

GRAPHIC NARRATIVES OF CULTURAL HYBRIDISM:
NEGOTIATING IDENTITIES IN COMICS FROM LATIN AMERICA

by

LAURA ISABEL DOS SANTOS VIEIRA

(Under the Direction of Jan Pendergrass)

ABSTRACT

This investigation explores how the contemporary Latin American graphic novel challenges fixed notions of cultural identities by portraying migratory experiences, coming-of-age narratives, and colonial legacies. It argues that comics constitute a uniquely suited medium to represent the hybrid nature of Latin American identities due to their own inherently hybrid structure, which blends textual elements, imagery, and sequential storytelling in a dynamic, independent form. I will address the transnational development of Latin America as a distinct cultural region through works published between 2010 and 2020 that represent protagonists negotiating their identities across borders, cultures, and collective memory. After an assessment of the development of comics as a medium since the 19th century, I will present close reading analysis of the graphic novels *Virus Tropical* (PowerPaola, Colombia-Ecuador), *Puerto Langosta* (Edo Brenes, Costa Rica-Spain), *Darkroom* (Lila Quintero-Weaver, Argentina-USA), *Os Donos da Terra* (V. Paciornik, G. Tupinambá, D. Alarcon, Brazil), and *Los Perros Salvajes* (Edo Brenes, Mexico). This research employs multimodal analysis, drawing on theories of

postcolonialism, cultural hybridity, and visual studies. I also situate these works within a broader history of Latin American comics and defend that they not only document personal and collective histories but also question dominant discourses of national belonging. In doing so, they offer a counter-narrative to exclusionary understandings of identity. This study contributes to ongoing discussions of topics such as race, gender, social inequity, and immigration, underscoring the potential of graphic narratives to challenge dominant cultural discourses and to deconstruct both physical and conceptual borders, redefining cultural identities in the Americas.

INDEX WORDS: Latin American comics, cultural identity, migration, cultural hybridity, postcolonialism, visual storytelling

NARRATIVAS GRÁFICAS DE HIBRIDISMO CULTURAL:
NEGOCIANDO IDENTIDADES EM QUADRINHOS DA AMÉRICA LATINA

por

LAURA ISABEL DOS SANTOS VIEIRA

(Sob a Direção de Jan Pendergrass)

RESUMO

Esta investigação explora como a novela gráfica (*graphic novel*) latino-americana contemporânea desafia noções fixas de identidades culturais ao retratar experiências migratórias, narrativas de amadurecimento e legados coloniais. Argumenta que os quadrinhos constituem um meio particularmente adequado para representar a natureza híbrida das identidades latino-americanas devido à sua própria estrutura inerentemente híbrida, que mistura elementos textuais, imagéticos e narrativa sequencial em uma forma dinâmica e independente. Abordarei o desenvolvimento transnacional da América Latina como uma região cultural distinta por meio de obras publicadas entre 2010 e 2020 que representam protagonistas negociando suas identidades através de fronteiras, culturas e memória coletiva. Após uma avaliação do desenvolvimento dos quadrinhos como mídia desde o século XIX, apresentarei uma análise de leitura atenta dos quadrinhos *Virus Tropical* (PowerPaola, Colômbia-Ecuador), *Puerto Langosta* (Edo Brenes, Costa Rica-Espanha), *Darkroom* (Lila Quintero-Weaver, Argentina-Estados Unidos), *Os Donos*

da Terra (V. Paciornik, G. Tupinambá, D. Alarcon, Brasil) e *Los Perros Salvajes* (Edgar Clement, México). Esta pesquisa emprega análise multimodal, com base em teorias de pós-colonialismo, hibridismo cultural e estudos visuais. Também situo essas obras dentro de uma história mais ampla dos quadrinhos latino-americanos e defendo que elas não apenas documentam histórias pessoais e coletivas, mas também questionam discursos dominantes de pertencimento nacional. Elas oferecem uma contranarrativa a entendimentos excludentes de identidade. Este estudo contribui para discussões contínuas sobre tópicos como raça, gênero, desigualdade social e imigração, destacando o potencial das narrativas gráficas para desafiar discursos culturais dominantes e desconstruir fronteiras físicas e conceituais, redefinindo identidades culturais nas Américas.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina, identidade cultural, migração, hibridismo cultural, pós-colonialismo, narrativas visuais

GRAPHIC NARRATIVES OF CULTURAL HYBRIDISM:
NEGOTIATING IDENTITIES IN COMICS FROM LATIN AMERICA

by

LAURA ISABEL DOS SANTOS VIEIRA

B.A., Federal Fluminense University, Brazil, 2016

M.A., Federal Fluminense University, Brazil, 2019

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2025

© 2025

Laura Isabel dos Santos Vieira

All Rights Reserved

GRAPHIC NARRATIVES OF CULTURAL HYBRIDISM:
NEGOTIATING IDENTITIES IN COMICS FROM LATIN AMERICA

by

LAURA ISABEL DOS SANTOS VIEIRA

Major Professor: Jan Pendergrass

Committee: Robert Moser
Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Ron Walcott
Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2025

DEDICATÓRIA

Para Venina.

Muito, muito, muito, maior que o mundo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é, acima de tudo, um reflexo do apoio incondicional de muitas pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que ele se tornasse realidade. A cada nova descoberta ou obstáculo, encontrei na generosidade dos meus professores, colegas e amigos a motivação para seguir em frente, mesmo nos momentos mais desafiadores.

Em primeiro lugar, agradeço profundamente ao Dr. Jan Pendergrass, pela orientação cuidadosa e pela confiança no meu potencial. Sua sabedoria e paciência, nossos muitos e-mails e encontros de sexta-feira, foram as âncoras que me mantiveram firme durante este percurso. Ao Dr. Robert Moser, que me apoia desde o meu primeiro dia em Athens e me proporciona um exemplo inspirador de brasilianista. À Dra. Lesley Feracho, por expandir meus horizontes culturais e cujo apoio permitiu o amadurecimento desta pesquisa. À Dra. Stefian Chiarelli e à Universidade Federal Fluminense, que primeiro me fizeram mestre. Aos Drs. Lucero, Villate, Correa-Diaz, Anderson, Gordon, Rodrigues, Lira, Ward, Floyd, a orientação de vocês foi essencial para que este trabalho pudesse se desenvolver e ganhar forma. Obrigada por acreditarem em mim e no potencial das histórias em quadrinhos. Nos últimos seis anos, nas nossas aulas, reuniões e muitos, muitos e-mails, vocês me fizeram doutora.

À Universidade da Georgia, que me ofereceu um ambiente fértil para o pensamento crítico e a criação intelectual. À Dra. Bultman por ser a mentora e guia do nosso Romance Languages, e por me encorajar e me permitir continuar por mais um ano neste Departamento. Obrigada aos comitês das bolsas Dolores Artau Scholarship e Nina Salant Hellerstein Professional Development Fund, e ao Latin American and Caribbean Institute, pelos *grants* e recursos que me proporcionaram os meios materiais de seguir adiante com esta pesquisa.

À Liz, pelos quase 10 anos de um atendimento que foi muito mais do que terapêutico. À Dra. Sisco, por me ajudar a me sentir segura de novo. Vocês me mantiveram sã, literalmente.

Aos meus colegas e amigos do programa de português que compartilharam desde vitórias brilhantes até vontades de desistir, meu mais sincero obrigado. Fábio, Luiz, Daniel, María, Sherry e Marcela, tivemos juntos a coragem de desbravar milhares de páginas e escrever as nossas próprias, e aprendemos que essa tarefa é impossível sem o apoio mútuo de quem está na mesma situação. Virning, Flávio, Raíssa, Aylla, Maria Laura, Gabriela, Isabella, Lorena, Sibel, Stephanie, Sungmin, Jamie, João, Ananda, Camila, Rodrigo, Becky—minha família longe de casa. À Thaís, minha madrinha, minha melhor amiga, e mãe da Heloísa. Às pequenas Esme, Maya, Helena e Tessa Maria, espero ter ajudado a deixar o futuro de vocês um pouquinho mais bonito. A amizade de vocês transcende as fronteiras do tempo, do espaço e da memória, oferecendo amparo, cumplicidade e calor nos dias mais frios. *Life is what happens when you're busy getting a PhD*, e sem vocês esta vida não seria a mesma, não teria graça.

Minha gratidão eterna à família Zantinga-Sparks, *heel erg bedankt* por me acolher como se eu fosse um dos seus. Jan, Lynne, Myra, Jan W., Meagan e Tido—desde o primeiro dia em que estive com vocês eu me senti em casa. Stephen, meu amor, esta dissertação é só mais um tijolinho no lar que estamos construindo juntos. Você e as nossas crianças, Kiwi e Tally, são o meu sustento, o meu afeto, a minha razão, o meu futuro. Bubu, Pepe, Nadson, Lázaro, obrigada por serem meu refúgio, minha inspiração e minha maior certeza. Eu tenho a sorte de ter na mesma pessoa a maior inspiração de vida, de família, de mulher, e de profissão. Venina, minha mãe, minha professora. O título mais importante da minha vida é o de Sua Filha.

SUMÁRIO

	Página
AGRADECIMENTOS.....	v
LISTA DE FIGURAS.....	ix
CAPÍTULO	
1 CONTEXTO HISTÓRICO: DO SÉCULO XIX ATÉ AS <i>COMIC CONS</i>	1
1.1 Historiografia, Tradições e Colonialismo.....	1
1.2 Quadrinhos e Predecessores Latino-Americanos do Século XIX.....	9
1.3 O Caso dos Quadrinhos Brasileiros: Primeiras Instâncias.....	12
1.4 Neoimperialismo e Censura.....	18
1.5 Quadrinhos Latino-Americanos Contemporâneos e Festivais.....	23
1.6 Arte Latino-Americana: Conceitos e Problemáticas.....	31
1.7 Negociando Identidades: Leituras Críticas de HQs Contemporâneas.....	42
2 VÍRUS TROPICAL	47
2.1 Contexto de Produção: Quadrinhos na Colômbia.....	47
2.2 Relações Familiares de Reprodução e Cuidado.....	49
2.3 O Fim da Infância: Desenraizamento e Crescimento.....	63
2.4 Fronteiras da Identidade: a Experiência de Ser Estrangeira em Casa.....	70
3 PUERTO LANGOSTA	72
3.1 As Mudanças e os Frutos do Mar.....	72
3.2 Costa Rica e a Decolonialidade: a Questão da América Central.....	77

	3.3 Representação Visual do Invisível: Desenho da Incerteza.....	84
	3.4 Representação Visual do Invisível: Desenho da Angústia.....	93
4	DARKROOM	98
	4.1 Um <i>Memoir</i> em Escala de Cinza.....	98
	4.2 Heranças: Fotografia e Pós-Memória.....	101
	4.3 O Caráter Político da Religião na América Latina.....	106
	4.4 O Não-Lugar da Identidade Nacional Fragmentada.....	111
5	OS DONOS DA TERRA	115
	5.1 Da Literatura aos Quadrinhos: Escrita Indígena e Autoria Coletiva.....	115
	5.2 A Luta Pela Demarcação.....	121
	5.3 A Ilustração Como Documento Contra o Esquecimento.....	129
6	LOS PERROS SALVAJES	136
	6.1 Mitologia e Tecnologia.....	136
	6.2 Recursos Quadrinísticos Para Mascarar a Realidade.....	140
	6.3 Denunciar a Barbárie: o Papel da Ficção Científica.....	144
	6.4 Distopia e Futuro.....	153
7	PALAVRAS FINAIS.....	155
	O futuro dos quadrinhos/quadrinhos do futuro.....	155
	BIBLIOGRAFIA.....	158

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1. <i>La Calavera de Cupido</i> , José Guadalupe Posada, 1892.....	11
Figura 2. Na Rua Direita, uma das aventuras de Nhô Quim.....	14
Figura 3. Cena do prólogo de <i>Virus Tropical</i>	51
Figura 4. Paola comenta sobre o nariz de Chavela.....	61
Figura 5. Chavela muda sua aparência completamente.....	62
Figura 6. A Religião.....	66
Figura 7. As Despedidas.....	66
Figura 8. Quebra da quarta parede.....	68
Figura 9. Paola e a irmã conversam.....	69
Figura 10. Henry conhece a Juani e Simone em <i>Puerto Langosta</i>	75
Figura 11. Henry conhece a Juani e Simone.....	76
Figura 12. Características físicas dos personagens negros.....	86
Figura 13. Peter Tilstorm fala sobre a província.....	90
Figura 14. O trem que chega.....	94
Figura 15. O trem que parte.....	94
Figura 16. A morte de Chepe.....	96
Figura 17. Lila e o pai no laboratório fotográfico em <i>Darkroom</i>	103
Figura 18. Fotografias desenhadas em estilo realista.....	105
Figura 19. O passaporte argentino.....	114
Figura 20. Cena do filme <i>O retorno da terra</i> , Daniela Alarcon.....	123

Figura 21. Capa por Denise Matsumoto.....	123
Figura 22. <i>Os Donos da Terra</i>	123
Figura 24. Duas configurações de página diferentes em <i>Los Perros Salvajes</i>	138
Figura 25. Coatlicue de pedra.....	149
Fig. 26 Coatlicue viva.....	149
Fig. 27 O <i>tzompantli</i>	151

CAPÍTULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO: DO SÉCULO XIX ATÉ AS *COMIC CONS*

1.1 Historiografia, Tradições e Colonialismo

Desde o seu surgimento no século XIX até a contemporaneidade, as histórias em quadrinhos provaram ser um meio dinâmico para a exploração de temas sociais, e a representação de identidades nacionais nessas narrativas frequentemente reflete hierarquias culturais mais amplas. Ao longo dessa trajetória, os quadrinhos passaram por transformações significativas, adaptando-se às mudanças sociopolíticas e culturais de cada período. Inicialmente considerados um entretenimento popular e muitas vezes marginalizados como arte menor, os quadrinhos evoluíram ao longo do tempo, tornando-se uma poderosa ferramenta de reflexão social e crítica cultural. O que começou como uma forma comunicação de massa, e passou por um enorme desenvolvimento durante o século XX, hoje se transformou em um componente central da cultura popular global, com uma importância crescente em vários campos, como demonstrado pelo fenômeno das *Comic Cons*: eventos ao redor do mundo que reúnem milhares de pessoas para celebrar o fenômeno cultural das histórias em quadrinhos.

No contexto da América Latina, os quadrinhos oferecem uma lente única para examinar o legado colonial da região, especialmente através de questões como migração e diáspora, desigualdade econômica e social, meio-ambiente e sustentabilidade, raça e gênero. O propósito deste trabalho é investigar como a identidade nacional é articulada em quadrinhos latino-americanos contemporâneos que abordam essas questões em narrativas biográficas, fictícias, distópicas, formativas ou que expressam uma combinação de gêneros. Nessas histórias, os

personagens vivenciam eventos históricos significativos para a construção da identidade nacional de seus países que também desempenham um papel crucial na formação de suas próprias identidades individuais. A arte de nações que foram colonizadas expressa constantemente o desejo de libertação do seu povo. Não só libertação política e econômica, mas também, e talvez principalmente, uma busca por emancipação social, cultural e intelectual.

