



“E o vento o levou... até as periquitas violetas” – Estudo sobre a representação das mulheres no álbum “Garotas de Tóquio”¹

Tiago Canário de Araujo²
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo: O trabalho analisa a representação das mulheres no álbum “Garotas de Tóquio”, do quadrinista Frédéric Boilet. De início, o artigo desenvolve questões sobre a *nouvelle manga*, gênero de arte sequencial no qual se insere a obra. A seguir, examina noções de representação e relações de poder e discursos envolvidos na configuração das identidades sexuais e de gênero. Por fim, o trabalho desenvolve uma análise de cada uma das narrativas que compõem o álbum, a partir das quais conclui que se apresenta um novo discurso em torno do “ser mulher”. A partir destas histórias, o artigo percebe uma quebra de hierarquias e da representação feminina associada à submissão e à passividade.

Palavras-chave: Arte sequencial; gênero; sexualidade; mulher

Introdução:

Neste trabalho, analisamos a representação das mulheres no álbum “Garotas de Tóquio”, de Frédéric Boilet. Autor ocidental bem-sucedido no mercado de quadrinhos do Japão, Boilet é reconhecido pela aproximação que faz entre as culturas oriental e ocidental. Além disso, o quadrinista se configura como o principal nome da *nouvelle manga*, forma de expressão que reúne a experimentação narrativa dos mangás japoneses, a ousadia visual dos quadrinhos franco-belgas e a atmosfera intimista do cinema francês da *nouvelle vague*.

Publicado, no Brasil, em 2006, “Garotas de Tóquio” é composto por sete histórias, tendo sido algumas de suas narrativas veiculadas originalmente em revistas japonesas e francesas, entre os anos de 2000 e 2001. Nas publicações japonesas, as primeiras nas quais circularam algumas destas histórias, Boilet publicava anúncios à procura de colaboradoras, de mulheres que aceitassem participar de seus trabalhos como modelos. Com este artigo, no entanto, trabalhamos a questão da representação sem

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do curso de Comunicação – Jornalismo da Facom-Ufba, email: canariodearaujo@gmail.com



problematizar a veracidade destes relatos. Ficcionais ou documentais, nos atemos, aqui, a questões suscitadas por eles em relação à sexualidade e ao gênero feminino.

As narrativas que compõem o álbum – “Os roxos de Yukiko”, “E o vento o levou... até as periquitas violetas”, “Uma história quase sem palavras”, “Gansos brancos e pintas escondidas”, “Ayutthaya Reggae”, “Um belo mangá erótico” e “Neri 2004” – vão além do desenvolvimento de um olhar *voyeur*. Mais do que uma abordagem de relacionamentos sexuais, percebe-se o envolvimento entre modelo e criador.

A partir de temáticas comuns a essas histórias – como intimidade, sedução, prazer e cumplicidade –, depreendemos uma nova representação feminina, por oposição àquela recorrente em produtos culturais japoneses, com construções de personagens frágeis e sonhadoras ou submissas e tratadas como objetos sexuais. Não desenvolvemos, contudo, um estudo comparativo, mas um que se atenha à noção de representação e aos discursos e relações de poder envolvidos no processo histórico-cultural que configura as identidades sexual e de gênero.

Um esboço sobre a *nouvelle manga*:

Em questão à abordagem, no presente trabalho assumimos este tipo de arte, os quadrinhos, a partir do conceito de arte sequencial. Popularizado por Eisner (1999, p.5), o termo designa “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia”.

Segundo Eisner (1999), ao sobrepor palavras e imagens, a arte sequencial requer habilidades interpretativas visuais e verbais. A leitura deste tipo de narrativa é um ato de percepção estética e de esforço intelectual, visto que se encontra sob as regências da arte e da literatura, superpostas mutuamente. Com o emprego de imagens e símbolos para expressar ideias similares, a repetição constitui uma linguagem, que, disciplinada, constitui a “gramática” dos quadrinhos.

