntimos da autora, como é o caso do primeiro projeto-solo HQ *Karaokê box* (Figura 52), uma história em quadrinhos experimental, impresso em risografia⁴¹, e publicado em 2019. A HQ conta a história de uma personagem que costuma frequentar um karaokê real de São Paulo, o Okuyama, que também é frequentado pela autora, como conta em entrevista ao blog *Vitralizado*:

Tive algumas ideias de falas que foram o ponto de partida de uma história em quadrinhos que se passasse num karaokê. Eu tava tendo um momento meio introspectivo... Digo, passando por umas questões íntimas difíceis de lidar e fiquei pensando que gosto muito de ir a karaokês com meus amigos, porque lá não preciso estar necessariamente falando diretamente dos meus sentimentos pra poder expressá-

⁴¹ Risografia é um procedimento gráfico de origem industrial usado para impressões em série. Seu nome deriva da impressora que dá origem a técnica: as impressoras Risograph.

los – e, bem, isso inclusive virou uma fala na história. Não sou uma pessoa muito boa para lidar com sentimentos, daí creio que tentar extravasar isso artisticamente seja uma forma mais ou menos saudável, um processo meio ressignificativo e de cura até. (apud VITRAL, 2019)

Figura 52 – *Karaokê box*, de Ing Lee, 2019



Fonte: Lee, 2019.

Além de suas publicações autorais, Ing Lee também é cofundadora do selo editorial e eixo de experimentação gráfica O Quiabo e faz parte do selo independente de publicações de diáspora asiática na América Latina, Selo Pólvora⁴². Este último, formado por onze artistas mulheres e não binárias latino-americanas de ascendências asiáticas diversas, foca em publicações sobre a diáspora asiática na América Latina, confrontando estereótipos asiáticos através de novas propostas de representação sob um recorte feminista racializado. Vitorelo (2019) mostra como esse tipo de organização de artistas independentes, em especial aqueles pertencentes a um grupo que é alvo de discriminação (como artistas periféricos, LGBTQIA+, negros e asiáticos),

além de proporcionar maior poder de reivindicação da presença desses grupos em eventos e publicações, pode também se tornar uma possibilidade de experiência criativa a partir da contribuição de seus próprios membros, semelhante a editoras e autores independentes, que buscam autonomia para trabalhar com linguagens que se opõem a hegemonia do mercado editorial convencional. (VITORELO, 2019, p. 39)

Entre as publicações do Selo Pólvora, destaca-se o trabalho *Comida de conforto*⁴³ (Figura 53), lançado em março de 2019 durante a feira FestA! no Sesc Santana, ilustrado e produzido por vários artistas do selo. Em *Comida de conforto*, as artistas exploram comidas típicas da culinária asiática que possuem algum laço afetivo forte com a história delas, e relacionam isso com os afetos ancestrais com a comida, os hábitos alimentares e os rituais que circundam essas práticas. Nas palavras de Carolina Rica Lee, de 2019, integrante do selo e participante do trabalho em questão:

[...] Na lembrança, há revolução. Há direito de existir. Encontramos conforto num passado que além de prever acolhimento e herança etno-racial, anuncia um passado que é arquivado através do afeto; e na posse dessas memórias temos finalmente as rédeas do percurso que se constrói nossa identidade e subjetividade de forma integral. Sendo o prenúncio de um futuro no qual nunca mais esqueçamos quem nós somos, quem um dia fomos, e quais fluxos nos trouxeram até aqui. As receitas na cabeça e a roupa do corpo foram aquilo que muitos de nossos antepassados apenas puderam trazer consigo. Comida é arquivamento histórico, como relato de um povo sobre tradição, resistência e memória. (LEE, 2019)

⁴² Veja o manifesto em: <<http://cargocollective.com/selopolvora/MANIFESTO-POLVORA>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

⁴³ Veja mais em: <<https://cargocollective.com/selopolvora/Comida-de-Conforto>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Figura 53 – Exemplos de *Comida de conforto*, do Selo Pólvora



Fonte: Lee, 2019.