Antonio Gramsci, nos seus *Cadernos do Cárcere*, busca explicar a vitória do fascismo na Itália, e neles argumenta que, em contextos de hegemonia colonial ou pós-colonial, as classes dominantes impõem uma visão de mundo que subjuga e silencia outras formas de cultura e identidade. Essa imposição seria feita inicialmente pelo poder colonizador, e perpetuada até os dias atuais por elites sociais e econômicas. Para Gramsci, a cultura nacional frequentemente se torna um reflexo dessa dominação, apresentando-se como “monolítica” e apagando a pluralidade que existia antes do processo de colonização. Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra*, discute como as sociedades colonizadas são forçadas a adotar uma identidade nacional única e homogênea, muitas vezes em detrimento das diversidades internas, como diferenças étnicas e culturais. Ele observa que os colonizadores impõem suas próprias referências culturais, criando uma unidade artificial que busca suprimir as identidades locais, regionais ou indígenas com a intenção de subjugar-las politicamente para poder implantar seus sistemas extrativistas e exploratórios. Esses autores fornecem um quadro teórico importante para entender as origens das ideias de nação e cultura nacional que estão enraizadas nessa imposição externa das forças coloniais. Além disso, oferecem também uma perspectiva sobre como esse fator até hoje continua a moldar as sociedades pós-coloniais e a importância de considerá-lo na análise de produções artísticas e culturais e seus contextos, bem como no objetivo definitivo de construir sociedades mais justas e plurais.

A história em quadrinhos (HQ) é um meio artístico que se destaca por ser um híbrido de palavras e imagens. Hoje amplamente consumida e reconhecida como a “nona arte,” a HQ já enfrentou um longo período de desvalorização e preconceito. Esse julgamento negativo esteve profundamente associado às suas origens populares, vinculadas a publicações em jornais majoritariamente direcionados à classe trabalhadora de diversas regiões do mundo no final do século XIX. Na América Latina, o quadrinho foi e ainda é muitas vezes visto sob a ótica da mesma definição hegemônica com a qual foram interpretadas as ideias de nação e cultura nacional, exemplificadas por Gramsci e Fanon. Enquanto tradições como, por exemplo, os *fumetti* italianos, o *manga* japonês, a *bande dessinée* francófona ou os *comic books* estadunidenses são vistos como complexos e multifacetados, os quadrinhos e *historietas* latino-americanas continuamente não são interpretadas pelo leitorado estrangeiro ou local, ou consumidas no mercado internacional ou doméstico, como tendo as mesmas facetas e nuances. Este fenômeno acontece também com outras formas de arte produzidas por músicos, pintores, escritores e outros artistas da região, já que o legado colonial instalou uma percepção de superioridade da arte europeia, que hoje também inclui países anglófonos e asiáticos. Mas as histórias em quadrinhos sofrem particularmente dessa percepção, possivelmente porque seus exemplares mais populares têm origens nos Estados Unidos, na Europa e no Japão. Embora exista uma quantidade significativa de pesquisa acadêmica e um consumo expressivo no mercado, evidenciado pela realização de festivais, premiações e outras iniciativas culturais, os quadrinhos e *historietas* latino-americanos ainda são comumente percebidos como uma produção de nicho quando comparados a outras formas de arte.

É importante destacar que aqui não considero a história em quadrinhos, ou a novela gráfica, como um gênero literário, mas sim como uma forma de arte autônoma que dialoga não

só com a literatura, mas também com outras artes como a fotografia, a pintura, o cinema, entre outros. O quadrinista Will Eisner usa o termo “arte sequencial” para referir-se aos quadrinhos e define-os como “(...) um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (7). Segundo Eisner, ao lidar com dois principais dispositivos de comunicação, palavras e imagens, o quadrinho potencializa sua capacidade expressiva, e a polissemia provocada por essa união é criadora de novos significados. O pesquisador e quadrinista Scott McCloud, para reforçar o potencial artístico dos quadrinhos e desconstruir a ideia popular de que estão sempre atrelados aos temas lúbricos mais recorrentes, expande o conceito de Eisner ressaltando a separação entre forma e conteúdo, entre quadrinhos e os muitos gêneros possíveis de serem abordados nesse meio. Para McCloud, há história em quadrinhos quando se tem “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (9), ou seja, não necessariamente os quadrinhos são um veículo facilitador de informações, de fácil consumo e interpretação e de caráter comercial. Os quadrinhos são um meio monossensorial que conta com um só sentido (a visão) para transmitir um mundo de experiências. Segundo McCloud, existe uma “dança silenciosa” entre o visível e o invisível da narrativa que é exclusiva dos quadrinhos, por isso seria um erro defini-los como um subproduto de uma mistura de literatura em prosa e arte gráfica.

Em sua obra *O Sistema dos Quadrinhos*, Thierry Groensteen apontou a “solidariedade icônica” como o fator distintivo dos quadrinhos enquanto meio artístico, em vez, por exemplo, da sequencialidade deliberada de imagens pictóricas justapostas proposta por McCloud. Groensteen opta por analisar os quadrinhos como um sistema “espácio-tópico” porque os

considera uma “totalidade orgânica” que estabelece associações entre uma combinação complexa de elementos para criar uma única obra. “Espácio” remete à espacialidade dos quadrinhos, ou seja, a forma como os quadros, balões e imagens ocupam e interagem no espaço da página. Diferente da literatura linear, nos quadrinhos a relação entre os elementos visuais não se dá apenas na ordem sequencial, mas também pela organização espacial. “Tópico” refere-se à ideia de "tópicos" ou unidades de significado dentro dessa estrutura espacial, sugerindo que cada parte da página contribui para a construção da narrativa de forma interligada. Ou seja, Groensteen propõe que os quadrinhos funcionam como um sistema espacial de significação, no qual os elementos narrativos e visuais se organizam não apenas de maneira sequencial (como no cinema ou na literatura), mas também através de conexões espaciais dentro da página ou mesmo entre páginas. Nas palavras do autor: “os quadrinhos não são apenas uma arte de fragmentação, de dispersão, de distribuição; são também uma arte de conjunção, de repetição, de interligação” (2007, 26).

As origens das histórias em quadrinhos podem ser encontradas em práticas narrativas visuais de diversas culturas, mas o traçado histórico tradicional frequentemente privilegia exemplos de regiões ocidentais. Uma referência comum são os relevos da Coluna de Trajano, da Roma Antiga, que retratam campanhas militares por meio de uma narrativa sequencial esculpida em espiral, evidenciando o uso de imagens como veículo para contar histórias. Já o formato moderno das histórias em quadrinhos, com uma combinação de texto e imagens em sequência, é atribuído ao suíço Rodolphe Töpffer, cuja obra *Histoire de Monsieur Jabot*, de 1833, inaugurou uma nova estética narrativa ao integrar ilustrações com legendas cômicas para formar um relato coeso e satírico.

No final do século XIX e início do século XX, histórias com elementos característicos das HQs modernas, como balões de fala, linhas de movimento e painéis sequenciais, começaram a se consolidar em diferentes partes do mundo. Na Europa, o quadrinho foi explorado por autores como o alemão Wilhelm Busch, que criou *Max und Moritz* em 1865, obra infantil considerada um protoquadrinho por combinar versos narrativos com ilustrações que retratam cada cena. A inglesa Émilie de Tessier (sob o pseudônimo Marie Duval) ilustrou a série *Ally Sloper's Half Holiday*, de 1884, e se destaca por ser um dos poucos nomes femininos da época, além de altamente subestimada e de ter tido o crédito do seu trabalho dado ao seu marido, como acontecia reiteradamente com mulheres artistas de todos os meios no século XIX. Mais tarde, a mídia foi amplamente consolidada com autores como o belga Hergé, que criou *As Aventuras de Tintim* em 1929, cujas narrativas combinavam humor e aventura em um estilo gráfico icônico que influenciou gerações de artistas.

Nos Estados Unidos, o personagem *The Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, foi visto pela primeira vez em 1895 no jornal *New York World* de Joseph Pulitzer, que dá nome ao famoso prêmio. Essa publicação era voltada à classe trabalhadora, e originou o termo “jornalismo amarelo” que se refere ao estilo sensacionalista e pouco preocupado com a ética e a veracidade da informação. Frequentemente citado como uma obra seminal na história das HQs, *The Yellow Kid* é considerada pela indústria americana como a primeira história a ter um verdadeiro personagem de quadrinhos por conter elementos como balões de fala. Outros títulos americanos importantes da época são *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks (1897) e *Happy Holligans*, de Frederick Burr Opper (1900).

O Japão é constantemente o único exemplo não europeu ou estadunidense mencionado na historiografia tradicional dos quadrinhos. As raízes do quadrinho japonês moderno são atribuídas

a nomes como Rakuten Kitazawa, o primeiro cartunista profissional do Japão e o primeiro a usar o termo “manga” em seu sentido atual, que começou a publicar tirinhas inspiradas nos exemplos americanos no jornal Jiji Shimpō em 1902. O período imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial no Japão marcou a promulgação da Constituição Japonesa de 1947. O Artigo 21 desse documento proibiu todas as formas de censura, o que resultou em um enorme crescimento da produção criativa nesse período. Em 1946, a autora e ilustradora Machiko Hasegawa criou a série *Saez-san*, que apresentava uma heroína que contrastava fortemente com o ideal de feminilidade da “boa esposa, mãe sábia” ensinado pelo regime anterior. Os protagonistas, a Senhora Saez e sua família, refletia com bom-humor a difícil situação econômica e social das famílias japonesas pós-guerra. O foco na vida doméstica e nos relacionamentos familiares vistos em *Saez-san* ajudou a estabelecer um modelo para os tipos de assuntos mais comuns em vários mangas *shoujo* (para meninas) nos anos seguintes. Outro nome importante é Osamu Tezuka, considerado o “Deus dos Quadrinhos Japoneses”, e cujo personagem *Astro Boy*, um marco tanto para o desenvolvimento do mangá quanto para a origem do anime, as respectivas formas de quadrinhos e desenhos animados japoneses¹.

¹ Antes de Kitazawa, o quadrinho japonês tem origens que também data do século XIX. A palavra *manga* (漫画) é composta dos caracteres para as palavras *man* (livre) e *ga* (imagem) e pode ser traduzida aproximadamente como “desenho espontâneo”. É usada para referir-se tanto a quadrinhos como ilustrações estilo cartum, mas consolidou-se fora do Japão como o estilo visual e narrativo de histórias em quadrinhos próprio desse país. Os livros do estilo *Kibyōshi*, publicados a partir da segunda metade da era Edo, são considerados protoquadrinhos por combinarem ilustrações com legendas descritivas. O estilo *Toba-e*, caricaturas que frequentemente representavam animais realizando tarefas humanas, foi um meio comercial de histórias cômicas ou satíricas voltadas para o público jovem que consolidou a ideia de uma narrativa que combina texto e imagem. As xilogravuras informativas do estilo *Ukiyo-e*, especialmente as coleções de Katsushika Hokusai, também são exemplos primários dessa época. Após o sucesso de Tezuka, o termo *gekiga* (劇画, lit. figuras dramáticas) passou a ser utilizado por artistas japoneses que produziam uma linha mais séria de mangá. De maneira semelhante ao uso do termo *graphic novel* por Will Eisner, que buscava distinguir obras mais sérias de arte sequencial dos quadrinhos populares, esses artistas não desejavam que suas obras fossem associadas ao termo “mangá”, visto que este último tinha uma conotação pejorativa, sendo considerado sinônimo de “desenhos irresponsáveis”.

Aproximando-se da América Latina através de artistas descendentes ou migrantes europeus, o ilustrador ítalo-brasileiro Angelo Agostini é um dos maiores nomes da história dos quadrinhos. Sua obra *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*, que começou a ser publicada em 1869, é amplamente reconhecida como o primeiro quadrinho publicado no Brasil e uma das primeiras histórias seriadas do mundo, consolidando sua relevância na história da narrativa gráfica. Apesar de ser consensualmente reconhecido pela crítica, a academia e o mercado brasileiros, Agostini raramente mencionado em manuais e coleções estrangeiras. A Enciclopédia Britânica, no seu verbete sobre a história dos quadrinhos no século XIX, menciona o autor no parágrafo sobre “outros predecessores europeus” e o caracteriza como “um italiano que se estabeleceu no Brasil”. Apesar de sutil, esse apagamento da “brasilidade” de Agostini ofusca a participação da América Latina nessa história. Agostini mudou-se para o Brasil ainda na adolescência. Fundou e trabalhou em várias publicações jornalísticas de importância histórica, como *Diabo Coxo* (1864), o primeiro jornal ilustrado humorístico da cidade de São Paulo, em parceria com Luiz Gama, patrono da abolição da escravidão no Brasil. Suas obras retratavam e se passavam nos cenários urbanos do centro do Rio de Janeiro (a capital na época), ou na mata do sertão, com o personagem Zé Caipora (1883).

Embora esse percurso histórico seja amplamente aceito, a narrativa que privilegia os Estados Unidos, a Europa e o Japão está longe de ser neutra ou completa. Ignora protoquadrinhos e tradições visuais de outras partes do mundo, como América Latina, África e Ásia Ocidental. Não é coincidência que essas regiões excluídas da historiografia dos quadrinhos correspondam aos territórios historicamente colonizados pelas potências que dominaram o colonialismo até o século XIX. O apagamento dessas contribuições reflete um viés colonialista que continua a moldar não apenas a valorização das histórias em quadrinhos como forma de arte,

mas também a maneira como sua história é contada. Reavaliar essa narrativa hegemônica e explorar as práticas narrativas de regiões marginalizadas é essencial para ampliar o entendimento do papel dos quadrinhos como meio de expressão cultural global. Este trabalho tem como foco o quadrinho latino-americano, avaliando suas origens, que datam do século XIX, contemporaneamente aos quadrinhos europeus, para consolidar a fundação na qual se construíram os exemplos contemporâneos que serão analisados posteriormente.

1.2 Quadrinhos e Predecessores Latino-Americanos do Século XIX

Os primeiros exemplos de quadrinhos na América Latina que se assemelham ou precedem o formato moderno remontam ao final do século XIX e início do século XX, destacando-se, nesse período, principalmente como cartuns satíricos de cunho político. Em 1875, Juan Jacobo Thompson fundou *El Padre Cobos*, uma das publicações satíricas mais importantes do século XIX no Chile. Por meio de uma ironia incisiva, a revista criticava a Igreja Católica e a elite chilena, expondo sua influência e dinâmicas sociais. Na Venezuela, *El Cojo Ilustrado* saiu quinzenalmente entre 1892 e 1915. Em Cuba, a revista *La Política Cómica* começou a circular em 1917. Por toda a região, ilustradores de diversas origens empregaram seus talentos para criticar os governos principalmente através de publicações independentes. Nestas revistas e panfletos, aperfeiçoavam a técnica do cartum satírico e, eventualmente, as histórias sequenciais de aventura e outros gêneros.

Como diz o pesquisador Paulo Ramos em *Bienvenido*, as *historietas* argentinas tiveram seu início em 1907 com *Pues, señor*, de Pedro de Rojas. Em 1912, Manuel Redondo deu continuidade ao gênero com *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*. Em 1928, Dante Quintero criou o icônico personagem *El Indio Patoruzú*, que influenciou uma geração de leitores. A obra

apresentava uma representação caricata de um indígena da Terra do Fogo como o "bom selvagem", em contraste com o personagem Isidoro, que simbolizava o homem urbano civilizado, porém corrupto. Em 1945, Quinterno lançou a versão infantil do personagem, intitulada *Patoruzito*.