McCloud (2005, p.9), por sua vez, se apropria do conceito de arte sequencial e o expande para “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada”, cuja intenção é a transmissão de informações e/ou a produção de uma resposta no espectador. A construção da narrativa, segundo McCloud, é determinada pela escolha de imagens, ritmo, diálogo, composição e gesticulação. Os enquadramentos mostram aos leitores o que eles precisam ver, criando um senso de espaço, posição e enfoque.



Após esta definição, então, para que possamos considerar o contexto no qual se insere o álbum “Garotas de Tóquio”, nos debruçamos sobre o gênero de quadrinhos ao qual ele pertence.

No ano de 2001, o quadrinista francês Frédéric Boilet, então radicado no Japão, lançou um novo álbum, intitulado “*L'épinard de Yukiko*” (lançado no Brasil, quatro anos depois, sob o título “O espinafre de Yukiko”). No mesmo período, o autor publicou o “*Manifeste de la Nouvelle Manga*”, documento no qual defendia a existência de um novo gênero de histórias em quadrinhos, posto entre as *bandes dessinées* francesas e os mangás japoneses.

Por oposição às *bandes dessinées*, essencialmente gráficas, o termo *nouvelle manga* foi criado na França, para classificar “*L'épinard de Yukiko*”. Este novo termo representa quadrinhos desenhados como *bande dessinées*, mas lidos quase como mangás. (BOILET, 2001).

Embora nomeado somente em 2001, o gênero começou a se delinear antes, tendo afinidades com artistas japoneses, como Yoshiharu Tsuge, Naito Yamada, Kiriko Nananan e Yoshitomo Yoshimoto, e franceses, como Fabrice Neaud, Emmanuel Guibert, Matthieu Blanchin e Blutch, além do próprio Boilet, com alguns trabalhos seus anteriores, como as histórias que compõem “Garotas de Tóquio”.

Sobretudo a partir do início dos anos 90, editoras francesas de histórias em quadrinhos, como a *L'Association* e a *Ego Comme X*, começaram a publicar histórias mais baseadas no cotidiano, fictícias ou autobiográficas – tema de predileção do cinema europeu, principalmente francês. Tal movimento se estruturou em oposição ao grande volume de publicações voltadas à ficção científica, à ação ou à aventura, com maior apelo gráfico do que narrativo. O impacto destas novas publicações, em pouco tempo, ultrapassou as fronteiras francesas.

Mais interessadas pela vida cotidiana, esta série de publicações francesas se aproximou dos mangás japoneses, nos quais o dia a dia já se configura enquanto uma das principais temáticas. Como lembra Luyten (2000), mesmo em roteiros fantásticos, os heróis, de modo geral, refletem o estilo de vida, as aspirações e os sonhos do povo nipônico. Diferente dos super-heróis ocidentais, a vida comum e cotidiana não é apenas um disfarce. São sujeitos comuns aqueles que desenvolvem seus poderes, sem precisar modificar ou ocultar sua aparência.

Reconhecidas, sobretudo, pela fluidez e pela técnica com a qual sugerem sensações aos leitores, as histórias em quadrinhos japonesas são feitas por aqueles que



têm o desejo de contar uma história (BOILET, 2001). Quanto aos traços, a arte sequencial japonesa apresenta um histórico de personagens icônicos e desenhos simples (MCCLLOUD, 2005). Os autores da França, em oposição, têm privilegiado, de modo geral, a questão do desenho, mais preocupados pelo grafismo do que pelo roteiro.

Enquanto, de maneira geral, a arte e a literatura ocidentais se orientam pela objetividade, as orientais seguem uma tradição de obras cíclicas e labirínticas, com grande presença de divagações, “ênfatizando mais o estar lá do que o chegar lá” (MCCLLOUD, 2005, p.81). Esta característica japonesa constitui o que McCloud denomina como “arte de intervalos” – os elementos omitidos constituem tanto uma obra quanto os incluídos.

Sobre sexualidade e gênero:

Na reflexão proposta por Hall (1997), a noção de cultura constitui um conjunto de valores ou significados partilhados. Se reconhecê-los faz parte do senso de nossa própria identidade, a linguagem, tomada como sistema de representação, de atribuição de sentidos, possibilita sua partilha. Representar, a partir deste conceito, é usar a linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa – parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura. A preocupação com os efeitos e as consequências da representação se torna necessária no momento em que percebemos que o conhecimento produzido pelos discursos incide sobre as condutas (FOUCAULT apud HALL, 1997).