Apesar de estar presente nos trabalhos de artistas como Ing Lee e Monge Han a discussão a respeito de corpos dissidentes, a inclusão e a diáspora asiática, esse não é o único conteúdo produzido por eles. Ing Lee, através de tiras ilustradas (figura 54), comenta sobre o fato de ser chamada frequentemente por entrevistas apenas para discutir sobre assuntos referentes a sua etnia, sua deficiência auditiva e ser mulher entre muitos quadrinistas homens, como se sua trajetória artística se resumisse apenas a isso e ela estivesse cumprindo uma “cota” de diversidade. Seu quadrinho *Karaokê box*, de 2019, por exemplo, trata principalmente tons complexos como o cotidiano, a melancolia e a solidão, do que tenta apenas discursar sobre política, dor e resistência. Estão presentes na HQ personagens de ascendência asiática e referências de cultura coreana, mas não são o tema central, e sim a história que pretende ser contada, naturalizando assim a presença de corpos asiáticos em histórias em quadrinhos, sem colocá-los sempre como vítimas de alguma violência ou em enredos que ressaltam apenas situações de xenofobia.

Figura 54 – Tira de Ing Lee, 2020



Fonte: <www.instagram.com/p/B9elNV6nYGG/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A produção artística de Monge Han e Ing Lee dentro do contexto nacional de quadrinhos é de extrema importância para que consigamos configurar um contexto em que a presença de protagonismo asiático não seja limitada a um ato político, mas como uma história normalizada entre muitas.

Exploremos agora o trabalho de outra quadrinista asiática-brasileira de importante atuação no meio, Paola Yuu Tabata. Popularmente conhecida como Papoulas Douradas, Paola é formada em Design pela Universidade de São Paulo (USP) e atua como ilustradora e quadrinista em São Paulo. Sua HQ autobiográfica *Hikari* (de 2020) foi finalista do prêmio Dente de Ouro na categoria HQ em 2020 e conta sua própria história, do nascimento até os dias de hoje, e também a história de seus familiares, desde a chegada de seus avós nos Brasil, entrelaçando os acontecimentos da sua vida com sua autodescoberta como uma mulher asiática-brasileira. *Hikari* (Figura 55) foi financiada pela própria artista sem o recurso de financiamento coletivo e disponibilizado para compra em seu site pessoal. Vemos então um exemplo de produção com todas as etapas feitas de forma independente, apenas com a utilização de uma gráfica para impressão dos materiais, como conta a própria artista (COMO FIZ, 2020). Assim como *Criança Amarela* de Monge Han, *Hikari* demonstra diversas situações de racismo que a pessoa amarela passa na vida, seja na escola, em sua infância, quanto no mercado de trabalho, mas com o diferencial de mostrar a perspectiva de uma mulher nesse meio, o que deixa claro o machismo também presente na nossa sociedade.

Figura 55 – Exemplo de *Hikari*, de Paola Yuu Tabata

**SOU AMARELA
E SOU GENTE
QUE NEM VOCÊS.
PASMEM!**



Fonte: Yuu, 2021.

Um elemento que se repete em todas as HQs analisadas é a presença da culinária diaspórica como algo que traz memórias afetivas fortes entre os amarelos. Nesta página do quadrinho (Figura 56), Paola explora o preparo do missoshiru, uma espécie de sopa com base de missô (soja fermentada) muito consumida na cultura japonesa.

Figura 56 – Exemplo de página de Hikari, sobre o preparo de missoshiru



Fonte: Yuu, 2021.

No trabalho *Histórias amarelas* (EZAWA, 2021), da quadrinista e ilustradora Laís Ezawa, o tema do feminismo asiático e autodescobrimento de mulheres asiáticas-brasileiras é novamente abordado (Figura 57). Segundo a própria artista, o trabalho: “é uma coletânea ilustrada de autobiografias de amarelos brasileiros que, em suas palavras, contam um pouco das suas vivências. São 15 histórias diferentes que abordam questões como o preconceito racial, como é viver uma cultura mista, o sentimento de não pertencimento e família” (EZAWA, 2021). Destacamos a importância da publicação deste livro ilustrado por três motivos: primeiro por ter sido publicado em plena pandemia no momento atual do país (ver cap. 4), já que várias das histórias contadas mostram um panorama real de mulheres asiáticas no Brasil e como elas são afetadas por toda essa situação, denunciando mais uma vez os abusos que vivenciam diariamente; segundo por também oferecer histórias com foco no afeto cultural e pertencimento dessas pessoas em uma comunidade, evocando novamente a culinária da cultura asiática; e em terceiro por trazer relatos de pessoas asiáticas em conflito com sua própria imagem ou no processo de descobrimento como pessoa amarela, um fator que é comum entre muitas pessoas da comunidade, incluindo o autor deste trabalho.