No México, José Guadalupe Posada é amplamente reconhecido por suas icônicas gravuras, frequentemente representando caveiras, que serviam como veículo de crítica social e política. Seu trabalho influenciou profundamente o imaginário visual do Día de los Muertos, consolidando a figura da Catrina como um dos ícones mais reconhecíveis da cultura mexicana. Além disso, suas gravuras dialogavam com as transformações sociais da época, capturando tanto as desigualdades do período quanto a resiliência popular diante das adversidades. Ele se tornou especialmente conhecido por suas sátiras ao regime do ditador Porfirio Díaz, mas também pelas famosas *calaveras*, representações de esqueletos que, inspiradas no mito cultural mexicano da celebração da morte², retratavam estereótipos sociais com um toque sarcástico e bem-humorado. Existe no país uma tradição de utilização do meio visual para fins de transmissão de mensagens políticas, com destaque para o movimento muralista que aconteceu entre os anos 1920 e 1940

² O Dia dos Mortos tem suas origens nas antigas tradições indígenas do México, especialmente entre os povos astecas, maias e outros grupos nativos, que viam a morte como parte do ciclo natural da vida. Eles acreditavam que os espíritos dos mortos retornavam para se reunir com os vivos em períodos específicos do ano, principalmente no final de outubro e início de novembro. Com a chegada dos colonizadores espanhóis no século XVI, essas tradições indígenas se fundiram com as celebrações católicas, como o Dia de Todos os Santos, resultando na festividade que conhecemos hoje. Em muitas expressões culturais ao redor do mundo, a morte é retratada como um esqueleto animado, e uma das representações mais icônicas dessa figura aparece na *Danse Macabre*, obra do século XVI do suíço Hans Holbein. Tanto no México quanto na Europa, a morte, representada como esqueleto, transmite uma mensagem de igualdade, mas com abordagens distintas. No México, como se verá a seguir com a proto-tirinha de Posada, há crítica aos estereótipos sociais, representada na ideia de que, independentemente de classe, todos são vulneráveis à morte. A *Danse Macabre* segue uma lógica parecida, com a morte dançando ao lado de representantes de todas as camadas sociais, desde o imperador até o camponês, passando pelo papa, o rei, a jovem, o mendigo e o mercador. Enquanto no México, a morte é tratada de forma festiva e até com um tom de zombaria, celebrando a continuidade da vida por meio das oferendas e danças, na França a abordagem é mais sombria e reflexiva, destacando a fragilidade humana sem a mesma leveza. Ambas as representações, no entanto, usam a morte para criticar as disparidades sociais, mostrando que a morte, como uma força inevitável, vem para todos, de forma igual, mas com uma visão cultural distinta sobre essa realidade.

com artistas como Diego Rivera e Aurora Reyes Flores, que tem em Posada uma fonte de inspiração. O ilustrador começou sua carreira em 1871, na revista *El Jicote*, utilizando a técnica da litogravura para criar suas obras. Seu trabalho, marcado por um estilo visual narrativo, combinava imagens impactantes com textos explicativos ou diálogos curtos em legendas, aproximando-se do formato dos quadrinhos modernos.



Figura 1. *La Calavera de Cupido*, José Guadalupe Posada, 1892

A combinação de crítica social e elementos visuais sequenciais fez de Posada um precursor na utilização da arte gráfica como ferramenta de reflexão e denúncia, consolidando

uma identidade visual profundamente enraizada na cultura popular mexicana e latino-americana. Gravuras como *La Calavera de Cupido* (1892) destacam-se por abordar temas universais como o amor, a mortalidade e a desigualdade social, sempre com um tom satírico. Nela, é possível observar como cada ilustração parece estar relacionada à anterior e à seguinte, criando uma impressão de sequencialidade. Na linha central, o esqueleto que usa um vestido e um laço, representando uma jovem mulher, é desenhado em poses diferentes, como um personagem em uma sequência de cenas, antecipando a estrutura narrativa dos quadrinhos modernos. Além disso, as gravuras acompanham legendas que reproduzem versos de um *corrido* mexicano, um tipo de canção popular que narra histórias de eventos cotidianos. Essas baladas narrativas, populares no México desde o século XIX, são uma forma musical que, além de contar histórias, inclui diálogos e figuras tipificadas que representam diferentes classes sociais e refletem com ironia as desigualdades da época. Em *La Calavera de Cupido*, o clérigo, o soldado, o dândi e o camponês são retratados com falas ilustrando o jogo entre o amor e a morte, e a crítica social da época. Cada personagem apresenta um ponto de vista distinto sobre o amor, a moralidade e a vida, e o uso do *corrido* como legenda não só traz uma musicalidade à narrativa, mas também adiciona uma camada de significado cultural à obra, reforçando a crítica social e política de Posada. Com o uso desses elementos nas gravuras, Posada cria uma poderosa junção entre a arte visual, o ritmo e a tradição da música popular que pode ser considerada precursora dos quadrinhos mexicanos e latinos.

1.3 O Caso dos Quadrinhos Brasileiros: Primeiras Instâncias

No Brasil, Ângelo Agostini e Sébastien Sisson foram dois artistas contemporâneos do final do século XIX, de ideologias e estilos diferentes, que precederam os quadrinhos modernos

no país. Agostini, considerado por muitos o “pai” das histórias em quadrinhos no Brasil, é autor de *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*, publicada a partir de 30 de janeiro de 1869 na revista *A Vida Fluminense*, é amplamente reconhecida como uma das primeiras histórias seriadas em quadrinhos. Por outro lado, *O Namoro, Quadros ao Vivo*, de Sisson, lançada em 15 de outubro de 1855 na revista *O Brasil Ilustrado*, também apresenta elementos visuais e narrativos que dialogam com a linguagem dos quadrinhos. Ambas as obras representam marcos fundamentais na história dos quadrinhos no país, introduzindo aspectos inovadores que anteciparam o formato moderno e servindo como instrumentos de crítica social e cultural, refletindo um Brasil imperial em processo de transformação política, social e econômica.

As Aventuras de Zé Caipora, de 1883, é outra criação emblemática de Agostini, consolidando sua influência na história dos quadrinhos brasileiros. Diferentemente de Nhô Quim, Zé Caipora é um personagem que habita o sertão brasileiro, imerso em aventuras cheias de ação, misturando elementos fantásticos e do folclore nacional com críticas sociais. O personagem é um caboclo esperto e valente, que se envolve em situações que revelam a luta pela sobrevivência e o enfrentamento de figuras de autoridade corruptas, refletindo os desafios e desigualdades do Brasil rural. Com um enredo cativante e desenhos ricos em detalhes, Zé Caipora também é notável por seu pioneirismo na narrativa gráfica seriada, sendo um marco no uso de elementos tipicamente brasileiros na construção de histórias em quadrinhos. Agostini utilizava uma combinação de imagens detalhadas nas quais cada desenho correspondia a uma ação ou cena, além de legendas explicativas, inovando na narrativa gráfica e explorando temas do cotidiano com humor e sagacidade. Em *Nhô Quim*, ele narra as desventuras de um “caipira” em sua viagem à Corte do Rio de Janeiro, destacando o choque cultural entre o interior e a vida

urbana da capital imperial. Com um tom satírico, a obra aborda questões sociais e culturais, como as disparidades entre classes e costumes da época.

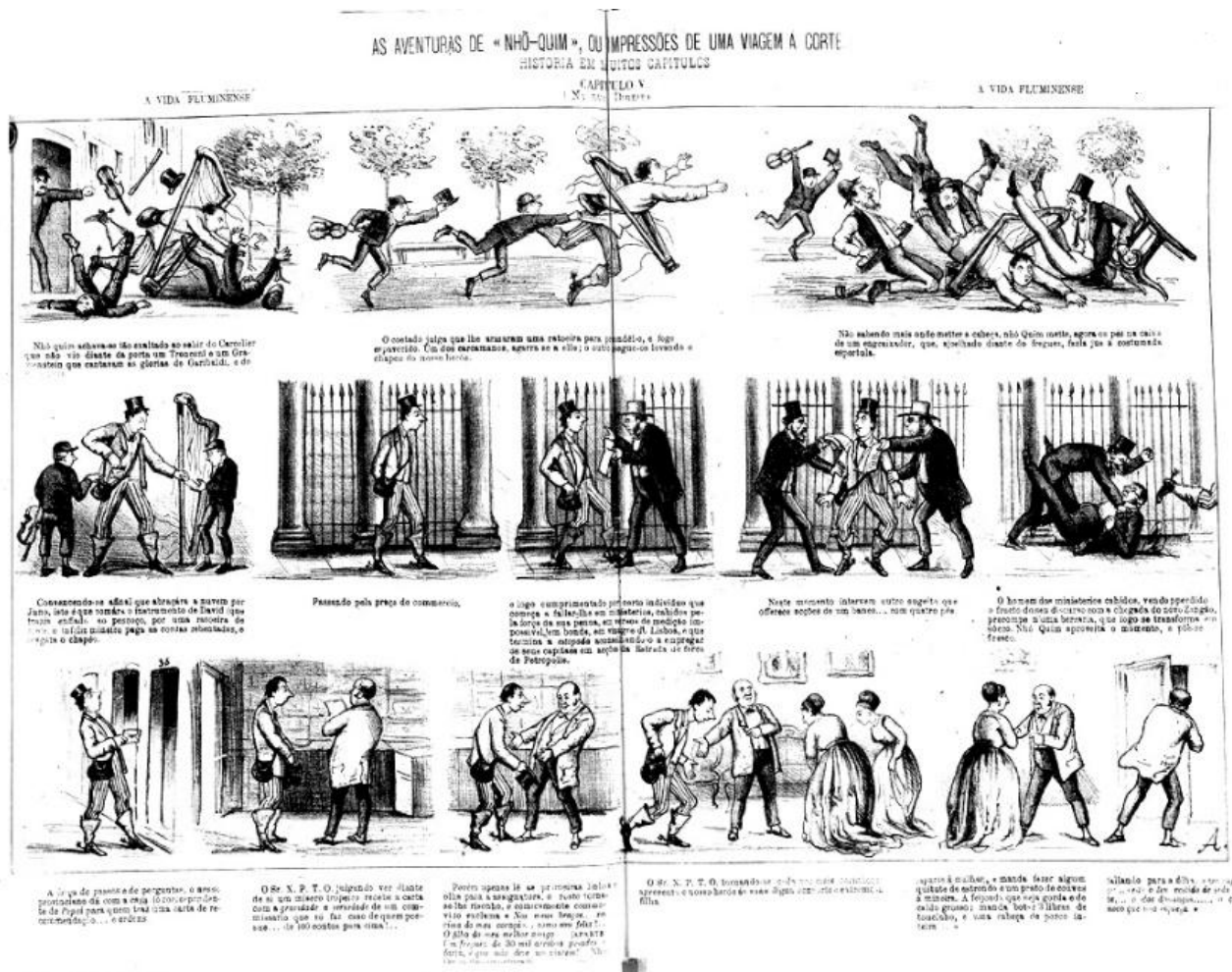
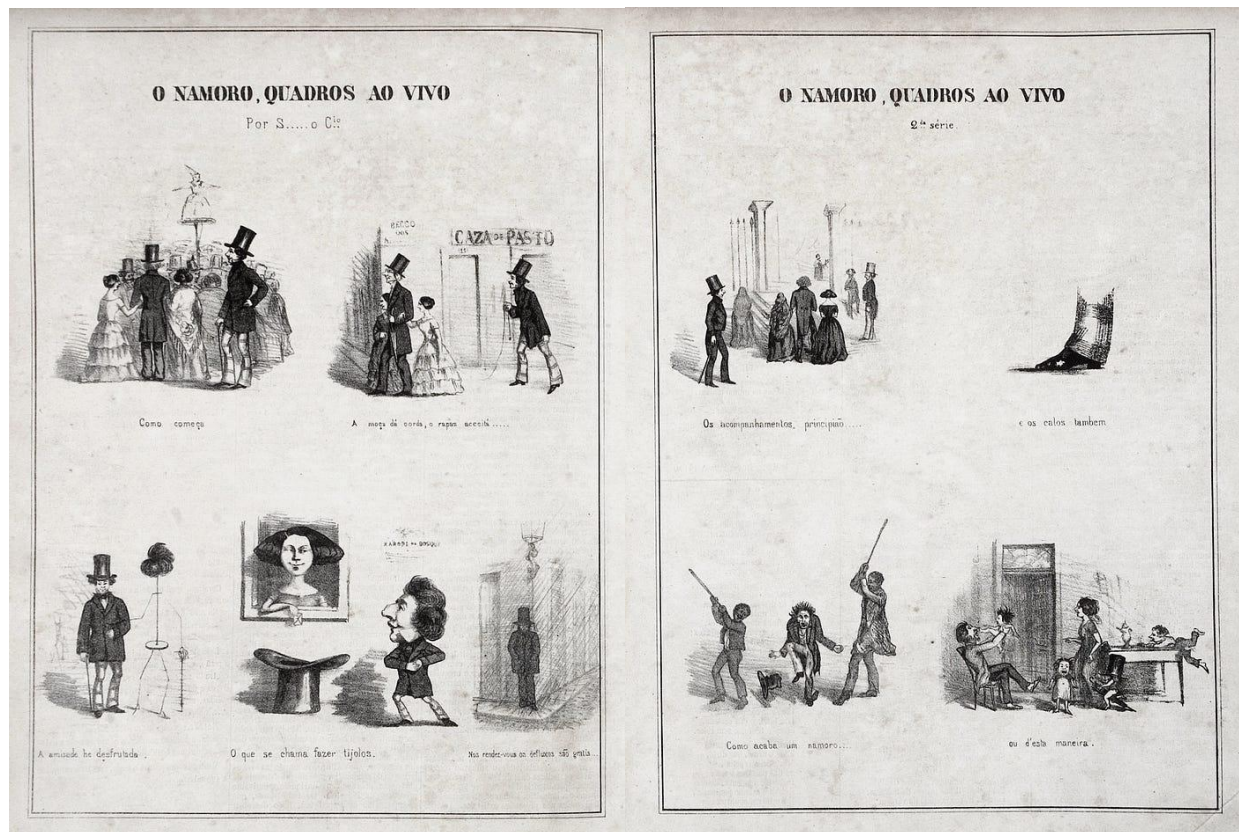


Figura 2. Na Rua Direita, uma das aventuras de Nhô Quim.³

Já *O Namoro*, estruturado em quadros sem requadro que retratam cenas do cotidiano, faz uma crítica bem-humorada sobre o namoro e os relacionamentos românticos na sociedade brasileira do século XIX. Apesar de ser uma única tira e não uma narrativa seriada, este trabalho

³ Uma coletânea com imagens em alta resolução foi publicada pela biblioteca do Senado em 2002, intitulada *Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. As legendas foram digitadas, já que eram originalmente feitas à mão com letra cursiva de difícil compreensão. Conta com pesquisa, organização e introdução de Athos Eichler Cardoso e é o mais completo conjunto da obra de Angelo Agostini, disponível em domínio público. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/521244>. Acessado 02 janeiro 2025.

de Sisson é considerado por alguns como o primeiro quadrinho brasileiro, pois apresenta uma narrativa sequencial acompanhada de texto.