Deste modo, é fundamental que atentemos a todo tipo de representação construída. Neste artigo, no entanto, nos restringiremos à análise da representação das mulheres em “Garotas de Tóquio”. Para tal, podemos nos debruçar, de início, sobre algumas das questões já levantadas acerca do “ser mulher” e dos discursos e relações de poder envolvidos.

Ao considerarmos marcas sociais, como o “ser mulher”, estas não podem ser restringidas a posições definidas. A identidade também se conecta às relações de poder, às estruturas discursivas e narrativas e aos sistemas de representação. Como é apontado por Silva (2007), a identidade não é essência, dado estável e coerente, mas um processo de produção, ato performativo, contraditório e fragmentado.

Em processos de diferenciação, como o “masculino/feminino”, surgem marcas de poder, como inclusão/exclusão, demarcação de fronteiras, classificações e normatizações – em outras palavras, hierarquias. Durante a fixação de identidades, são

instaurados binarismos do tipo “nós”/“eles”, em que um dos termos é “sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa” (SILVA, 2007, p.83). O “nós” se torna a norma, o natural – em oposição ao “eles”. Neste processo cultural e histórico, que restringe a pluralidade a binarismos, a identidade normal passa a ser aquela desejada, vista como “a” identidade, e não “uma” – ponto no qual se concentra sua força.

Sempre disputa, jogo de tensões, o poder é como uma estratégia, que atua por meio de uma microfísica, exercido em muitas e variadas posições. Seu exercício “se constitui por ‘manobras’, ‘técnicas’, ‘disposições’, as quais são, por sua vez, resistidas e contestadas, respondidas, absorvidas, aceitas ou transformadas” (Louro, 1997, p.39). Configurado enquanto uma rede de relações em constante tensão e atividade, o poder é exercido por sujeitos e tem efeitos sobre suas ações.

A partir da hierarquização e as posições de poder envolvidas, podemos nos debruçar, de maneira mais consistente, sobre a questão do “feminino”. Se o sujeito é construído por práticas sociais historicamente associadas a determinados gêneros, as mulheres, conduzidas historicamente à segregação social e política, se tornaram invisíveis enquanto sujeitos, submetidas a vetores de força, a relações de poder.

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade ou em um dado momento histórico (LOURO, 1997, p.21).

Uma das formas de combate a esta hierarquização é a percepção de que, enquanto processo de diferenciação, é o anormal que constitui o normal – a formação e fixação da identidade precisa da diferença. O “nós” se institui no momento em que define o “eles”; o “nós” se constitui como o “não-eles”. Em nome da sua “natureza”, dos seus atributos, de ser o “não-homem”, a mulher é colocada em subalternidade (NATANSOHN, 2003). Assim, movimentos atentos à subversão de identidades hegemônicas – instáveis e precárias –, buscam cruzar fronteiras. “Ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter ‘artificialmente’ imposto das identidades fixas” (SILVA, 2007, p.89).

Para pensarmos a identidade como movimento, transformação, Silva (2007) sugere trabalharmos com o conceito de performatividade, desenvolvido, sobretudo, por Butler (apud SILVA, 2007). Embora, em sentido estrito, sejam tratadas como performativas apenas as preposições cuja enunciação é considerada fundamental para a



consecução do resultado anunciado, algumas sentenças descritivas funcionam nesta perspectiva. Quando verbalizamos características identitárias de determinado grupo cultural, mais do que o “descrevermos”, contribuímos para a definição ou reforço de identidades.

“A eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição” e, sobretudo, de sua possibilidade de repetição (SILVA, 2007, p.94). É com a interrupção, ao contestar estes enunciados, que se instauram identidades que não representam meramente as relações de poder existentes.