Figura 57 – Exemplo de página de *Histórias Amarelas*, de Laís Ezawa



Fonte: Ezawa, 2021.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras analisadas, nota-se que são constantes a abordagem do sentimento de não pertencimento da comunidade asiático-brasileira e o desabafo de um grupo étnico-racial que a tempos é invisibilizado e precisa ter suas questões expostas. Os quadrinhos são usados não só como uma forma mais democrática e visual de demonstrar situações comuns do dia a dia tão familiares à raça amarela, como também para explicar o racismo e descaso imbuídos na sociedade brasileira. Eles também incluem questões específicas da própria comunidade, como o apagamento da comunidade *okinawana*, o *soft-power*, heranças de guerras, entre outras discussões de grande importância do cenário geopolítico dos povos asiáticos, mas que não cabem neste Trabalho de Conclusão de Curso.

Vimos como durante a história os movimentos *underground* e de resistência no ambiente de quadrinhos vieram como resposta a um período de repressão e inacessibilidade dos meios mainstream de distribuição por parte da população. O surgimento e o sucesso d'*O Pasquim*, por exemplo, durante o período da ditadura militar no Brasil, refletia o anseio da população de se expressar e denunciar os abusos do regime e da censura. Assim como no *Zap Comix*, de Robert Crumb, indo contra os padrões conservadores das décadas de 1960 e 1970; a revista *Pilote* na França; o movimento dos *gekigas* com a revista *Garo* e a revista *COM* no Japão e mais recentemente com o crescimento do segmento independente no Brasil. O sucesso nacional de obras como *Arlindo*, de Ilustralu, e *Criança Amarela*, de Monge Han, nos aponta um futuro promissor para a área e demonstra que há espaço e demanda por mais representatividade.

Em tempos em que o próprio governo do país e seus ministros estimulam a desinformação e o comportamento racista aos asiáticos e desestimulam toda forma de arte, o desmonte da cultura e da ciência no país e uma recessão que remonta aos tempos da queda da bolsa de valores de 1929, o financiamento coletivo aliado ao quadrinho independente surge como um caminho viável para tornar projetos que abordem os temas discutidos no trabalho acessíveis à população, sem requerer o apoio de uma grande editora para a execução do projeto. Porém, mesmo com todas as vantagens apresentadas do financiamento coletivo, ainda ficamos dependentes do interesse do público pelo conteúdo, que pode ou não decidir apoiar financeiramente o projeto. Para que o sucesso seja mais garantido, é preciso que o artista já tenha uma base de apoio de fãs de seu trabalho, ou uma divulgação eficiente do seu produto. Caso contrário, mesmo que o tema da HQ seja relevante e haja diversos leitores dispostos a apoiar, o projeto não chegará à atenção dos possíveis apoiadores e o financiamento pode não

ser concluído da forma que o artista espera. Uma HQ feita sem nenhuma ajuda financeira pode ser muito custosa para o quadrinista, o que o impediria de seguir com o trabalho. e todos nossos argumentos sobre o quadrinho ser uma forma mais democrática e acessível que o cinema perdem o sentido.

Chegamos à conclusão de que existem diversos riscos no financiamento coletivo e é importante ter em mente que plataformas como Catarse, apesar da alta taxa de sucesso dos projetos organizados, ainda não são uma garantia de êxito. Porém, é a melhor forma que vemos atualmente no Brasil em que uma pessoa física consegue controlar todas as etapas de sua produção.

Este trabalho, como foi comentado na introdução, parte do interesse pessoal do autor, como ilustrador asiático-brasileiro, de incentivar a produção de quadrinhos por asiáticos no Brasil. Em um meio tão dominado por quadrinistas brancos e heteronormativos, é necessária a presença de mais profissionais diversos que ofereçam narrativas contadas de suas próprias vivências, dando assim visibilidade a mais realidades brasileiras. A história da imigração de muitos de nossos avós e bisavós vindos da Ásia, o processo de adaptação ao Brasil e a herança cultural que é trazida também fazem parte da construção da identidade brasileira, e essa perspectiva precisa estar presente entre a produção de quadrinhos do país.

É importante também ressaltar que não devemos resumir a produção asiática apenas aos mangás e quadrinhos feitos por nipo-brasileiros, que parece ser a tendência de vários estudos que abordam o quadrinho asiático. A experiência de um indivíduo de ascendência japonesa, por exemplo, é totalmente diferente de um descendente de sul-coreanos, visto que tanto a história de suas imigrações quanto a percepção deles na sociedade são diferentes, e isso refletirá na sua obra, mesmo que existam pontos de congruência entre esses dois grupos. Vimos no capítulo 5.1 vários exemplos de produções de quadrinistas de etnias diferentes, e é evidente a diferença de narrativas entre eles e suas relações com o racismo amarelo. A presença de mais obras produzidas por asiáticos-brasileiros é essencial para que consigamos uma representação de todas as perspectivas diferentes do racismo amarelo. Trabalhos acadêmicos como os de Gabriela Shimabuko (2018), Renan Rivero (2020), Raquel Vitorelo (2019) e Marco Matsuda (2020) ajudam a traçar um norte para a produção independente asiática-brasileira no país, dando a base teórica necessária para avançar na discussão, e espero que este trabalho possa contribuir para futuros quadrinistas nesse caminho.