Figuras 3 e 4. *O Namoro, Quadros Ao Vivo* de Sébastien Sisson.⁴

É significativo observar que os dois autores frequentemente associados à origem dos quadrinhos brasileiros, Sisson e Agostini, são europeus. Essa realidade reflete a composição da sociedade latino-americana no século XIX, marcada pela forte presença de imigrantes ou descendentes de primeira geração, especialmente entre as elites brancas. O mesmo é válido para quadrinistas de outros países, como Héctor Oesterheld, filho de imigrantes alemães na Argentina.

⁴ O Instituto Sébastien Sisson publicou em 2020 um artigo abordado uma suspeita de plágio, atribuída ao pesquisador Francisco Dourado. O texto destaca que, apesar da inegável semelhança entre o desenho de Sisson e o do cartunista francês Luc Fossati (de 1849, ou seja, 6 anos antes), no século XIX “o sentido da cópia (...) não era visto como algo negativo, mas uma forma de aprendizado, de se produzir arte.” <https://sebastiensisson.org/a-primeira-hq-do-brasil-e-um-plagio/>. Acessado 02 janeiro 2025.

Além disso, apesar de ambos Sisson e Agostini terem se naturalizado brasileiros e expressarem apreço pelo país em suas obras, suas posturas políticas contrastam entre si: enquanto Sisson era um aliado da corte imperial, retratando figuras da nobreza, Agostini se destacava como um crítico satírico das instituições e costumes da época.

Nascido em 1824 na cidade de Issenheim, na região da Alsácia, França, Sébastien Auguste Sisson chegou ao Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, em 1852, aos 28 anos. Estabelecendo-se como desenhista-litógrafo, Sisson produziu uma obra artística de grande relevância histórica, sendo especialmente conhecido por seus retratos em litografia do imperador Dom Pedro II e de outros membros da nobreza brasileira. Sua produção representa a maior coleção de retratos originais publicados no Brasil, consolidando-o como um dos principais artistas visuais do período, apesar de ser pouco conhecido pelo público brasileiro.⁵ Em 1866 recebeu autorização para exibir as Armas Imperiais na fachada de sua oficina litográfica, passando a ostentar o título de “Litógrafo e Desenhador da Casa Imperial”.

Ângelo Agostini, por sua vez, nasceu em 1843, em Vercelli, no Reino da Sardenha (atual Itália), e imigrou para o Brasil em 1856, aos 13 anos. Além de sua produção artística, Agostini foi um crítico feroz das injustiças sociais e um defensor das causas republicanas e abolicionistas.

⁵ Em 2024, em celebração ao bicentenário de nascimento de Sisson, a Fundação Biblioteca Nacional (FBN), entidade vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), realizou a “Exposição Sisson, 200 Anos” no prédio da Biblioteca, localizado no centro do Rio de Janeiro. A mostra, composta por mais de 170 itens históricos, esteve aberta ao público de 25 de outubro até 22 de janeiro de 2025, destacando a especialidade artística de Sisson: os retratos litografados. Bárbara Ferreira, curadora da exposição é designer, especialista em genealogia, e casada com Christian Sisson, herdeiro do artista. O financiamento da exposição contou com a contribuição do empresário brasileiro Filipe Sisson, também descendente do artista, segundo anúncio no site da FBN. Em 2018, Filipe Sisson doou 200 mil reais para a campanha presidencial de Jair Bolsonaro (Fonte: jornal *Congresso Em Foco*, <https://shorturl.at/BpeQP>, acessado 31 janeiro 2025), cuja gestão extinguiu o Ministério da Cultura como uma das primeiras ações de governo, rebaixando-o à Secretaria Especial da Cultura. Esta Secretaria esteve envolvida em escândalos, incluindo censuras e referências ao Nazismo, durante toda a gestão Bolsonaro. A autora desta tese visitou a exposição no dia 20 de dezembro de 2024. gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/exposicoes/bn-convida-exposicao-sisson-200-anos. Acessado 31 janeiro 2025.

Também fundou a revista *Revista Illustrada*, que circulou de 1876 a 1898 e se tornou um dos principais veículos de crítica política e social do período, e a revista infantil *O Tico-Tico*, em 1905, que circularia por 54 anos. Em *A Guerra dos Gibis* (primeira publicação 2004) Gonçalves Junior, ao analisar a formação do mercado de quadrinhos nacional, avalia esta última como “Uma das primeiras experiências nacionais no segmento de histórias em quadrinhos” (67) mas diz que a revista “não primava pela originalidade,” com personagens que eram “inspirados” ou explicitamente copiados de publicações francesas ou americanas, como Chiquinho, de Loureiro, uma cópia de Buster Brown de Richard F. Outcault.

No Brasil, a data de 30 de janeiro foi escolhida como o Dia do Quadrinho Nacional, em homenagem ao marco histórico da primeira publicação de *Nhô Quim*. A comemoração foi instituída pela Associação dos Quadrinistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo (AQC-ESP) e rapidamente ganhou adesão nacional, tornando-se uma ocasião anual para celebrar a relevância dos quadrinhos na cultura brasileira. Essa escolha consolidou o “mito de origem” mais amplamente aceito dos quadrinhos brasileiros, reconhecendo *Nhô Quim* como um marco fundador da HQ no país.

Embora a busca por uma data ou autor exato para a origem dos quadrinhos no Brasil seja historicamente relevante, a prática mais importante e produtiva é compreender o processo de desenvolvimento dessa forma de arte como complexo, multifacetado e inserido nos contextos sociais e políticos de colonização, exploração e discriminação do mundo à época de seu surgimento. A contribuição de ambos os autores ilustra como os quadrinhos emergiram no Brasil não apenas como entretenimento, mas também como um meio de expressão cultural e crítica social, dialogando com as transformações políticas e sociais do país no século XIX.

1.4 Neoimperialismo e Censura

Na primeira metade do século XX, os quadrinhos no Brasil vivenciaram um período de formação e adaptação, com forte influência dos modelos estrangeiros. Esse período foi marcado pela importação de formatos e personagens de quadrinhos norte-americanos, algo que se refletia em revistas, histórias em quadrinhos e tiras diárias nas publicações brasileiras. Um dos principais nomes dessa fase inicial foi Adolfo Aizen, um personagem fundamental na história dos quadrinhos no Brasil. Nascido na Rússia, Aizen, foi editor da famosa revista *O Tico-Tico* e teve um papel fundamental na popularizar as histórias em quadrinhos no Brasil. Contribuiu para a formação do mercado editorial de quadrinhos no país, trazendo personagens e influências do exterior, especialmente dos Estados Unidos, e moldando a narrativa gráfica brasileira.

O legado de Aizen é narrado por Gonçalo Junior em *A Guerra dos Gibis*. Nele, o pesquisador e historiador descreve a viagem de Aizen aos Estados Unidos que o ajudou a entender o mercado de quadrinhos americano e suas práticas editoriais. Como parte da recuperação econômica do país após a crise de 1929 e da Política da Boa Vizinhança, os Estados Unidos promoveram em 1933 a Exposição Internacional de Chicago, e um grupo de profissionais e intelectuais brasileiros foi enviado para conhecer e reportar sobre o desenvolvimento da nação que reivindicava o título de mais desenvolvida do mundo. A estratégia do presidente Franklin D. Roosevelt consistia em trocar a intervenção militar nos países do continente americano pela diplomacia e aproximação cultural. Apesar da terrível recessão que sofria a classe trabalhadora americana, o governo financiava a propaganda do glamuroso *american dream* através do cinema, da música e, como é relevante para este caso, as histórias em quadrinhos.

Nessa viagem, Aizen fez contato com diversas editoras e observou a produção de quadrinhos nos EUA, importando ideias e personagens novos em folha como *Tarzan* e *Popeye*

para o Brasil, com ajuda do editor Roberto Marinho. A vinda desses personagens americanos, no entanto, não foi isenta de controvérsias. Esse processo de empréstimos transnacionais foi muitas vezes visto como uma ameaça ao desenvolvimento de uma cultura genuinamente nacional, refletindo uma postura anti-imperialista que ganhava força durante o período, em especial entre as décadas de 1920 e 1930, quando havia uma crescente resistência ao domínio cultural dos EUA sobre os países latino-americanos. Havia uma resistência contra o imperialismo cultural, e a ideia de que os quadrinhos americanos poderiam “desnacionalizar” a juventude brasileira se espalhou, em parte devido à influência da Igreja e de outros setores conservadores da sociedade. Como aponta Gonçalo Junior, “No Brasil, os primeiros inimigos declarados dos quadrinhos foram os padres, que importaram da Itália a tese de que os comics americanos “desnacionalizavam” as crianças. (103)

A relação dos quadrinhos com a construção de uma identidade nacional no Brasil é evidente quando se observa a reação de figuras como Aizen e outros editores que, ao mesmo tempo que importavam elementos da cultura americana, procuravam preservar um espaço para a produção local. Nesse contexto, surge o termo “gibi”, que se popularizou como uma maneira de se referir aos quadrinhos no Brasil. A revista infantil *Gibi Trissemanal*, que começou a ser publicada em 1939 por Roberto Marinho, ajudou a consolidar o uso dessa palavra, trazendo o conceito de quadrinhos importado por Adolfo Aizen. Originalmente, “gibi” era um termo pejorativo, associado à ideia de “moleque” ou “menino”, frequentemente usado para se referir a crianças negras e de classe baixa. O uso desse termo estava relacionado à visão negativa que muitos tinham sobre os quadrinhos, especialmente entre seus detratores, que acreditavam que eles induziam as crianças à criminalidade e à vulgaridade, associando-o à figura do “moleque travesso” da sociedade. O nome *Gibi*, portanto, passou a carregar conotações de marginalidade e

desprezo social, sendo usado para denotar a “baixeza” percebida nesse tipo de leitura, que, na visão de seus opositores, não tinha valor educativo e poderia corromper a juventude.

A censura aos quadrinhos, tanto no Brasil quanto em outros países, foi um tema recorrente nas primeiras décadas do século XX, refletindo o contexto de repressão política e cultural da época. Nos Estados Unidos, por exemplo, se intensificou durante a Segunda Guerra Mundial, quando os quadrinhos começaram a ser usados como ferramenta de propaganda de guerra. Personagens como *Captain America* promoveram o patriotismo e a luta contra os inimigos do país, especialmente a Alemanha nazista e o Japão imperial. Em 1954, nos EUA, a entidade Comics Code Authority criou um selo de aprovação com o objetivo de regulamentar o conteúdo das histórias em quadrinhos, estabelecendo normas rígidas para o que poderia ser publicado. O código impunha restrições severas, como a proibição de mostrar cenas de violência explícita, referências ao uso de drogas, comportamentos antiéticos e relações sexuais, além de exigir que os quadrinhos apresentassem uma moralidade clara e que as figuras de autoridade, como policiais e pais, fossem sempre respeitadas. Embora tenha sido inicialmente adotado por muitas editoras como uma medida para evitar a censura governamental, o CCA acabou sendo criticado por limitar a liberdade criativa, especialmente em um período em que os quadrinhos começaram a se tornar mais sofisticados e diversificados. Ao longo do tempo, o CCA perdeu relevância, e muitas editoras começaram a publicar sem seguir suas regras, levando ao fim de sua autoridade no final da década de 1980.

O movimento anticolonialista também se refletia em outros países latino-americanos, que viviam sob uma constante pressão para adaptar suas culturas ao padrão imposto pelos Estados Unidos e pela Europa. A censura ao conteúdo dos quadrinhos estava também ligada a um movimento global que procurava proteger a cultura nacional dos impactos de uma globalização

precoce. Nos apêndices da edição mais recente de *A Guerra dos Gibis*, Gonçalo Junior reproduz na íntegra os códigos de ética e legislações que tinham como objetivo restringir e controlar (e, ultimamente, censurar) o conteúdo das histórias em quadrinhos no Brasil entre 1944 e 1965. Motivados pela manutenção dos valores conservadores de moral e ética, e também pelo sentimento anti-imperialista, eram uma forma de resistência à importação de conteúdos que, em muitas ocasiões, eram vistos como formas de controle cultural. A partir de 1937, o Estado Novo de Getúlio Vargas impôs censuras à imprensa, em um modelo inspirado no fascismo italiano de Benito Mussolini, que incluía os quadrinhos. Já no seu segundo mandato, a questão da censura se aproximava mais daquela apresentada pelo Comics Code Authority estado-unidense. Gonçalo Junior destaca o momento em 1952 quando a Associação de Desenhistas de São Paulo “convocou a imprensa para anunciar a elaboração do projeto da Lei de Amparo aos Desenhistas, que seria encaminhado aos colegas do Rio e, em seguida, após incorporar sugestões, entregue a Vargas.” (278) Segundo o autor, o texto defendia o aumento da proporção de obrigatoriedade de espaço para os brasileiros, que antes era de dois terços, para 75%, e a proposta do editor Adolfo Aizen tinha sido ainda mais radical, de 100%. A maioria das editoras, porém, teria sido contrária à proposta por considerar a falta de interesse do público e o alto preço do trabalho dos artistas brasileiros. Gonçalo Junior reproduz a fala de um dos diretores da ADESP, rebatendo: “Isso é uma inverdade, na Argentina a historieta já foi nacionalizada e nenhuma revista morreu. Muito pelo contrário.” (278).

No final da década de 1920, nos quadrinhos americanos, começou a se delinear uma distinção entre quadrinhos de humor e quadrinhos de aventura, com séries como *Flash Gordon* e *Rip Kirby*. Essa separação chegou à Argentina e teve grande influência no desenvolvimento da produção nacional. Nos anos 1940, muitos quadrinistas argentinos exportavam suas obras para os

Estados Unidos e a Europa. Era comum que as histórias fossem lançadas primeiro no exterior e, posteriormente, retornassem ao mercado editorial argentino, seja na forma de narrativas importadas ou relançadas localmente: “Lançavam as histórias primeiro fora e, depois, viam as narrativas ou importadas ou relançadas no mercado editorial argentino” (Ramos, 35). A partir da segunda metade do século XX, impulsionados pela força do trabalho de artistas locais, pelo interesse do público e pelo apoio das editoras, iniciou-se um processo de nacionalização dos quadrinhos argentinos, mencionado pelo diretor da ADESP. Esse movimento consolidou-se em 1980, quando o *Clarín* deixou de publicar séries estrangeiras e passou a divulgar exclusivamente obras de autores argentinos.

Um exemplo do sucesso desse processo de nacionalização foi a coleção *Biblioteca Clarín de la Historieta*, que demonstrou a força do quadrinho argentino: dos 20 títulos publicados, 11 eram de autores nacionais. Além disso, a valorização da produção local se refletiu na criação do *Paseo de la Historieta*, um circuito cultural e turístico em Buenos Aires que celebra os personagens mais emblemáticos das historietas argentinas. O trajeto conta com estátuas de figuras icônicas como Mafalda, Isidoro Cañones, Patoruzú e outros, promovendo o legado dos quadrinhos no imaginário popular e reforçando seu papel na identidade cultural do país.