Deste modo, nos debruçemos mais especificamente sobre a construção da identidade sexual. Como foi trabalhada por Foucault (apud LOURO, 1997), a sexualidade também é uma invenção social, igualmente submetida a discursos regulatórios. A identidade sexual é constituída pelo modo como sujeitos vivem seus desejos e prazeres corporais.

Não podemos considerar, no entanto, a identidade sexual como identidade de gênero – ou o inverso. Sexualidade e gênero – ambos construções instáveis – estão inter-relacionados, mas não são a mesma coisa (FOUCAULT apud LOURO, 2007). Se a primeira é associada à vivência de prazeres, a segunda diz respeito ao modo como os sujeitos se identificam, social e historicamente, como femininos ou masculinos.

Sobre a representação da identidade sexual japonesa, podemos traçar um esboço com auxílio das pesquisas desenvolvidas por Luyten. A presença e a correlação, constantes, de violência e sexo na produção cultural do país são tratadas como mecanismos de extravasamento, frutos de uma cultura em que o pacifismo e a docilidade são traços de caráter compulsórios.

Se o controle da população é essencial – “em algumas cidades moram tantos habitantes quanto em alguns países e para evitar explosões sociais é preciso desenvolver um considerável grau de autocontrole” (Luyten, 2000, p.228) –, a recorrência a formas de dominação e sadismo, na representação nipônica da sexualidade, possibilita um posicionamento frente à imposição do comportamento social. No universo da produção audiovisual japonesa, inclusive, utiliza-se o termo *hentai* (que significa pervertido, anormal) para os materiais de cunho erótico.

Em específico sobre a identidade de gênero, Luyten (2000) sugere que atentemos às heroínas das produções culturais nipônicas. As personagens femininas, nas revistas direcionadas ao público masculino, são frequentemente retratadas como objetos sexuais ou mulheres idealizadas, usadas para dar mais encanto ou suavidade ao

conteúdo do mundo do mangá masculino. Em produções voltadas ao público feminino, as mulheres são, grosso modo, retratadas como frágeis e jovens, além de possuírem, em seu caráter, coragem e força de vontade para conquistar seus objetivos. Seus desejos são a autopreservação e a felicidade.

A atenção a estes produtos, portanto, é essencial na medida em que, com suas representações, sugerem posturas, valores e atitudes. Além disso, a desconstrução da polaridade dos gêneros, mais do que combater a polaridade masculino/feminino – e a consequente lógica de dominação-submissão envolvida –, diz respeito à unidade interna de cada um dos pólos. Em meio a cada um deles, existe grande diversidade; ao contrário de “a” mulher ou “o” homem. Não há apenas um modo de ser homem ou mulher, mas possibilidades inúmeras de sujeitos.

A quebra desta hierarquização, assim, procura por uma “pedagogia da diferença”, como propõe Silva (2007). O intuito é que se explicita a produção ativa destas diferenças, para que, então, sejam respeitadas e assumidas. Não basta reconhecê-las e celebrá-las, deve-se questioná-las.

Análise de “Garotas de Tóquio”:

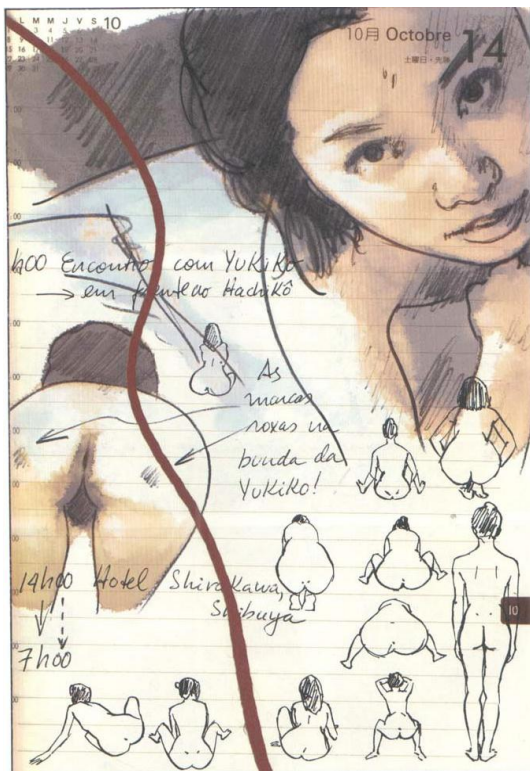


Ilustração 1. BOILET, Frédéric. *Garotas de Tóquio*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. 11 p., il. color.