REFERÊNCIAS

ACHIUME, E. T.; MORALES, F. G.; BRODERICK, E. **Mandates of the Special Rapporteur on contemporary forms of racism, racial discrimination, xenophobia and related intolerance; the Special Rapporteur on the human rights of migrants; and the Working Group on discrimination against women and girls.** Palácio das Nações, Geneva, 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://spcommreports.ohchr.org/TMResultsBase/DownloadPublicCommunicationFile?gId=25476>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

ALMEIDA, V. J. P. A revolução da independência: Catarse e quadrinhos independentes como opção para o mercado editorial. In: 2ª Jornadas Internacionais em Quadrinhos, 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013, p. 1-15.

BARIFOUSE, R. ‘Eu não mudei. O mundo está mudando’, diz Mauricio de Sousa sobre minorias na Turma da Mônica, que chega aos cinemas. **BBC News Brasil**, São Paulo, 27 jun 2019. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/brasil-48792300?ocid=socialflow_twitter>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BBC NEWS. Em meio a polêmica, China inaugura festival de carne de cachorro. **BBC News Brasil**, 21 jun. 2017. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/internacional-40361159>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.) **Teoria da cultura de massa**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 207-240.

BUTLER, J.; GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. (Eds.) **Vulnerability in resistance**. Durham; Londres: Duke University Press, 2016.

CARTACAPITAL. Em nova provocação à China, Bolsonaro volta a insinuar que o coronavírus pode ter ‘nascido em laboratório’. **Carta Capital**, 09 jun. 2021. Disponível em: <www.cartacapital.com.br/politica/em-nova-provocacao-a-china-bolsonaro-volta-a-insinuar-que-o-coronavirus-pode-ter-nascido-em-laboratorio/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

CARVALHO, J. R. Riso e as relações de poder nos textos de humor. **Revista Forum Identidade**, ano III, v. 5, n. 5, jan.-jun., 2009.

CATARSE. Quem somos. Disponível em: <https://crowdfunding.catarse.me/quem-somos?ref=ctrse_footer>. Acesso em: 15 nov. 2021.

CAVALCANTI, L. H. **Historia del humor gráfico en el Brasil**. Lleida: Milenio, 2005.

CHINEN, N. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2019.

- CIRNE, M. **A explosão criativa dos quadrinhos**. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- CIRNE, M. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CIRNE, M. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- COCATE, F. M.; PERNISA JR., C. Crowdfunding: estudo sobre o fenômeno virtual. **Líbero**, v. 15, n. 29, p. 135-144, jun. 2012.
- COHEN, J. White consumer response to Asian models in advertising. **Journal of Consumer Marketing**, v. 9, n. 2, p. 17-23, 1992.
- COMO FIZ minha primeira HQ (HQ HIKARI) ~ vídeo completo. **Papoulas Douradas**, 20 abr. 2020. 1 vídeo (24min05seg), son. color. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=YsU34D0QC08>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- COOK, R. Underground and alternative comics. In: BRAMLETT, F.; COOK, R.; MESKIN, A. (eds.) **The Routledge Companion to Comics**, 2016, p. 46-54.
- CORDEIRO, L. Ao transformar memórias pessoais em quadrinhos, artista reflete sobre a vida de descendentes de asiáticos no Brasil. **G1 PR**, 30 dez. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2019/12/30/ao-transformar-memorias-pessoais-em-quadrinhos-artista-reflete-sobre-a-vida-de-descendentes-de-asiaticos-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- COSTA, A. Fact Check. Sopa de morcego esteve na origem do coronavírus? **Observador**, 06 fev. 2020. Disponível em: <<https://observador.pt/factchecks/fact-check-sopa-de-morcego-esteve-na-origem-do-coronavirus/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- DELENER, N.; NEELANKAVIL, J. P. Informational sources and media usage: a comparison between Asian and Hispanic subcultures. **Journal of Consumer Marketing**, v. 30, n. 3, p. 45-52, 1990.
- DIAS, D. #IAmNotAVirus: movimento denuncia o racismo antiasiático em tempos de coronavírus. **Público**, 04 fev. 2020. Disponível em: <www.publico.pt/2020/02/04/p3/noticia/iamnotavirus-movimento-denuncia-racismo-antiasiatico-tempos-coronavirus-1902746>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- ESCHNER, K. Chop Suey: An American Classic. **Smithsonian Magazine**, 29 ago. 2017. Disponível em: <www.smithsonianmag.com/smart-news/chop-suey-american-classic-180964610/>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EL PAÍS. OMS sugere que o coronavírus passou de morcegos para humanos por meio de outro animal. **El País**, Madrid, 29 mar. 2021. Disponível em: <OMS sugere que o coronavírus passou de morcegos para humanos por meio de outro animal>. Acesso em: 15 nov. 2021.