Na Itália, sob o regime de Mussolini, a censura aos quadrinhos teve um caráter de nacionalização, promoção de ideais fascistas e controle das mensagens culturais que chegavam ao público. Esse controle sobre a produção cultural foi algo que também foi discutido por Gramsci, que refletiu sobre a importância da cultura na formação de uma identidade nacional autêntica. Para Gramsci, a cultura não era apenas um reflexo da classe dominante, mas também uma forma de resistência das classes subalternas. Nesse sentido, os quadrinhos, como forma de expressão popular, foram vistos como uma ferramenta crucial para a formação da identidade

nacional e para a criação de uma cultura que fosse capaz de resistir às influências externas e afirmar-se como genuinamente local. A tensão entre o local e o global, entre o nacional e o estrangeiro, foi uma constante no desenvolvimento dos quadrinhos no Brasil e no mundo durante o século XX.

1.5 Quadrinhos Latino-Americanos Contemporâneos e Festivais

Ao longo de sua história, a produção gráfica latino-americana conquistou notoriedade com obras e movimentos que exploraram temas políticos e sociais, frequentemente em resposta a contextos de opressão e resistência. Em *Bienvenido*, Ramos afirma que a Argentina “produzia histórias voltadas ao leitor adulto pelo menos uma década antes do que a Europa” (11). Um exemplo marcante é *El Eternauta* (1957), de Héctor Germán Oesterheld e Francisco Solano López, uma obra argentina que, sob a narrativa de ficção científica, denuncia os horrores do autoritarismo e se tornou símbolo da resistência à ditadura militar no país. Ao longo da trama, Juan Salvo, o protagonista, lidera um grupo de sobreviventes contra uma invasão alienígena em Buenos Aires, enfrentando ameaças que simbolizam a repressão e o totalitarismo. A obra ganhou ainda mais relevância após o golpe militar de 1976 na Argentina, quando Oesterheld, militante político, foi sequestrado e desaparecido pelo regime. Seu legado permanece vivo, não apenas como referência na história dos quadrinhos, mas também como testemunho da luta contra a violência estatal. *El Eternauta* continua sendo revisitado e reinterpretado, reafirmando seu papel como ícone da memória histórica e da resistência latino-americana.

Mafalda (1964), de Quino, também da Argentina, utiliza o humor e a crítica social para questionar problemas políticos e culturais globais por meio da visão crítica de uma menina inquieta. Foi definida pelo filósofo Umberto Eco, no prólogo da edição italiana, como uma

“heroína que reivindica o direito de seguir [sendo] criança”. Cercada da sua família e amigos, que são personagens recorrentes da tira, ela gostava de sopa e sonhava em trabalhar na ONU (“Vou ser tradutora da ONU. Quando os embaixadores brigarem, vou traduzir tudo ao contrário, para eles se entenderem melhor e haver paz de uma vez por todas.”) A tirinha foi publicada diariamente no jornal *Clarín* até 1973, quando Quino decidiu encerrá-la. A recepção dessa decisão foi tão negativa que ele chegou a afirmar sentir-se como um “assassino”.

No Brasil, Mafalda ganhou espaço ao lado de *Charlie Brown*, de Charles M. Schulz, personagem que serviu de inspiração para sua criação, refletindo o interesse do público brasileiro pelo contexto regional. O impacto da personagem foi amplamente reconhecido. Em 2006, a coletânea *Toda Mafalda* foi incluída no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), consolidando seu uso como ferramenta educacional no Brasil. Professores de português a utilizam frequentemente para ensinar interpretação de texto, ironia e humor como gêneros discursivos, tornando-a quase tão conhecida quanto a própria *Turma da Mônica*. Além de seu legado cultural, Mafalda ganhou uma homenagem física: em 2009, foi inaugurada sua estátua.

No Brasil, as tirinhas publicadas durante a ditadura militar (1964–1985) trouxeram críticas afiadas ao regime, desafiando a censura e denunciando injustiças com humor ácido. Essas produções não só resistiram às adversidades de regimes autoritários, mas também capturaram as complexidades da vida em períodos de repressão. Entre os principais nomes desse período, destaca-se Henfil, cujas tirinhas satíricas, como *Os Fradinhos* (1970), criticavam a censura e a violência do regime militar. Outro exemplo é o trabalho de Jaguar e Ziraldo n’*O Pasquim*, um jornal alternativo que usava o humor para desafiar o autoritarismo e expor as contradições da sociedade brasileira. Laerte também teve uma produção marcante na época, utilizando o sarcasmo para abordar temas políticos e sociais. Ganhou notoriedade com *Piratas do*

Tietê, uma de suas criações mais icônicas, publicada a partir dos anos 1980. A série subvertia o imaginário clássico dos piratas ao colocá-los saqueando e causando o caos em plena cidade de São Paulo, numa crítica bem-humorada à urbanização caótica e aos problemas sociais do Brasil. Com um humor absurdo e mordaz, *Piratas do Tietê* consolidou Laerte como uma das maiores cartunistas do país, e antecipou uma nova era dos quadrinhos brasileiros, que, no período pós-ditadura, passou a explorar outras temáticas e formas de crítica social. Mais tarde, sua produção passou a focar em temas de identidade de gênero e sexualidade, especialmente após sua transição, com obras como *Manual do Minotauro* (2012–2014), reafirmando seu lugar como uma das vozes mais inovadoras e relevantes dos quadrinhos brasileiros.

No Chile, *Condorito* é um dos quadrinhos mais icônicos da América Latina, criado pelo cartunista chileno Pepo (pseudônimo de René Ríos) em 1949. A série acompanha as aventuras do protagonista, um homem-pássaro de espírito irreverente, e seus amigos na fictícia cidade de Pelotillehue. Com ironias e situações cômicas do cotidiano, *Condorito* conquistou leitores em diversos países, tornando-se um símbolo da cultura popular latino-americana. Ao longo das décadas, abordou temas sociais e políticos de forma sutil, mas sempre mantendo um tom leve e acessível. Apesar de sua popularidade, a obra também recebeu críticas por reproduzir estereótipos de gênero e classe social, especialmente em suas representações femininas e no retrato do protagonista como um típico “malandro” latino-americano. No entanto, *Condorito* permanece uma referência na história dos quadrinhos da região, sendo publicado em diversos países e adaptado para outras mídias, incluindo um filme animado em 2017. Após a falência da Editorial Televisa Chile em 2019, que gerou incertezas sobre o futuro da revista, a publicação foi retomada e, em 2022, *Condorito* voltou aos quiosques do Chile, Peru e Equador. Além disso, em

2019, foi lançada uma versão digital da revista, permitindo que novas gerações de leitores tivessem acesso às histórias clássicas.

O personagem Condorito, como um condor antropomórfico, carrega em sua essência a simbologia dessa ave, que é um dos ícones mais representativos da cultura dos países andinos, especialmente do Chile. O condor é um símbolo de força, liberdade e majestade, sendo associado à natureza selvagem e às alturas imponentes da Cordilheira dos Andes. Ao transformar essa ave em um personagem de quadrinhos, Pepo não só presta homenagem à fauna local, mas também insere Condorito como um reflexo da identidade nacional chilena, marcada por uma combinação de resistência, irreverência e uma atitude crítica em relação às adversidades. O espírito “malandro” e irreverente do protagonista espelha a atitude do povo chileno, que ao longo de sua história tem demonstrado resiliência e um certo humor diante das dificuldades sociais e políticas. Dessa forma, Condorito se torna uma metáfora viva da cultura e da identidade chilena, uma expressão popular que dialoga com os valores e desafios da sociedade andina, sem perder a leveza e o humor que conquistaram milhões de leitores.

Esses exemplos ilustram tanto o engajamento político quanto o apelo popular dos quadrinhos latino-americanos. No entanto, a diversidade cultural, étnica e histórica dessa produção vai muito além dessas categorias, refletindo a riqueza de narrativas que compõem a identidade de uma região tão heterogênea quanto suas próprias histórias.

Os quadrinhos infantis também desempenharam um papel fundamental na cultura latino-americana, conquistando gerações com diferentes abordagens do cotidiano, às vezes de maneira leve e envolvente, às vezes com críticas sutis às realidades sociais e políticas de seus países. No Brasil, a *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, explora a infância, a amizade e as peculiaridades culturais do país, tornando-se um marco da literatura infantil. A partir da primeira

publicação da série em 1959, os personagens evoluíram e conquistaram espaço na cultura nacional. Desde 1970, na forma de revista em quadrinhos, as histórias já foram publicadas por editoras como a Abril (1970-1986), a Globo (1987-2006) e a Panini Comics (2007 até a atualidade), somando mais de 2.000 edições para cada um dos cinco protagonistas, além de edições em inglês e espanhol. Com o passar dos anos, o universo da *Turma da Mônica* se expandiu para diferentes formatos e públicos. A série *Turma da Mônica Jovem*, lançada em 2008, trouxe uma abordagem voltada para adolescentes, reinventando os personagens com traços inspirados no estilo mangá. Já o selo Graphic MSP convidou artistas brasileiros a reinterpretarem os clássicos personagens em narrativas mais maduras e autorais. Além do sucesso de vendas e público das séries em quadrinhos, a franquia se estendeu para o cinema, com filmes animados e live-action, além de uma vasta linha de produtos licenciados, incluindo brinquedos, roupas, alimentos e até parques temáticos.

O legado de Maurício de Sousa ultrapassa gerações. Críticas à *Turma da Mônica* incluem seu caráter de produto altamente comercial, com críticos alegando que expansão da marca para praticamente todos os setores, de brinquedos a alimentos, pode diluir a essência das histórias originais. A casa é conhecida por promover cartilhas educativas infantis de temas que vão desde a saúde e o meio-ambiente até as forças armadas e a religião. Nos últimos anos, novos personagens têm sido incluídos nas histórias com o intuito de atualizá-las para a crescente demanda do público por diversidade. Apesar das críticas, essa expansão transformou sua criação em um verdadeiro império cultural e financeiro, consolidando-se como um dos nomes mais influentes dos quadrinhos no Brasil e na América Latina.

No México, *Memín Pinguín*, criado por Yolanda Vargas Dulché e publicado entre 1943 e 2016, aborda temas como classe social e relações raciais no contexto mexicano, ainda que sob a

perspectiva de representações controversas. É um dos quadrinhos mais emblemáticos do país, que, embora tenha sido amplamente popular, também gerou intensos debates sobre questões de classe social e relações raciais no contexto mexicano. O protagonista, Memín, é um menino afro-mexicano que, ao longo de suas aventuras, se depara com diversas situações que expõem as desigualdades sociais e raciais existentes no país. Embora o quadrinho trate desses temas com uma certa leveza e até uma abordagem moralista, ele também reproduz estereótipos raciais, especialmente ao retratar o personagem principal e outros negros de maneira submissa ou até caricatural, utilizando características exageradas e humorísticas que reforçam a ideia de um negro subordinado e inferior. Esse tipo de representação é frequentemente questionado, pois apesar de sua intenção de promover uma narrativa positiva de superação e solidariedade, acaba por perpetuar imagens negativas associadas ao afro-mexicano. Além disso, a série não se esquivava de discutir as tensões de classe no México, muitas vezes retratando a luta de Memín contra as adversidades sociais e econômicas, mas sem necessariamente questionar profundamente as estruturas de poder que sustentam essas desigualdades. Dessa forma, *Memín Pinguín* se apresenta como uma obra complexa, que, por um lado, se insere na tradição do folclore e da cultura popular mexicana, enquanto, por outro, exige uma reflexão crítica sobre as questões de racismo e classe no país, desafiando o público a reavaliar as normas e valores que essas representações transmitem.

A crescente visibilidade das produções contemporâneas de quadrinhos na América Latina reflete uma transformação significativa no panorama cultural, que tem visto uma verdadeira explosão de diversidade de temas e estilos. As histórias em quadrinhos, antes muitas vezes restritas a um público específico, agora abrangem uma gama ampla de narrativas, desde questões de identidade, gênero e raça até críticas sociais e políticas, com uma abordagem inovadora e

engajada. Essa diversidade não se limita apenas ao conteúdo, mas também ao estilo gráfico, com quadrinhos que exploram desde o minimalismo até experimentações visuais complexas, contribuindo para a renovação e expansão do meio. A crescente demanda por esses trabalhos tem sido acompanhada por um aumento no número de festivais e feiras dedicadas ao gênero, como a Comic Con Colombia, que em 2022 registrou a marca de 58.000 visitantes, demonstrando o crescente interesse do público local e internacional por essas produções. Também na Colômbia, o Festival Entreviñetas, iniciado em 2006, é um evento crucial na Colômbia para a promoção dos quadrinhos, reunindo artistas e público em discussões sobre identidade e questões sociais, além de fortalecer a indústria local. Em Rosário, na Argentina, a convenção Crack Bang Boom, que já tem 13 edições, atrai um público crescente, não apenas de fãs, mas também de profissionais e acadêmicos, evidenciando a relevância do quadrinho latino-americano no cenário global. Essas iniciativas refletem não apenas o aumento do público leitor, mas também o fortalecimento da indústria de quadrinhos na região, que, com o suporte de plataformas digitais e iniciativas como a tradução e o prêmio a essas obras, consegue conquistar cada vez mais espaço nas discussões culturais internacionais.

O Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), realizado em Belo Horizonte, tem se consolidado como um dos maiores eventos do gênero no Brasil e no mundo. Na edição de 2024, foram realizadas 22 mesas de debate, com a participação de 93 convidados, incluindo 6 internacionais, representando 22 estados brasileiros e o Distrito Federal. A programação gratuita incluiu oficinas, exposições, exibição de filmes, sessões de autógrafos, debates, duelos de HQs e rodadas de negócios, promovendo a troca de experiências entre público, profissionais e pesquisadores. Além disso, o FIQ 2024 contou com uma mostra de cinema focada na interseção dos quadrinhos com o mundo da animação, com exibições gratuitas no Cine Santa Tereza. O

evento também destacou a presença de estandes de editoras e artistas independentes, promovendo a valorização e o crescimento dos quadrinhos no Brasil.⁶

Outro evento popular no Brasil é a Comic Con Experience (CCXP), que, embora também celebre a cultura dos quadrinhos, é muito mais voltada para o mercado comercial, trazendo artistas de Hollywood e com foco na venda de produtos relacionados ao quadrinho e à cultura pop. Em contraste, o FIQ se assemelha mais aos eventos europeus como o Angoulême, na França, e o Lucca Comics, na Itália, com uma ênfase maior na arte e na diversidade de linguagens dos quadrinhos, além de ser um evento gratuito e acessível, realizado pela Prefeitura e Secretaria de Cultura de Belo Horizonte. Já a CCXP, organizada pela Omelete, exige ingressos de valor elevado, o que limita a acessibilidade para muitos. No Brasil, há ainda outros eventos menores, como a Perifa Con, voltada para artistas e público, especialmente afro-brasileiros da periferia de São Paulo, e a POC Con, dedicada ao público LGBT, que refletem a diversidade de temas e comunidades dentro do universo dos quadrinhos.