A primeira das narrativas, “Os roxos de Yukiko”, é iniciada com um grande rascunho, um estudo sobre o corpo da modelo (de costas) que ocupa toda a página. Os traços, no entanto, não priorizam a erotização de seu corpo, mas as posições por ele assumidas. O destaque, inclusive, é dado ao seu rosto. Deitada de maneira relaxada na cama, ela diz se sentir bem com ele, ao mesmo tempo em que reclama da agressividade sexual dos homens japoneses.

O que podemos perceber é que ela se põe como ativa durante toda a história. Longe do estereótipo de submissão, é ela quem inicia os toques e conduz o ato. Até mesmo a permissão do ato de desenhar –

em referência ao esboço que inicia a narrativa – pertence a ela. Da mesma maneira, percebe-se uma grande intimidade entre os dois e entre seus corpos, sempre retratado em imagens fechadas, o que aproxima o leitor, que passa a conhecer os detalhes. Este grande envolvimento sexual, no entanto, não significa que eles possuam um relacionamento, sobre o qual não há qualquer referência.

Na história seguinte, “E o vento o levou... até as periquitas violetas”, o personagem masculino, o próprio autor, percebe a modelo e declama um verso, “O, de ômega, raio violeta de seus olhos!” (BOILET, 2006, p. 21), que ele atribui a Rimbaud. A sequência de quadros é feita como se ele, após notá-la em uma escada rolante, a seguisse até as ruas, interessado. Longe da inocência, no entanto, na sequência posterior, ela é direta ao questionar a eficiência de suas cantadas. À vontade com a situação, é ela quem se desnuda.

Com a cor violeta em todas as peças do vestuário (mote para a abordagem do autor), ela passa a lhe explicar as significações da cor: “segredo”, “submissão” e a carta de tarô “Temperança” – imagem mitológica que aparece no início da história, como pano de fundo, no momento em que ele percebe a modelo. Somente depois de retirar seu vestido e seu sutiã, ela se deita no chão, entregue, para que ele retire sua calcinha. No momento em que o autor descobre seus pelos pubianos tingidos da mesma cor violeta, é a vez dela seduzi-lo.

Enquanto discorre sobre a “água vital”, fluido trocado entre os vasos azul e vermelho (cores que misturadas dão origem ao violeta, que tinge seus pelos pubianos) segurados pelo anjo da carta “Temperança”, ela, em posição sedutora, pergunta a ele: “você bebe?”. O questionamento se torna mote para que ele iniciar o sexo oral nela. No quadro, enquanto eles fazem sexo, aparece novamente o desenho da carta. Em narração, o autor associa a cor à purificação, à passagem de extremos, como o *yin* e o *yang* ou o céu e a terra.



Ilustração 2. BOILET, Frédéric. *Garotas de Tóquio*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. 27 p., il. color.

Na sequência final, de volta à escada rolante do início, ele admite que aprendeu “coisas lindas!” no dia (BOILET, 2006, p.28). Percebemos, assim, que sua posição é de aprendiz em relação a ela, e não o contrário. Sem qualquer referência a envolvimento afetivo, a história termina com o autor, na escada rolante, encontrando uma nova mulher, para a qual recita outro verso, “U, ciclos, vibrações divinas do mar esverdeado” (BOILET, 2006, p.29).

“Uma história quase sem palavras”, a terceira narrativa, é construída de maneira mais objetiva, centrada diretamente no sexo entre os dois. Embora os planos estejam fechados no corpo feminino, sem que apareça seu rosto, não se percebe qualquer tentativa de submetê-la ou tratá-la enquanto objeto sexual. Ao contrário, temos uma percepção de absoluta leveza da situação e de extremo prazer. A grande carga emotiva é sugerida pelos traços pouco definidos, em alguns momentos quase sem nitidez.