EL PAÍS. A grande matança chinesa de cachorros para serem comidos na festa de Yulin. **El País**, 21 jun. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/21/internacional/1529561996_120987.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

EYEWITNESS NEWS. NYPD announces new initiative to combat anti-Asian hate crimes in NYC. **Eyewitness News**, Nova York, 25 mar. 2021. Disponível em: <<https://abc7ny.com/anti-asian-hate-crimes-nypd-initiative-bias-crime/10447140/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

EZAWA, L. T. I. **Histórias amarelas**: livro ilustrado de autobiografias de amarelos brasileiros. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

FRANCO, E. S. Hqtrônicas: as histórias em quadrinhos na rede internet. In: **Cadernos da Pós-Graduação**. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, v. 4, n. 1, p. 148-155, 2000.

FRANCO, E. S. Novos suportes para as narrativas sequenciais. Entrevista realizada pelo professor Elísio dos Santos, dez. 2008. **Caderno.com**, v. 4, n. 1, p. 3-6, 2009.

FONSECA, J. The Yellow Kid: o garoto da camisola amarela. **Bibliotecon. & Comun.**, Porto Alegre, v. 5, p. 7-25, jan./dez., 1990.

FOUCHÉ, A. Coronavirus: French Asians hit back at racism with “I’m not a virus”. **BBC News**, 19 jan. 2020. Disponível em: <www.bbc.com/news/world-europe-51294305>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GABBAY, M. M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, p.1-17, ago. 2007.

GABILLIET, J. P. **Of comics and men**: A cultural history of American comic books. Tradução de Bart Beaty e Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

GARCÍA, S. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GARGER, K. NYPD ramping up presence in Asian communities after Atlanta shootings. **New York Post**, 17 mar. 2021. Disponível em: <<https://nypost.com/2021/03/17/nypd-increases-presence-in-asian-communities-after-atlanta-shootings/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

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

GONZAGA, Thiago. Pequeno perfil de um escritor potiguar: Moacyr Cirne. **Letras in.verso e re.verso**. Disponível em: <www.blogletras.com/2014/01/pequeno-perfil-de-um-escriptor-potiguar.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GROENSTEEN, T. **O sistema dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

GUIA DOS QUADRINHOS. Disponível em: <www.guiadosquadrinhos.com/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

HAN, M. **Criança Amarela**. São Paulo, 2017.

HAN, M. **Hamoni**. São Paulo, 2019.

HATFIELD, C. **Alternative comics: an emerging literature**. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

HOLMBERG, R. Tezuka Osamu and American Comics. **The Comics Journal**, 16 jul. 2012. Disponível em: <www.tcj.com/tezuka-osamu-and-american-comics/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

IBGE. **PNAD Contínua**. 2020. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101705_informativo.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.

IBRACHINA. Ibrachina lança Central de Denúncias contra racismo. 07 fev. 2020. Disponível em: <<https://ibrachina.com.br/noticia/ibrachina-lanca-central-de-denuncias-contra-racismo/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

INSTITUTO BUTANTAN. Entenda o que é uma pandemia e as diferenças entre surto, epidemia e endemia. 05 jul. 2021. Disponível em: <<https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/entenda-o-que-e-uma-pandemia-e-as-diferencas-entre-surto-epidemia-e-endemia>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