As convenções e festivais de quadrinhos se tornaram espaços essenciais não apenas para o intercâmbio cultural, mas também para a amplificação da visibilidade de autores, ilustradores e roteiristas, consolidando os quadrinhos latino-americanos como uma forma de arte reconhecida globalmente. Esses eventos permitem que artistas de diferentes partes da região se conectem, compartilhem suas obras e troquem experiências, proporcionando um ambiente fértil para o desenvolvimento de novas linguagens e narrativas que dialogam com questões locais e

⁶ Graças às bolsas de incentivo à pesquisa patrocinadas pelo Departamento de Romance Languages, a Dolores Artau Scholarship e o Nina Salant Hellerstein Professional Development Fund, a autora desta tese participou da 12ª edição do Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte. Durante o evento, conduziu uma pesquisa de campo, realizando conversas com autores, participantes, editoras e artistas independentes que foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese. Além disso, os resultados de uma pesquisa informal sobre a perspectiva desses participantes acerca do tema "quadrinhos e América Latina" serão divulgados em uma edição especial da revista Fala Aí, publicação do Programa de Português, prevista para o verão de 2025.

universais. Além disso, ao atrair público e profissionais internacionais, os festivais ajudam a colocar os quadrinhos latino-americanos no cenário global, evidenciando sua riqueza estética e temática, e desafiando as barreiras geográficas e culturais. Assim, esses encontros não apenas celebram os quadrinhos como uma forma de entretenimento, mas também os afirmam como um veículo poderoso de expressão artística e crítica social, contribuindo para a diversificação e o fortalecimento do panorama cultural mundial.

1.6 Arte Latino-Americana: Conceitos e Problemáticas

O uso do termo “América Latina” ou “Latino-Americano” carrega consigo uma série de implicações políticas, linguísticas, geográficas e culturais que muitas vezes são invisibilizadas ou simplificadas em discursos hegemônicos. Ao agrupar uma vasta e diversificada região sob uma única nomenclatura, há uma tendência a homogeneizar realidades que, embora compartilhem uma história de colonização e resistência, possuem características e contextos profundamente distintos. As divisões regionais, como as que existem entre a América Central, o Caribe, a América do Sul e o México, refletem diferentes processos históricos, sociais e culturais que não podem ser compreendidos de maneira uniforme. Linguisticamente, por exemplo, enquanto o espanhol predomina na maioria dos países da região, o português é a língua oficial do Brasil, o que já cria uma fronteira cultural importante. Além disso, a presença de múltiplos grupos indígenas e afrodescendentes, e as diversas formas de resistência e reinvenção cultural, acrescentam camadas complexas à identidade latino-americana que vão muito além de uma definição monolítica.

A respeito do conceito de “arte latino-americana”, uma visão homogênea esconde as nuances étnicas, culturais e sociais que formam a complexa tapeçaria da região e precisa ser

revista. Por exemplo, no Brasil—que já sofre um distanciamento dos demais países latino-americanos pela questão linguística—as artes indígena e afro-brasileira têm uma relação única com as questões de identidade, resistência e colonialismo, e não podem ser absorvidas pela ideia de uma arte latino-americana única. Na América Central e no Caribe, as produções artísticas também são marcadas pela experiência colonial e pela diáspora africana. O quadrinho latino-americano, como expressão artística, carrega consigo não apenas uma linguagem visual, mas também uma reflexão profunda sobre o contexto local e os desafios enfrentados pelas comunidades de onde vêm. As culturas locais, com suas tradições, costumes, rituais e experiências históricas, contribuem significativamente para a formação da identidade, oferecendo uma forma de resistência ao universalismo imposto por narrativas dominantes. A identidade não é uma construção fixa, mas sim algo dinâmico, que se transforma à medida que os indivíduos interagem com suas com o ambiente e com os outros.

O quadrinho latino-americano contemporâneo, quando examinado de uma perspectiva mais ampla e plural, desafia as definições rígidas e hegemônicas de identidade. Ele se apresenta como uma forma poderosa de expressão pessoal e coletiva, que reflete a diversidade cultural da região e a complexidade dos processos de formação de identidade em um mundo globalizado e em constante transformação. Além disso, esse questionamento já se fazia efetivamente presente em maior ou menor grau na produção quadrinística da região desde as suas primeiras publicações.

A palavra “latino-americano” como adjetivo pátrio para um grupo de trabalhos artísticos – sejam eles no campo da música, da literatura, do cinema, das artes plásticas, ou dos quadrinhos – muitas vezes é uma maneira conveniente, mas problemática, de organizar a produção cultural de uma região de vasta diversidade cultural, linguística e étnica, simplificando e generalizando-a.

O filósofo argentino Enrique Dussel argumenta que a América Latina existe como uma construção amplamente definida por perspectivas coloniais e imperialistas, que impuseram uma identidade unificada a um grupo heterogêneo de nações e povos. Em *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, ele analisa como a modernidade europeia surgiu em paralelo ao processo colonial, ocultando e subordinando os povos originários ao invés de reconhecê-los como sujeitos históricos. Dussel destaca que a América Latina foi a primeira periferia da Europa, “descoberta” com o propósito de ser “outra coisa” – um “outro” subjugado e explorado. A historiografia ocidental tradicional aponta 1492 como o “começo” da América Latina, ignorando que os povos indígenas, com suas culturas esplêndidas, não possuem nenhuma significação histórica dentro dessa narrativa eurocêntrica. Além disso, reforça-se a ideia de que os latino-americanos seriam apenas “filhos de imigrantes”, apagando a complexidade e a diversidade das populações originárias e afrodescendentes na construção das sociedades latino-americanas. Segundo Dussel, essa ideia de “América Latina” como uma entidade única decorre da necessidade do colonizador de justificar a exploração de culturas indígenas diversas por meio do apagamento de suas identidades individuais.

Consideremos la sexta figura de 1492. Se trata del eufemismo del “encuentro” de dos mundos, de dos culturas—que las clases dominantes criollas o mestizas latinoamericanas hoy son las primeras en proponer. Intenta elaborar un mito: el del nuevo mundo como una cultura construida desde la armoniosa unidad de dos mundos y culturas: europeo e indígena. Son los hijos “blancos” o “criollos” (o de “alma blanca”) de Cortés (de esposa española), o los hijos de Malinche (los “mestizos”) que están todavía hoy en el poder, la dominación, en el control de la cultura vigente, hegemónica. ... Nacerá, a pesar de todo, una nueva cultura (...) pero dicha cultura sincrética, híbrida, cuyo sujeto será de raza

mestiza, lejos de ser el fruto de una alianza o un proceso cultural de síntesis, será el efecto de una dominación o de un trauma originario (que, como expresión de la misma vida, tendrá oportunidad de una ambigua creación). Es necesario tener memoria de la víctima inocente (la mujer india, el varón dominado, la cultura autóctona) para poder afirmar de manera liberadora al mestizo, a la nueva cultura latinoamericana. (Dussel 62)

Dussel questiona a noção do “encontro de dois mundos”, frequentemente usada para descrever a chegada dos europeus à América. Ele argumenta que essa ideia é um eufemismo que encobre a violência e a destruição sofridas pelos povos indígenas. Em vez de um encontro harmonioso entre culturas, houve um choque brutal, marcado pelo genocídio e pela imposição de uma ordem colonial. Dussel também critica a narrativa das elites *criollas* e mestiças, que buscam legitimar sua posição de poder ao promover a imagem de uma América Latina nascida da fusão pacífica entre europeus e indígenas. Apesar desse passado violento, Dussel reconhece que uma nova cultura emergiu desse processo. No entanto, para que essa cultura seja verdadeiramente libertadora, é fundamental lembrar e reconhecer a vítima – a mulher indígena, o homem subjugado, as culturas autóctones destruídas. Somente ao trazer essa memória à tona é possível afirmar a identidade mestiça de forma crítica, rompendo com a hegemonia colonial e valorizando as raízes indígenas e africanas da América Latina.

Desde a sua criação no século XV, a narrativa padronizada atravessa os séculos permitindo que elementos como literatura, música, arte ou quadrinhos latino-americanos possam, de forma intencional ou não intencional, excluir as vozes, histórias e memórias indígenas, afrodescendentes e de outras comunidades marginalizadas, levando a uma representação limitada do que constitui a “América Latina”. Até hoje, essa exclusão persiste, pois foi perpetuada pelas

elites herdeiras dos colonizadores, que continuam no poder e controlam os discursos culturais e históricos predominantes.

Uma análise mais detalhada dessa questão revela as omissões inerentes em agrupar vozes artísticas tão diversas sob um único rótulo. Conceber uma arte que seja inclusiva de toda a região ignora, por exemplo, as línguas e tradições que diferem amplamente entre e dentro das próprias comunidades. A estudiosa afro-brasileira Lélia Gonzalez critica essa simplificação e padronização ao apontar que tal abordagem marginaliza as vozes afro-latinas e indígenas e limita as representações àquelas consideradas palatáveis ou compreensíveis por uma audiência centrada no Ocidente.

Em *Por um feminismo afrolatinoamericano*, Gonzalez não apenas critica a homogeneização das identidades latino-americanas, mas também questiona as bases epistemológicas ocidentais que sustentam esse apagamento. Ela denuncia a colonialidade do saber e a forma como a academia tradicional invisibiliza conhecimentos e expressões culturais não alinhadas ao cânone eurocêntrico. Sua proposta do “pretoquês”, por exemplo, exemplifica essa resistência epistemológica através do conceito de um português africanizado que incorpora elementos linguísticos e culturais afro-diaspóricos. Assim, Gonzales desafia a hegemonia da norma culta e reivindicando um espaço para formas de conhecimento enraizadas na experiência negra e indígena no Brasil e na América Latina.

A cultura afro-latino-americana não só é sub-representada, mas é continuamente “exotizada” dentro dos contextos latino-americanos. Já a cultura indígena é frequentemente ignorada, com a falsa ideia de que foi extinta pelos colonizadores, o que apaga sua presença e contribuição contínua nas sociedades latino-americanas. Em seus estudos, Gonzalez expõe de forma incisiva as “contradições internas do feminismo latino-americano”, evidenciando como a

categoria de mulher dentro desse movimento muitas vezes reflete uma perspectiva branca e eurocentrada. Para Gonzalez, mulheres negras e indígenas, que chama de “amefricanas” não apenas enfrentam o sexismo, mas também são “subordinadas por uma latinidade que torna legítima sua inferiorização”, revelando a cumplicidade entre racismo e patriarcado na construção das hierarquias sociais. Essa crítica se insere em sua visão mais ampla sobre a colonialidade do poder e do saber, na qual a latinidade opera como um dispositivo excludente que silencia experiências dissidentes e reforça estruturas de opressão.

Em *A categoria político-cultural de Amefricanidade*, Gonzalez propõe o conceito de Amefricanidade iluminando a perspectiva mais ampla e integrada que defende para entender as Américas como um todo, transcendendo as divisões geográficas e ideológicas impostas pelo colonialismo.

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Gonzales 76)

Ao defender que a Amefricanidade não se limita a um espaço geográfico, mas reflete um processo histórico de intensa troca cultural, ela nos convida a perceber as Américas de forma não fragmentada, mas como um continente onde as experiências afro-indígenas são indissociáveis. Essa visão está em sintonia com as cosmovisões de muitos povos indígenas das Américas, para os quais as fronteiras nacionais são construções externas e artificiais. Ao resgatar essa perspectiva, Gonzalez não só desafia a ideia de uma América Latina homogênea, mas também propõe uma reinterpretação da identidade latino-americana, onde as interações culturais e históricas entre africanos, indígenas e outros povos são essenciais para uma compreensão mais rica e inclusiva da região. Isso reforça a crítica de que, ao reduzir a América Latina a uma entidade única e estática, muitas vozes e histórias essenciais são marginalizadas.

Esse raciocínio nos leva a entender melhor os vieses culturais e raciais que limitam os tipos de histórias que são incluídos sob o rótulo latino-americano, pois certas vozes são suprimidas ou distorcidas para se encaixar na estrutura homogeneizadora. Nas últimas décadas, têm se popularizado entre os quadrinhos latino-americanos uma tendência que desafia essa limitação do rótulo ao destacar vozes que, por muito tempo, foram marginalizadas no discurso latino-americano. No campo relativamente recente das HQs, essa discussão não é incipiente, e elas têm se mostrado veículos eficazes para subverter e expandir as representações da América Latina. *Angola Janga* (2017), do quadrinista brasileiro Marcelo D'Saete, por exemplo, explora a resistência dos africanos escravizados no Brasil colonial e propõe uma interpretação do Quilombo de Palmares através da ficção historiográfica. D'Saete enfoca o heroísmo, a organização social, os relacionamentos afetivos e outras características que denotam a complexa pluralidade dos antigos habitantes de Palmares, ao invés da faceta única e engessada da escravização contada primeiro pelos soldados e perpetuadas pelos registros canônicos do país.

Devido à prática de desumanização que era aplicada pelo sistema de escravidão, os aspectos sociais, culturais e até mesmo afetivos dos grupos trazidos da África foram pouco explorados pela história ou até mesmo completamente apagados. Por esse motivo, através da ficção, o autor escolhe imaginar e criar uma “nova” história. Ele utiliza uma estética visual sombria para transmitir a brutalidade da época e, ao mesmo tempo, ressaltar a resiliência da identidade afro-brasileira. Sua obra desafia a narrativa uniformizante de “literatura latino-americana” ou “quadrinhos latino-americanos” ao dar espaço para histórias de resistência negra, abordando temas negligenciados ou marginalizados nas narrativas convencionais.

A abordagem de D’Saete reflete o argumento de Gonzalez de que as culturas afro-latino-americanas (ou “amefricanas”) precisam ser reconhecidas por suas especificidades, resistindo a um modelo homogeneizador. Tanto o quadrinista, quanto a estudiosa dizem ter em Frantz Fanon uma fonte de inspiração. Em *Pele negra, máscaras brancas*, o autor e psicanalista antilhano explora a noção de “inferioridade” que teria sido deixada no homem negro após a abolição da escravidão, mas que também pode ser encontrada em todos os povos que foram colonizados.

(...) o negro antilhano, qualquer que seja ele, deve sempre tomar posição diante da linguagem. Mais ainda, ampliaremos o âmbito da nossa descrição e, para além do antilhano, levaremos em consideração qualquer homem colonizado. Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (Fanon 34)

A citação de Fanon exemplifica como o colonizador, para legitimar sua dominação, necessita apagar as heranças culturais preexistentes nos territórios invadidos, o que facilita a subjugação do povo local. Esse apagamento histórico é uma estratégia de controle, pois, ao deslegitimar as culturas locais, o colonizador pode construir uma narrativa de superioridade e justificar a exploração. Nesse contexto, o trabalho de artistas como D'Saete, autor de *Angola Janga*, torna-se fundamental, pois ao reescrever a história do Quilombo dos Palmares — uma história deliberadamente silenciada— ele resgata a memória e o legado de um povo subjugado. O quadrinho segue uma tradição que, desde os anos 50, é encabeçada pelo movimento negro brasileiro: há um trabalho de resgate da memória do Quilombo através de trabalhos artísticos. Outros exemplos são o filme *Quilombo* de Cacá Diegues (1984) e o musical *Arena Contra Zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (1965). Essa recuperação histórica não apenas contraria o apagamento colonial, mas também oferece uma possibilidade de libertação simbólica e prática para as gerações herdeiras desse povo, que continuam a carregar as marcas da escravidão, cuja "abolição" foi na prática ineficaz. A ausência de políticas públicas de reintegração, como a distribuição de terras ou a mudança na percepção social dos ex-escravizados, manteve essas populações em condições de marginalização, com efeitos que ainda ressoam nas estruturas sociais contemporâneas.