Construída sem falas, a história narra, a partir destas linhas pouco precisas, o sexo oral (feito por ele) e a penetração. Somente no final, talvez em uma referência ao orgasmo, lemos nos lábios da modelo duas sílabas gesticuladas, uma em cada quadro, “*su*” e “*ki*” (“eu te amo” em japonês). Quando, então, mudamos a página, há um único grande quadro, onde a modelo aparece sorridente ao ouvir “eu também!” em resposta – única vez em que seu rosto aparece.

A próxima história, “Gansos brancos e pintas escondidas”, funciona como uma grande metáfora da obra. Metaligüística, a narrativa apresenta o modo de fazer histórias deste autor. “Gansos brancos...” se inicia com o convencimento da modelo, por parte do autor, de que ela, como deseja, não será reconhecida por aqueles que lerão a história posteriormente. Com absoluto consentimento de ambas as partes, o encontro é construído do modo mais conveniente para a modelo.

A primeira sequência da história é feita em um jogo de enquadramentos pensado para que seu rosto não apareça. Criada a partir das vontades da modelo, a sequência de quadros, que mostram objetos pessoais portados por ela, é gradualmente modificada a partir de problemas que vêm à tona. O sutiã, quando revelado presente de seu namorado, tem sua estampa alterada para que ele não a reconheça; a bolsa, que poderia ser identificada por sua mãe, quem a deu, é substituída por uma absolutamente diferente, mais comum, como o autor explica.

Sobre a questão de seu rosto, ele a retrata com uma peruca e uma máscara, que em um momento são substituídas pelo rosto de outra modelo, por sugestão dele. Ela,

então, reclama que não quer ser confundida, apenas ocultada. Em concordância com os desejos da modelo, ele volta a desenhá-la com a peruca e a máscara.



Ilustração 3. BOILET, Frédéric. **Garotas de Tóquio**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. 48 p., il. color.

corpo da modelo para que o autor faça seus desenhos, ela assume uma posição claramente ativa e curiosa, como quando o questiona a partir de quando pode começar a se masturbar. Seu corpo, sobretudo sua vagina, é mostrado naturalmente, sem pudores, em diferentes posições, algumas sugeridas por ela mesma. Ela participa ativamente, se interessa em estar bem posicionada para o autor e para o leitor, além demonstrar sentir prazer enquanto se masturba.

O interesse do autor, por sua vez, está na documentação do fato. Enquanto ela procura sentir prazer, ele procura melhores ângulos para desenhar. Apesar de todo o esforço para não singularizá-la, contudo, a jovem não é despersonalizada ou tratada como objeto sexual. Ao contrário, temos uma tentativa do autor de tornar mais próxima de nós a modelo. Ainda que se oculte seu rosto e seus objetos pessoais, em um enquadramento fechado em sua vagina, o autor destaca cada uma de suas pintas e as relaciona com alguma característica de sua personalidade ou de seus gostos.

Por fim, as decisões da modelo chegam a tal peso sobre a narrativa que, quando questionada se as suas pintas não poderiam ser reconhecidas por seu namorado, ela

Estas modificações (e outras) são feitas, em geral, em dois quadros, um com o objeto original, quando se constata o problema, e outro com a modificação. Todas as alterações são feitas por vontade da modelo; a posição feminina é condicionada pela própria mulher. Não é mesmo sugestionada qualquer repreensão ou imposição por parte do personagem masculino. O fato de que ela tenha um relacionamento com outra pessoa não é tratado, em momento algum, como um problema ou uma traição.

Durante este encontro, em que não há sexo, mas apenas a exposição do

abandona o lugar rapidamente e pede que a história termine no mesmo instante, o que literalmente acontece.

A quinta narrativa, “Ayutthaya Reggae”, é iniciada com a declaração do autor de que foi Émilie, a modelo, quem o levou para passear, quem o convidou e definiu o roteiro – que será finalizado com sexo. Em outras palavras, todas as decisões foram tomadas por ela. Ela é retratada como alguém que se diverte, ri e brinca. Ambos aparentam estar à vontade um com o outro, inclusive com algumas carícias que trocam desde a carroceria do carro, na qual estão quando se inicia a história.