JACINTHO, J. V. IBGE: Trabalho informal no Brasil sobe para 40% ao final de maio de 2021. **Notícias Concurso**, 30 jul. 2021. Disponível em: < <https://noticiasconcursos.com.br/ibge-trabalho-informal-brasil-sobe-40-final-maio-2021/#:~:text=SP%20%7C%20TO%20%7C%20NACIONAL-,IBGE%3A%20Trabalho%20informal%20no%20Brasil%20sobe%20para%2040%25%20ao,f inal%20de%20maio%20de%202021&text=Segundo%20dados%20coletados%20pela%20Pes quisa,trimestre%20em%20maio%20de%202021>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009.
- JOÃO, S. **HQ de Briga**. São Paulo, 2020.
- KRENING, T. S.; SILVA, T. L. K.; SILVA, R. P. Histórias em quadrinhos digitais: linguagem e convergência digital. **9ª Arte**, v. 4, n. 2, ago.-dez. 2015.
- KURASHIGE, S. **The shifting grounds of race: black and japanese americans in the making of multiethnic Los Angeles**. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- KURTZMAN, L. Trump's 'Chinese Virus' Tweet Linked to Rise of Anti-Asian Hashtags on Twitter. **University of California**, San Francisco, 18 mar. 2021. Disponível em: <www.ucsf.edu/news/2021/03/420081/trumps-chinese-virus-tweet-linked-rise-anti-asian-hashtags-twitter>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- LEE, C. R. Sobre memória, alimento e afeto. **Selo Pólvora**, mar. 2019. Disponível em: <<https://cargocollective.com/selopolvora/Comida-de-Conforto>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- LEE, I. **Bulgogi de carne moída**. Belo Horizonte: Entrecampo, 2019.
- LEE, I. **Karaokê box**. Belo Horizonte: Selo Pólvora, 2019.
- LEFÈVRE, P. Newspaper strips. In: BRAMLETT, F.; COOK, R.; MESKIN, A. (Eds.). **The Routledge Companion to Comics**. Abingdon: Routledge, 2016, p. 29-37.
- LESSER, J. **A invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração**. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.
- LEWGOY, J. Investimento coletivo em startup dá retorno recorde de 35% ao ano. **Valor Investe**, São Paulo, 24 jun. 2021. Disponível em: <<https://valorinveste.globo.com/objetivo/hora-de-investir/noticia/2021/06/24/investimento-coletivo-em-startup-da-retorno-recorde-de-35percent-ao-ano.ghtml>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- MATSUDA, M. T. **A marca amarela: produção artística como resistência na militância asiático-brasileira**. 2020. 193 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: MBOOKS, 2005.
- MCCLOUD, S. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: MBOOKS, 2006.
- MELLIER, D. The origins of adult graphic narratives: graphic literature and the novel, from Laurence Sterne to Gustave Doré (1760-1851). In: BAETENS, J.; FREY, H.; TABACHINICK,

S. (Eds.) **The Cambridge History of the Graphic Novel**. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, p. 23, 2018.

MELLIS, F. Sopa de morcego pode ter relação com surto de coronavírus na China. **R7**, 23 jan. 2020. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/saude/sopa-de-morcego-pode-ter-relacao-com-surto-de-coronavirus-na-china-23012020>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MELLO DIAS, T. Rede de incentivo. **Estadão**, 14 maio 2013. Disponível em: <www.estadao.com.br/noticias/impreso,rede-de-incentivo-,1031569,0.htm>. Acesso em: 19 out. 2021.

MONTEIRO, M. C. P. **Crowdfunding no Brasil: uma análise sobre as motivações de quem participa**. 2014. 209 f. Dissertação (Mestrado Executivo em Gestão Empresarial) – Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2014.

MOREIRA, D. O que é uma startup? **Exame.com**, 20 out. 2010. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/pme/noticias/o-que-e-uma-startup/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

MOREIRA, F. Exame prova que coronavírus veio de morcegos, afirma jornal. **EXTRA**, 03 fev. 2020. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/exame-prova-que-coronavirus-veio-de-morcegos-afirma-jornal-24226578.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MOYA, A. **História da história em quadrinhos**. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NARANJO, M. Panini retoma coleções da Disney canceladas pela Editora Abril. **Universo HQ**, 1º out. 2019. Disponível em: <<https://universohq.com/noticias/panini-retoma-colecoes-da-disney-canceladas-pela-editora-abril/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PAIVA, R. S. F.; ATHAYDE, F. H.; FALCÃO, C. Innovation and creativity in the independent market of comic books in Brazil. In: MARKOPOULOS, E. et al. (eds). **Advances in Creativity, Innovation, Entrepreneurship and Communication of Design**. Switzerland: Springer Nature, 2021, p. 386-393, v. 276.