Escritores como Fanon, Gonzales, e Dussel argumentam que se apoiar em um conjunto limitado de referências para definir a literatura latino-americana reforça uma visão enviesada da região. Dussel reforça essa crítica, argumentando que o “olhar colonial” persiste na tendência de definir a América Latina como um “outro” exótico e monolítico na arena literária global. Essa perspectiva limitada não só restringe os tipos de histórias consideradas representativas, mas também nega a complexidade da região.

O quadrinho, enquanto mídia, tem se consolidado como uma das formas mais potentes de explorar a construção de identidades, especialmente por meio de narrativas autobiográficas, semiautobiográficas ou semibiográficas. Essas categorias permitem que os autores tracem um diálogo entre suas experiências pessoais e questões sociais mais amplas, utilizando a fusão de texto e imagem para criar um impacto emocional e reflexivo único. Além disso, a autobiografia tem um papel crucial na representação de subjetividades marginalizadas ou silenciadas. Ao se apropriar da escrita de si, autores pertencentes a grupos historicamente excluídos encontram nela um espaço para reivindicar suas vozes, subverter narrativas hegemônicas e questionar convenções sociais. Dessa forma, a obra transcende a dimensão pessoal e se torna uma ferramenta política, evidenciando como as narrativas individuais são atravessadas por dinâmicas culturais, históricas e ideológicas. Essa técnica se destaca por sua maleabilidade e capacidade de diálogo com outras formas artísticas, e pode ser aplicada aos quadrinhos. O jogo entre realidade e ficção se torna ainda mais relevante em contextos pós-coloniais, onde os escritores não apenas abordam suas próprias experiências, mas também as de seus ancestrais ou comunidades, misturando a narrativa pessoal com o social e histórico. Em vez de uma busca pela representação fiel da realidade, a autobiografia no pós-colonialismo muitas vezes serve como um meio de recontar e reinterpretar histórias coletivas, onde as invenções preenchem as lacunas deixadas pelo passado, muitas vezes deliberadamente destruído pelo colonizador, e se tornam uma forma de testemunho das injustiças. Torna-se, assim, um espaço dinâmico para explorar e questionar as fronteiras entre identidade, memória e história.

Títulos autobiográficos tem ganhado grande popularidade, especialmente por sua capacidade de retratar experiências pessoais de formas visualmente envolventes. *Graphic novels* biográficas, como *Maus* (Art Spiegelman, 1986), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000), e *Fun*

Home (Alison Bechdel, 2006)⁷, consideradas “clássicos contemporâneos”, demonstram como a linguagem dos quadrinhos pode ser um meio poderoso para contar histórias de vida, combinando texto e imagem para criar narrativas emocionais e impactantes.

Narrativas autobiográficas frequentemente abordam temas como identidade cultural, traumas históricos e deslocamento geográfico, ao mesmo tempo em que experimentam com formatos e estilos visuais para enriquecer a narrativa. Essa flexibilidade criativa faz dos quadrinhos um meio ideal para dialogar com a complexidade das identidades contemporâneas, especialmente em contextos marcados por desigualdades sociais e históricas. Ao considerar essas questões de identidade, é fundamental adotar uma visão mais plural e decolonial, que nos permita questionar a definição unilateral de identidade nacional e entender a complexidade das culturas e narrativas latino-americanas.

A noção de um “quadrinho latino-americano”, unificadora e determinista, é profundamente problemática, pois exclui o espectro completo de vozes, histórias e culturas presentes na região. Por outro lado, a consciência desses fatores permite o uso desse termo para fins didáticos, graças a sua conveniência. Falar em “quadrinhos latino-americanos”, “quadrinhos asiáticos” ou “quadrinhos europeus” exige, necessariamente, uma reflexão sobre os recortes que

⁷ *Maus* retrata a experiência do Holocausto através da relação entre o autor e seu pai, um sobrevivente judeu polonês e imigrante nos EUA, utilizando a metáfora visual de judeus como ratos e nazistas como gatos para explorar trauma e memória. *Persépolis* é uma autobiografia gráfica sobre a infância e adolescência da autora no Irã pós-Revolução Islâmica, abordando repressão, identidade e exílio. *Fun Home* investiga a relação da autora com seu pai, entrelaçando memórias familiares e a descoberta da identidade queer. As três obras foram amplamente aclamadas pela crítica, público e mercado, e tornaram-se marcos da *graphic novel*, com *Maus* sendo a primeira a ganhar o Prêmio Pulitzer, *Persépolis* sendo reconhecida internacionalmente e adaptada para o cinema de animação e *Fun Home* para a Broadway. Tratam temas pessoais e históricos, explorando identidade, memória e relações familiares, subvertendo a ideia de que os quadrinhos são apenas entretenimento e provando seu potencial para discussões políticas e sociais. Por outro lado, uma boa parte dessa aclamação vem do fato de que um setor conservador do público e da crítica, especialmente acadêmica, reconhece nesses títulos um caráter literário que os elevariam ao patamar de “verdadeira literatura”, sendo obras de valor “apesar de” serem histórias em quadrinhos. Essa perspectiva é cada vez menos aceita, e essas obras cada vez mais se mostram revolucionárias ao redefinir o impacto cultural, mercadológico e artístico dos quadrinhos.

estão sendo realizados por meio desses termos, além de tornar evidente as motivações por trás dessas escolhas. Pensadores como Fanon, Dussel e Gonzalez destacam os perigos de reduzir essa diversidade a uma única narrativa, nos incentivando a questionar e expandir nossa compreensão do que constitui a identidade latino-americana. Ao reconhecer as contribuições de vozes afro-latinas, indígenas e outras vozes marginalizadas, a arte e os quadrinhos contemporâneos desafiam essas narrativas limitantes e promovem uma compreensão mais complexa. Ao ir além do conceito problemático de uma única arte latino-americana, podemos valorizar verdadeiramente a riqueza de vozes que representam a multiplicidade dentro da América Latina.

1.7 Negociando Identidades: Leituras Críticas de HQs Contemporâneas

Neste trabalho, farei análises de quatro histórias de diferentes autores e origens para demonstrar a variedade do quadrinho latino-americano contemporâneo. Estes estudos de caso contribuirão para minha defesa da importância do seu estudo e consumo e fundamentar a necessidade de desconstrução de uma noção de arte regional homogênea.

A primeira delas é *Virus Tropical* (2012), da autora e ilustradora colombiana-equatoriana Powerpaola, uma *graphic memoir* que aborda de forma significativa a imigração entre países da própria América Latina, abordando questões de identidade familiar e social em uma sociedade marcada por complexas diferenças culturais e sociais. Por meio de uma análise detalhada do texto e do estilo artístico, demonstro como narrativas de formação como esta podem servir como veículos para interrogar questões de identidade nacional e regional.

O terceiro capítulo analisa *Puerto Langosta* (2019), de Edo Brenes, uma obra profundamente enraizada no patrimônio e na memória da Costa Rica. O autor, descendente de moradores da província de Limón, onde a história se passa, constrói uma ficção histórica

ambientada durante a guerra civil no país. As mudanças radicais na vida do protagonista adolescente são narradas paralelamente aos tumultos da guerra, criando um diálogo simbólico entre o crescimento pessoal e os desafios sociais e históricos do período.

Em seguida, o quarto capítulo aborda *Darkroom* (2012), de Lila Quintero Weaver, que utiliza a lente autobiográfica para relatar as experiências da sua migração da Argentina para o interior do Alabama durante o auge do movimento pelos direitos civis, um período marcado por tensões raciais profundas. Por meio de temas como a fotografia, a memória e a religião, Weaver explora a complexa área cinzenta em que cresceu, não se enquadrando nas categorias raciais rígidas de branco ou negro, predominantes naquele contexto. O estilo, por vezes, é hiper-realista e remete à fotografia, servindo de suporte para a reflexão sobre o impacto das relações familiares e o peso da memória na construção da identidade, especialmente em um contexto de deslocamento cultural. Em outros momentos, o traço cartunesco permite que a autora faça uma abstração desses sentimentos e exponha-os de maneiras que dificilmente são possíveis através apenas da linguagem verbal.

O quinto capítulo enfoca o quadrinho brasileiro *Os Donos da Terra* (2020), uma coletânea de testemunhos de histórias de vida de membros do povo indígena Tupinambá, do litoral nordeste do Brasil. De tripla autoria de Vitor Flynn Paciornik, Daniela Fernandes Alarcon, e Célia Tupinambá, a história é dividida em sete partes independentes, que se conectam pelo tema comum e formam uma narrativa coletiva não linear. Cada uma das sete sequências é uma parte do resultado final da obra: os relatos e denúncias autênticos sobre a agressão sofrida pelos Tupinambá. Enquanto obra independente, o quadrinho pode ser apreciado por seu valor artístico, mas também possui uma intenção explícita de denúncia contemporânea. Essa característica é fundamental para compreender a contribuição da obra e de sua autora na luta pelo

reconhecimento e pelos direitos dos povos indígenas no Brasil. Este capítulo destaca como *Os Donos da Terra* não apenas documenta histórias de resistência, mas também se posiciona como uma ferramenta de ativismo, corroborando e amplificando a urgência dessa denúncia em um contexto político e social atual.

Finalmente, o sexto capítulo analisa *Los Perros Salvajes* (2011-2017), de Edgar Clement, novelas gráficas mexicanas publicadas em série que combina realismo mágico, crítica política e reflexão sobre as relações entre o humano e o não-humano, com base em mitos tradicionais, cibernética e tecnologias midiáticas modernas. A obra segue um grupo de guerrilheiros com o poder de se transformar em *nahuales*, seres mitológicos da tradição indígena mexicana, que se enfrentam contra o governo federal e os cartéis de narcotráfico. Clement utiliza o formato de graphic novel para fazer uma crítica feroz à Guerra das Drogas, lançada pelo governo de Felipe Calderón, que exacerbava a violência entre cartéis, paramilitares e forças governamentais. A obra desafia representações tradicionais da cultura indígena como pré-moderna ou irrelevante na era científica, propondo novas formas de imaginar as ontologias em constante transformação que caracterizam a era do ciborgue. A série também propõe uma alternativa para compreender as continuidades com o México pré-hispânico, contestando a apropriação estatal do patrimônio indígena para fins nacionalistas. Através de uma crítica audaciosa e cáustica, *Los Perros Salvajes* se distancia da autocensura da mídia nacional, utilizando a webcomic como um meio eficaz para a disseminação de visões dissidentes. O estilo gráfico sombrio e detalhado e a fusão de ficção científica com mitologias mesoamericanas ampliam a reflexão sobre a violência cósmica no México contemporâneo, oferecendo uma abordagem inovadora para questões de identidade, resistência e justiça.

Embora cada uma dessas obras tenha um estilo visual único e uma abordagem distinta, elas compartilham o foco na busca pela identidade e no processo de amadurecimento pessoal em meio a desafios sociais, culturais e familiares. Todas exploram a experiência de deslocamento geográfico, que implica também em deslocamentos sociais e emocionais, e como isso influencia a maneira como os personagens entendem o seu lugar no mundo. As narrativas de crescimento e autodescoberta, assim como as questões de classe, raça, gênero e pertencimento, estão presentes em cada uma dessas histórias, mostrando como as identidades latino-americanas, muitas vezes híbridas e complexas, são forjadas a partir de experiências concretas de vida.

No contexto das narrativas de migração e da construção transnacional da América Latina como uma região cultural distinta, é importante reconhecer que, embora a América Latina seja composta por 33 países e tenha uma população aproximada de 650 milhões de pessoas, as nações da região compartilham uma história marcada por processos coloniais, desigualdades econômicas e culturais e dinâmicas políticas semelhantes. Esses fatores contribuíram para uma identidade coletiva que transcende as fronteiras nacionais, com populações se deslocando constantemente entre os países em busca de melhores condições de vida, oportunidades de trabalho e, muitas vezes, em resposta a conflitos internos. A migração, portanto, é uma característica central dessa região, que, ao longo de sua história, viu fluxos contínuos de pessoas entre seus próprios países, mas também para outras partes do continente, como os Estados Unidos, onde grandes comunidades latino-americanas se estabeleceram ao longo dos anos. Essa mobilidade não se limita às fronteiras da América Latina, mas reflete uma unidade continental das Américas, que vai desde a região de Nunavut, onde habita o povo Inuit, até a Tierra del Fuego, do povo Yámana. Esses movimentos refletem não só os desafios e as oportunidades da migração, mas também o fortalecimento de uma identidade cultural comum, que se reinventa e

se expande ao longo do continente, absorvendo influências e criando novas formas de pertencimento e solidariedade entre as diversas comunidades das Américas.

Por meio dessas análises, esta tese revela como os quadrinhos latino-americanos contemporâneos articulam a identidade nacional em narrativas de transformação pessoal e societal. A riqueza dos quadrinhos da região permanece subexplorada, tanto internacionalmente quanto localmente. Os mercados internacionais concentram-se amplamente em quadrinhos da Europa, do Japão e dos Estados Unidos, enquanto os mercados locais, moldados por histórias coloniais, frequentemente priorizam obras importadas em detrimento das produções regionais. Ao destacar essas vozes e faces negligenciadas, este estudo defende um reconhecimento mais amplo dos quadrinhos latino-americanos como artefatos culturais vitais e ferramentas úteis para o esforço anticolonialista.

CAPÍTULO 2

VÍRUS TROPICAL

2.1 Contexto de Produção: Quadrinhos na Colômbia

Em *Virus Tropical* (2011), a quadrinista equatoriana-colombiana Paola Andrea Gaviria Silguero, conhecida artisticamente como PowerPaola, apresenta uma história em quadrinhos autobiográfica centrada nas diferentes fases da sua infância e adolescência, e nas mudanças da família entre o Equador e a Colômbia nos anos 80 e 90. Além da experiência humana relativamente universal comum ao gênero *bildungsroman*, este quadrinho mostra algumas particularidades da cultura e da geografia das cidades do norte da cordilheira dos Andes, na qual a autora-personagem foi criada. Mas a personagem Paola não é necessariamente a única protagonista do quadrinho. As irmãs, Patty e Claudia, a mãe, Hilda, e o pai, Uriel, compartilham o foco da narrativa, ou seja, a própria família como um todo é a protagonista. Além disso, muitos personagens coadjuvantes recorrentes são fundamentais para o desenvolvimento da história, como Chavela, a empregada doméstica, os amigos e os namorados. Contudo, é nas relações entre as personagens femininas que se encontra uma densidade e relevância que atravessam toda a obra. Essas interações, marcadas por complexidade e profundidade emocional, oferecem um terreno fértil para análises sob a perspectiva feminista, revelando as dinâmicas de gênero, poder e identidade presentes na história.

Publicado originalmente página a página, durante o ano de 2011 no blog da autora na internet, *Virus Tropical* é uma das obras mais relevantes dos quadrinhos da Colômbia. Em *The comics scene in Colombian cities* Enrique Uribe-Jongbloed e Daniel E. Aguilar-Rodríguez

contextualizam o momento de produção do quadrinho associando-o com o auge da produção de quadrinhos no país a esse período de pacificação e renovação cultural. O movimento de distanciamento das influências da cultura mexicana e a crescente presença da cultura norte-americana, principalmente através dos quadrinhos, sinalizam um momento de transição. As produções de quadrinhos na Colômbia, até então intimamente ligadas à estética das bancas de rua, começam a migrar para espaços mais especializados, como livrarias, universidades e festivais de quadrinhos, como o *Entreviñetas*. Em 2016, o histórico acordo e paz entre o governo federal colombiano e a guerrilha FARC trouxe para o país um novo momento de paz que rendeu investimentos em áreas como o turismo e a produção cultural. Nestes campos, o objetivo principal era limpar a imagem negativa do país provocada pelos intensos conflitos a guerra às drogas, e incentivar produções locais e estrangeiras. Esses movimentos reflete as mudanças mais amplas nas dinâmicas urbanas e culturais do país, à medida que as produções locais ganham visibilidade, e as novas gerações de artistas se conectam ao mercado global.