A narrativa é construída sem qualquer diálogo direto entre os dois. A modelo, como é dito, o leva para passear nos templos de Ayutthaya, na Tailândia. Sem diálogo verbal direto entre os dois, o texto é construído todo pelo autor, que narra a história a partir de associações entre as cores vermelho, amarelo e verde e os pequenos detalhes do ambiente, como o mercúrio em seu dedo machucado, os cadarços do sapato da modelo e uma fruta inalcançável em uma árvore.

Colorida fortemente pelas três cores que compõem as associações, a história narra o passeio pelos templos e o sexo entre os dois. Por fim, entre o quadro que explicita o sexo com a penetração, o autor associa as três cores ao “reggae no coração de Émilie” e à flor de seu chapéu.

“Um belo mangá erótico”, a história posterior, se inicia com a modelo sendo desnuda pelo desenhista, que, posicionado na lateral do quadro, direciona seu olhar ao leitor. Após este primeiro quadro, que ocupa toda a primeira página, acompanha-se certo desconcerto do desenhista com a sua impotência sexual. Frente a um pedido de desculpas e um “é a primeira vez que isso acontece comigo!”, a modelo gere a situação (BOILET, 2006, p.64). Ao tentar acalmá-lo, ela o lembra de que o fato é normal, pois, como ela acentua, eles não se conhecem muito bem.

Curiosamente, é nesta história em que o autor mais aparece. De maneira diferente das outras histórias, em que, na maioria das vezes, ele aparece pela presença de suas mãos e de seu pênis, o desenhista aparece em todos os quadros de “Um belo mangá erótico” – onde é, mais uma vez, a modelo quem conduz o sexo.

O fato do sexo ser casual aqui também não é problematizado. Ambos se relacionam no momento e não veem qualquer problema com isso. Ela assume o controle da situação e tenta envolvê-lo com carícias; argumenta que, para o sucesso do quadrinho, ambos precisam estar atraídos um pelo outro. Ao associar a impotência



sexual à pane criativa, ele imagina que a ajuda da modelo pode resolver ambos os problemas. Ela é posta como aquela que pode resolver os problemas dele.

Quanto ao amor, à constituição de um relacionamento amoroso duradouro, a única referência presente se dá na última narrativa, “Neri 2004” – única em que não há cenas de sexo. A modelo é apresentada caminhando pela rua de costas, enquanto o autor parte atrás dela e diz ao longo de uma sequência: “Um pouco. Quase as primeiras palavras de Neri em francês. Eu te amo ‘um pouco’” (BOILET, 2006, 72-73). Em contraposição ao apego dele à fala, as cenas apresentam a modelo com um andar displicente e autônomo. Ela segue pelas ruas, à frente, e só vira seu rosto quando o desenhista toca seu ombro.

Na sequência, que aborda a distância até o momento do toque, seu ombro aparece exposto. Gradativamente, enquanto o enquadramento se torna mais fechado, recortado sobre sua pele, ele é apresentado liso e, em seguida, com as palavras “muito”, “apaixonadamente” e “enlouquecidamente” – uma em cada quadro, enquanto o autor se aproxima da modelo. É ele quem tenta alcançá-la, embora não passe desse toque.

Com os quadros todos focados nos gestos da modelo – o autor aparece somente por meio de sua mão –, ela é retratada de maneira leve, lúdica. A partir destas cenas de descontração da modelo, o autor justapõe sua voz e conta que ela concorda em fazer sexo, mas sem que ele a peça para amá-lo. Ela aceita o ato sexual e rechaça a necessidade de amar – ou a associação desta com sexo.

“Neri só me dá a sua mão na rua e dois beijinhos na bochecha. Um no restaurante e outro 103 minutos mais tarde, no alto da escadaria” (BOILET, 2006, 74). A posição emotiva, aqui, é assumida por ele, que, frente à leveza da modelo, destaca as poucas manifestações de amor exprimidas. De maneira interessante, é apenas o autor quem se expressa por palavras. A modelo, em suas poucas falas, se manifesta por símbolos formados por sinais gráficos, como “*^_^*” ou “>_<”. Seu desejo, um belo projeto para o ano seguinte, como diz, é que ela passe a amá-lo. A expressão deste desejo se dá intercalada às palavras antes escritas sobre o ombro da modelo.