PALMER, J. Don't Blame Bat Soup for the Coronavirus. **Foreign Policy**, 27 jan. 2020. Disponível em: <<https://foreignpolicy.com/2020/01/27/coronavirus-covid19-dont-blame-bat-soup-for-the-virus/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PAZ, L. E. **Tecnologia e cultura nos quadrinhos independentes brasileiros**. 2017. 303 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PEDROSO, J. Todos os chineses comem cachorro? **Cultura Chinesa**, 10 fev. 2020. Disponível em: <<https://l1l-chines.com/chineses-comem-cachorro/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PEDUZZI, P. Governo lança almanaque da Turma da Mônica sobre Forças Armadas. **Agência Brasil**, 16 maio 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.abc.com.br/geral/noticia/2018-05/governo-lanca-almanaque-da-turma-da-monica-sobre-forcas-armadas>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PEETERS, B.; GROENSTEEN, T. **Töpffer**. L'invention de la bande dessinée. Paris: Hermann, 1994.

PENA, S. D. J. Para remover a palavra raça dos prontuários médicos no Brasil. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n.1, jan.-mar. 2007.

POP CON. O que é a Pop Con. **Pop Con em Casa**. Disponível em: <<https://poccon.com.br/sobre/>>. Acesso em 15 nov. 2021.

PORTILHO, O. Negra e amiga dos animais: Quem é Milena, nova personagem da “Turma da Mônica”. **UOL**, São Paulo, 29 jan. 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/01/29/negra-e-cheia-de-autoestima-quem-e-milena-nova-personagem-da-turma-da-monica.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

QUITO, A. Karate, wonton, chow fun: the end of ‘chop suey’ fonts. **CNN Style**. Atualizado em 8 abr. 2021. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/style/article/chop-suey-fonts-hyphenated/index.html>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

RAHDE, M. B. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista Famecos**, v. 3, n. 5, p. 103-106, 1996.

REIF, L. Ana Hikari sobre racismo contra asiáticos na pandemia: “Me reduziram a um vírus”. **Marie Claire**, 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2021/03/ana-hikari-sobre-racismo-contra-asiaticos-na-pandemia-me-reduziram-um-virus.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

RIVERO, R. B. C. **Autopublicação**: observações sobre os quadrinhos independentes brasileiros. 2020. 412 f. Dissertação (Mestrado em Humanidades) – Universidade do Porto, Porto, 2020.

ROGERS, K. Asian-owned small businesses saw an outsized pandemic impact last year. **CNBC**, 03 mar. 2021. Disponível em: <www.cnbc.com/2021/03/03/asian-owned-small-businesses-saw-an-outsized-pandemic-impact-last-year-.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 1978.

SALGADO, D. O “fim” da *Mad*, a maior revista de humor do mundo. **Época**, 07 jul. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/epoca/cultura/o-fim-da-mad-maior-revista-de>>

humor-do-mundo-23789971>. Acesso em: 05 jul. 2021.

SANCHEZ, L. Onda de personagens LGBT na TV reflete poder de nova geração de espectadores. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/pressao-por-mais-diversidade-escancara-choque-generacional-entre-autores-e-publico-na-tv.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SAYURI, J. #EuNãoSouUmVírus: epidemia do Covid-19 dispara racismo contra asiáticos. **TAB Uol**, 12 fev. 2020. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/02/12/eunaosouumvirus-ameaca-de-pandemia-dispara-racismo-contr-amarelos.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SEXTO, S. Licenciamento. **Depósito do Calvin**, 05 maio 2011. Disponível em: <<http://depositocalvin.blogspot.com/2011/05/licenciamento.html>>. Acesso em 15 nov. 2021.

SHIMABUKO, G. A. **Para além da fábula das três raças**: uma introdução à percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil. 2018. Trabalho Final da Disciplina de Formação e Desenvolvimento da Sociedade Brasileira – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2018.

SILVEIRA, L. M.; BRUSIUS, M. D.; RONCATO, F. S. Crowdfunding: uma análise do financiamento coletivo no Brasil. In: SILVESTRE, L. P. F. (Org.). **Estética e política nas Ciências Sociais aplicadas**. Ponta Grossa: Atena, 2020, p. 228-240.

SOARES, J. Capitão América no Vietnam. **O Pasquim**, n. 23, 1969.

SOUSA, A. Documentário apresenta a vida e o legado de Henfil. **Aventuras na história**, 05 dez. 2018. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/documentario-sobre-vida-e-legado-de-henfil-ditadura-brasil-historia.phtml>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SOUZA, L. L. Representações de D. Pedro II nas charges e caricaturas de seu tempo, p. 81-94. In: MARTINO, A. (Org.) **Itinerários investigativos** – História das ideias linguísticas: apropriação e representação. São Paulo: Blucher, 2021.

SOUZA, V. R. **O Pasquim e a ditadura militar: O humor que burla a censura**. 2013. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Faculdade Cearense, Fortaleza, 2013.