Sem qualquer pista sobre o futuro, a história é finalizada com a despedida de Neri, que aperta sua mão e segue em frente até desaparecer, enquanto o enquadramento representa a permanência do autor no mesmo ponto, apenas a observando sumir. Na história, mais do que assumir a posição de observador e recordar as poucas palavras e gestos de amor vindos dela, o autor não toma qualquer iniciativa, como quem espera timidamente que a ação seja exercida pela modelo.

Conclusão

Não podemos negar que, em “Garotas de Tóquio”, as mulheres estejam submetidas ao olhar masculino. A posição se torna, inclusive, literal, pois o autor, enquanto personagem, aparece pouco, em quadros construídos subjetivamente como o seu ponto de vista. Além disso, sua “voz”, principal mecanismo de corporeidade, é estruturada como a voz narrativa destes contos.

Enxergamos, no entanto, não um posicionamento machista quanto à representação da mulher. Absolutamente ativas, as garotas que respondem aos seus anúncios (sejam ou não ficção) decidem o que e como fazer. Elas tomam as decisões de quando tirar a roupa, o que exhibir e até onde devem ir. Embora se submetam ao olhar masculino deste autor-personagem, as mulheres possuem todo o controle da situação. Elas conduzem tais histórias.

Ainda que não nos seja apresentada uma grande diversidade de personagens, capazes de multiplicar a possibilidade de sujeitos denominados enquanto “mulher”, consideramos que haja um esforço, sobretudo em relação à sexualidade. Longe de estereótipos recorrentes, como os que Luyten (2000) aponta na produção cultural japonesa (e que tratamos mais acima), as personagens que participam das narrativas de



Ilustração 4. BOILET, Frédéric. *Garotas de Tóquio*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. 64 p., il. color.

“Garotas de Tóquio” representam o oposto da submissão.

A identidade sexual dessas sete mulheres é vivenciada de forma ativa, com domínio sobre o seu corpo, o ato sexual e a sedução. Quanto à identidade de gênero, há um absoluto distanciamento da submissão, em uma nova relação de poder. Elas tomam as decisões, fazem convites e compartilham seus conhecimentos com este autor-personagem, que assume a posição de aprendiz.

Nesta configuração, portanto, há uma quebra de hierarquias. As mulheres se posicionam de forma ativa; caso se submetam, é àquilo que (e quando) desejam, ao contrário de



serem submetidas. Neste novo discurso, há a proposição de uma nova representação, em combate à hegemônica e à sua performatividade, visto que propõe outro enunciado.

Por fim, esta nova possibilidade, este novo discurso, ganha força ao ser trabalhado neste gênero que começa a se configurar, a *nouvelle manga*. Feitos com um visual e estilo narrativo mais dinâmicos do que os mangás ou as *bande dessinées*, estas publicações, ao abordarem o cotidiano, um tema mais universal, atraem uma maior audiência, como defende Boilet (2001). Distante dos gêneros de quadrinhos voltados a nichos de mercado, a *nouvelle manga* se torna acessível a adultos e jovens, homens e mulheres. Em suma, uma multiplicidade de sujeitos aptos a consumirem e ressignificarem esta nova representação.

Referências bibliográficas

BOILET, Frédéric. *Garotas de Tóquio*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

BOILET, Frédéric. *Manifeste de la Nouvelle Manga*. Disponível em Internet: http://www.boilet.net/fr/nouvellemanga_manifeste_1.html. Acesso em 23.06.2009

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HALL, Stuart. *The work of representation*. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. RJ: Vozes, 1997.

LUYTEN, S. M. B. . *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000.

NATANSOHN, L. Graciela. *Consultando médicos na Televisão: meios de comunicação, mulheres, medicina*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Facom/UFBA, Salvador, 2003.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

SILVA, Tomaz. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Vozes, 2007.