TAVARES, R. R. **Domínios da Imagem**. Londrina, v. 1, n. 2, p. 141-146, maio 2008.

TCHAO, E. Idosa de 75 anos é indiciada por racismo e injúria contra estudante chamada de 'chinesa porca' no Rio. **G1 RIO**, Rio de Janeiro, 16 jul. 2020. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/16/idosa-de-75-anos-e-indiciada-por-racismo-e-injurias-contras-estudante-de-origem-oriental-no-rio.ghtml>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

TEZUKA, O. **Ayako**. São Paulo: Veneta, 2018.

VALLE, L. Pandemia de Covid-19 intensificou preconceito contra descendentes de asiáticos amarelos. **Instituto Claro**, 23 mar. 2021. Disponível em: <www.institutoclaro.org.br/cidadania/nossas-novidades/reportagens/pandemia-de-covid-19-intensificou-preconceito-contras-descendentes-de-asiaticos-amarelos/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

VARIETY. Disney Plus greenlights “American Born Chinese” series based on book. **NBC News**, 06 out. 2021. Disponível em: <www.nbcnews.com/news/asian-america/disney-greenlights-american-born-chinese-series-based-book-rcna2653>. Disponível em: 15 nov. 2021.

VEIGA, E. Mauricio de Sousa se emociona ao falar de filho e diz que discute personagem gay com roteiristas. **BBC News Brasil**, Eslovênia, 27 out. 2021. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/brasil-59037064?utm_source=bhaz.com.br&utm_medium=link>. Acesso em: 15 nov. 2021.

VERGUEIRO, W. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil**. 1ª. ed. São Paulo: Peirópolis, 2017.

VERGUEIRO, W.; SANTOS, R. E. Revista Crás! Quadrinhos brasileiros e indústria editorial. **Matrizes**, ano 3, n. 2, p. 135-152, 2010.

VITORELO, R. **A resistência política nos quadrinhos experimentais**. 2019. 94 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

VITRAL, R. Papo com as editoras da revista *A Criatura*: “Tendo em vista a conjuntura política atual, surge a urgência de reafirmação da potência revolucionária das publicações independentes”. **Vitralizado**, 14 dez. 2018. Disponível em: <<https://vitralizado.com/hq/papo-com-as-editoras-da-revista-a-criatura-tendo-em-vista-a-conjuntura-politica-atual-surge-a-urgencia-de-reafirmacao-da-potencia-revolucionaria-das-publicacoes-independentes/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

VITRAL, R. Papo com Ing Lee, a autora de Karaokê Box: “Gosto muito de ir a karaokês porque lá não preciso estar necessariamente falando dos meus sentimentos pra poder expressá-los”. **Vitralizado**, 14 maio 2019. Disponível em: <<https://vitralizado.com/hq/papo-com-ing-lee-a>>

autora-de-karaoke-box-gosto-muito-de-ir-a-karaokes-porque-la-nao-preciso-estar-necessariamente-falando-dos-meus-sentimentos-pra-poder-expressa-los/>. Acesso em 15 nov. 2021.

WALKER, A. 'Hopefully our dream is not broken.' Asian American businesses hit especially hard during pandemic. **CNN**, 26 out. 2021. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2020/10/24/us/asian-americans-covid-racism-xenophobia-unemployment/index.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

WION WEB TEAM. I always treated 'Chinese Virus' seriously: Donald Trump. **Wion**, Nova Delhi, 18 mar. 2020. Disponível em: <www.wionews.com/world/i-always-treated-chinese-virus-seriously-donald-trump-287201>. Acesso em: 15 nov. 2021.

WHITCOMB, D.; GORMAN, S. Oito pessoas, incluindo 6 mulheres de ascendência asiática, são mortas em spas de Atlanta. **Terra**, 17 mar. 2021. Disponível em: <www.terra.com.br/noticias/mundo/oito-pessoas-incluindo-6-mulheres-de-ascendencia-asiatica-sao-mortas-em-spas-de-atlanta,676bdab6f284994f0a9a5e7ba5c106734tp55ckq.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

YANG, G. L. **O chinês americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

YANG, S. New York City Has Logged 248 Complaints of Coronavirus Discrimination. **The Wall Street Journal**, 19 abr. 2020. Disponível em: <www.wsj.com/articles/new-york-city-has-logged-248-complaints-of-coronavirus-discrimination-11587308400>. Acesso em: 15 nov. 2021.

YUU, P. **Hikari**. Disponível em: <www.behance.net/gallery/125792869/HIKARI>. Acesso em: 15 nov. 2021.