Atualmente baseada em Buenos Aires, ela foi membro do coletivo internacional *Chicks on Comics*, que entre 2008 e 2022 reuniu mulheres cartunistas e quadrinistas com o objetivo de promover a visibilidade e o trabalho de artistas mulheres no universo dos quadrinhos. Em entrevista ao site *Sounds and Colours*, descreveu seu estilo dizendo: “I was always drawn to unconventional stories, where the art style communicates something new, something specific and unique to that style of drawing. Lots of comics inspired me, particularly lots made by women.”⁸ Em 2016, *Virus Tropical* foi traduzido e publicado nos Estados Unidos, e em 2017, adaptado para o cinema de animação, tendo o filme alcançado grande sucesso de público e crítica.

⁸ Vergara, Camila. “An Inventory of My Life: PowerPaola on ‘Virus Tropical’ and Turning a Graphic Novel into a Film”. *Sound and Colours*, 25 agosto 2020. <https://soundsandcolours.com/articles/colombia/an-inventory-of-my-life-powerpaola-on-virus-tropical-and-turning-a-graphic-novel-into-a-film-53169/>. Acessado 27 fevereiro 2025.

2.2 Relações Familiares de Reprodução e Cuidado

Os capítulos de *Virus Tropical* não são numerados, apenas nomeados e indicados com uma *splash page* que contém, além do título, uma ilustração no mesmo estilo da obra, com um tom mais abstrato. A página de abertura da obra mostra, de maneira bastante explícita, a mãe e o pai tendo relações sexuais, com o recordatório “Quito, 1976” indicando o ano e o local de concepção de Paola, a caçula da família. Em seus rostos, expressões impassíveis. Espalhados pelo chão, vários objetos aparentemente aleatórios são símbolos da personalidade do pai, que é o que vai orientar as primeiras fases da família: um cachimbo, uma arma, um pote de creme rejuvenescedor, uma nota de dinheiro, um dominó, uma bíblia e um rosário. Esta primeira seção pode ser interpretada como sendo apenas um prólogo, já que o recordatório é mais um indicativo do tempo e do espaço da narrativa, e não se assemelha aos demais títulos de capítulos em estilo, tanto visual, quanto semântico - artigo e um substantivo estilizados artisticamente, começando com “A Família”, passando por outros como “O Dinheiro”, “A Identidade”, “O Trabalho” e terminando com “O Adeus”. Outro argumento para essa interpretação é que ele trata da gravidez da mãe e do contexto da família antes de Paola, e a última página mostra justamente o seu nascimento. Considerando que ela é a autora e ilustradora desta autobiografia, faz sentido afirmar que a sua chegada é o que marca o início de fato desta história.

A segunda página do prólogo mostra um óvulo em fecundação em vários quadros simétricos e sem palavras, até que a perspectiva muda do micro para o macro, em apenas uma transição de quadros na página 3: do escuro de dentro do útero para os dentes sujos de um homem preso em um engarramento, que cospe para fora da janela e atinge em cheio a barriga de grávida da mãe de Paola. A mãe, dona de casa, havia ligado as trompas um ano antes para evitar ter mais *filhas*, especificamente, já que já tinha duas meninas. Ela visita três médicos

diferentes na tentativa de entender o porquê da barriga inchada, já que uma gravidez deveria ser impossível, e era bastante indesejada em uma família que ainda estava se adaptando à vida em um país estrangeiro, com duas filhas pequenas e um pai que não deveria ser pai. É interessante observar como a única indicação de mudança de cenários nessa página são as diferentes roupas da personagem: a transição se dá de um quadro para outro em diferentes consultórios médicos, sem necessariamente o desenho de um novo cenário que indicaria movimento, como uma rua ou fachada. Neste primeiro momento do quadrinho, a forma rápida, quase instantânea, como essa passagem foi representada graficamente, junto com a página anterior que mostra o crescimento do feto, estabelecem uma cadência narrativa para a história. Em todo o seu decorrer, ela não oferece aos personagens, nem ao leitor, tempo e espaço para processar os sentimentos e impressões provocados pelos acontecimentos narrados, forçando-os a acumular as interpretações por causa do ritmo acelerado que diz respeito tanto à vida familiar dos Gaviria, quanto ao ritmo de leitura sugerido pela obra.

Essas páginas iniciais apontam para uma interpretação de Paola sobre seu próprio nascimento: ela não deveria ter nascido. Uma referência ao título da obra aparece na página 3, quando um dos médicos diz à mãe que a suposta gravidez era nada mais do que um *vírus tropical* que ela haveria contraído por não estar acostumada à vida no Equador. Outro médico contesta: “O doutor Bustamante está errado. Isso é um vírus equatorial” (3). No último quadro da página, a mãe está deitada em uma maca sobre um fundo preto enquanto vários balões de fala apontam para fora do requadro, indicando as várias vozes das pessoas ao seu redor que lhe sugeriam coisas como gravidez psicológica, vertigem, excesso de água, possessão demoníaca e gases. Quando a mãe confirma a gravidez e compartilha a notícia com a família, a reação do pai é dizer: “Tenho certeza de que desta vez vai ser um homenzinho” (11). Para Paola, desafiar e questionar

o patriarcado e seus acordos sociais e familiares é uma tarefa constante, que ela começa a executar antes mesmo de nascer.



Figura 3. Cena do prólogo de *Virus Tropical*, p. 9

A divisão de capítulos por temas indica uma abordagem abrangente dos primeiros 18 anos de vida de Paola, e a cronologia da história é paralela à essa abordagem; os assuntos estão presentes em mais de um capítulo, já que são partes fundamentais da vida e do crescimento humano, mas a linearidade temporal não é necessariamente a única forma de progressão da narrativa. Em cada fase, ou idade, de Paola e suas irmãs, um novo tema é explorado.

Um dos principais temas do quadrinho é a estrutura patriarcal da sociedade e da própria família, que é bastante questionada e desafiada pelas personagens. A começar com o pai, um padre que não segue as convenções da igreja católica não apenas por ter uma esposa e filhas, mas também por realizar missas clandestinas na sua própria casa. No segundo capítulo, ele abandona a família no Equador e volta a morar com a sua mãe na Colômbia. Esse episódio é o catalizador da narrativa e dos seus dois temas principais: as mudanças da família entre vários países e as

relações entre as personagens femininas. A partir dele, as três filhas, a mãe e Chavela precisam reconfigurar a estrutura familiar para uma espécie de matriarcado. A “força feminina” toma conta do ambiente doméstico, e é descrita pela autora em todos os capítulos, que tratam do seu crescimento até mais ou menos 18 anos de idade e, simultaneamente, da sua jornada de autodescobrimento como artista plástica.

Virus Tropical é uma autobiografia que retrata a infância e a adolescência de Power Paola, atualmente residente em Buenos Aires. A Argentina, onde a autora vive, tem se destacado recentemente como palco de manifestações pelos direitos das mulheres, abordando violências como o feminicídio e a criminalização do aborto. Entre essas iniciativas, destaca-se o movimento “Ni Una Menos”, que surgiu em 2015 como resposta aos alarmantes índices de violência de gênero no país. O movimento, inicialmente focado em protestos contra o feminicídio, cresceu para incluir uma ampla agenda de direitos das mulheres, como a legalização do aborto, e se tornou uma referência em toda a América Latina e no mundo. A autora argentina Verónica Gago explora esses fenômenos em sua obra *La potencia feminista* de 2019, analisando não apenas as especificidades dos movimentos feministas na Argentina, mas também a integração transnacional dessas lutas. Gago reflete sobre como esses movimentos têm contribuído para o desenvolvimento do feminismo como uma ideologia e prática política global, evidenciando conexões entre as diferentes realidades das mulheres na América Latina e além.

É justamente a interconexão entre diferentes países que proporciona essa nova perspectiva sobre os movimentos sociais de mulheres, segundo Gago. A transnacionalidade, seja ela provocada pela migração ou conexão digital, por exemplo, é um dos fatores que mais se destacam na nova onda feminista latino-americana. Um dos temas centrais da obra é o conceito de “assembleias feministas”, nas quais as participantes criam espaços para expressar queixas

coletivas e imaginar solidariedades que transcendem identidades e movimentos sociais. Essas assembleias, segundo a autora, são locais de experimentação radical, onde mulheres e pessoas não binárias trocam ideias, desenvolvem estratégias e cultivam um senso de comunidade. Por meio desses encontros, o feminismo torna-se um “território em movimento”, como Gago descreve, onde questões locais e globais se fundem para produzir novas práticas e possibilidades políticas. A autora demonstra como as assembleias feministas ajudam a superar divisões baseadas em raça, classe e geografia, expandindo o movimento para além de fronteiras e limites institucionais.

Além da transnacionalidade, a perspectiva de Gago sobre o feminismo como um movimento social e intelectual é inclusiva e conectada a uma compreensão mais ampla das lutas anticapitalistas e anticoloniais, afirmando que a organização feminista cria novos marcos para entender o trabalho, a reprodução e a autonomia. Por exemplo, ela explora o papel da “economia do cuidado” e do trabalho não remunerado na crítica feminista, vinculando essas questões aos padrões globais de exploração econômica e enfatizando o impacto de gênero das políticas neoliberais. As ideias apresentadas por Gago encontram ressonância em *Vírus Tropical*, especialmente na forma como a obra de Power Paola explora as dinâmicas de trabalho, gênero e economia no contexto de uma família que enfrenta dificuldades financeiras crescentes.

A narrativa autobiográfica de *Vírus Tropical* evidencia o impacto do abandono paterno, que marca o início de uma deterioração econômica que atravessa toda a história. À medida que os recursos financeiros da família diminuem, as tensões e transformações nas relações familiares tornam-se mais evidentes, afetando não apenas os vínculos afetivos, mas também os papéis que cada membro desempenha dentro da casa. A mãe da protagonista é apresentada como a cuidadora central, assumindo a responsabilidade de manter a família unida, mesmo em meio a

crises econômicas e emocionais. Contudo, a presença de uma empregada doméstica na casa adiciona outra camada às discussões sobre gênero e trabalho. Essa figura representa a continuidade de relações de trabalho precarizadas e profundamente enraizadas nas desigualdades sociais e de gênero, comuns na América Latina. Enquanto a mãe tenta gerir a casa e as finanças, a empregada assume as tarefas mais visíveis de cuidado e manutenção, ilustrando como o trabalho reprodutivo não remunerado e o trabalho doméstico remunerado estão interligados em dinâmicas que reforçam desigualdades estruturais.

Em *Vírus Tropical*, a questão do “cuidado” atravessa profundamente as vidas das personagens femininas, evidenciando o papel tradicionalmente atribuído às mulheres nas esferas doméstica e afetiva, enquanto elas simultaneamente cumprem e desafiam essas expectativas. A mãe de Paola ilustra uma transição marcante: de uma “dondoca” dependente financeiramente para uma dona de casa resiliente, que assume a responsabilidade pelas filhas após a separação, revelando tanto a perpetuação do papel de cuidadora quanto uma subversão ao adquirir autonomia em um contexto adverso. Patty, a irmã do meio, com seu perfil intelectual, rompe parcialmente com essa lógica ao se mudar para a Colômbia para estudar psicologia, mas ainda carrega consigo o peso do cuidado emocional, especialmente na tentativa de compreender e mediar as dinâmicas familiares. Esta personagem em particular também é a que mais é influenciada pela questão religiosa, o que pode ser explicado pelo fato de que, de todas as irmãs, ela é a que tem uma relação mais forte com o pai.

Ainda na adolescência, Patty assume para si mesma o papel de cuidadora de Paola, o que é apresentado na história como uma “revelação” que ela teve após a primeira comunhão. Já a irmã mais velha, inicialmente rebelde e sonhadora, sacrifica seus planos de independência — como se tornar modelo e morar na Europa — em prol de um relacionamento amoroso,

culminando em uma maternidade inesperada que a insere no papel tradicional de mãe e dona de casa. Por fim, Chavela, a empregada doméstica, encarna o cuidado em sua forma mais explícita, sendo a figura que sustenta a rotina do lar, mas, ao mesmo tempo, personifica a subversão ao forjar laços de pertencimento e influência na dinâmica familiar, ultrapassando a barreira de funcionária para membro essencial. Através dessas personagens, *Virus Tropical* explora como as mulheres são inseridas em papéis de cuidado, frequentemente associados às relações sociais e de trabalho, e ao mesmo tempo questiona a rigidez desse papel, mostrando nuances de agência e resistência que se entrelaçam com suas histórias pessoais. A narrativa, ao iluminar essas dinâmicas, evidencia como o trabalho das mulheres, muitas vezes invisibilizado e não remunerado, sustenta não apenas a estrutura familiar, mas também a estrutura econômica e social mais ampla. Esse olhar sobre o trabalho feminino remete ao que Verónica Gago aponta, ao refletir sobre a exploração e a invisibilidade do trabalho feminizado:

The question of the differential of exploitation must be situated within this context as a task for feminist economics. The point of departure for this question is the concrete place where that differential starts: reproduction. Why? Because that differential is always relational. In other words, it reveals the unique position that the labor of women and feminized bodies holds in social relations; however, by visibilizing and understanding those specific dynamics, it sheds new light on exploitation in general. Making visible waged and precarious labor today, based on the feminist perspective that emerges from the analysis of historically non-remunerated labor and feminized tasks, thus enables a new analysis of the whole. (Gago 110)

A lógica do cuidado está profundamente entrelaçada à reprodução, não apenas no sentido biológico, mas também social e econômico. O trabalho das mulheres, em muitas sociedades,

envolve a reprodução da força de trabalho, ou seja, a criação e o cuidado de novas gerações que alimentarão o capital. Gago afirma que essa dinâmica, ao ser visibilizada, revela as formas de exploração que se perpetuam através do trabalho não remunerado e da naturalização das tarefas femininas. O trabalho de cuidar e reproduzir, portanto, não é apenas o cuidado imediato de indivíduos, mas uma engrenagem essencial para a reprodução das relações sociais e da própria economia. Essa dinâmica se reflete nas trajetórias das personagens femininas de *Vírus Tropical*, que estão todas vinculadas, de maneiras distintas, à lógica do cuidado.

A mãe de Paola assume a responsabilidade de sustentar os filhos e manter o lar após o divórcio, expondo como o trabalho doméstico feminino é naturalizado e desvalorizado. A irmã mais velha abandona seus sonhos para se tornar mãe e dona de casa, perpetuando o papel tradicional de cuidadora. Chavela, a empregada doméstica, é a expressão mais explícita do trabalho invisível, sendo fundamental para a sustentação da casa enquanto permanece à margem das hierarquias sociais e familiares. Ao mesmo tempo, cada uma dessas personagens, ao lidar com suas circunstâncias, desafia essas limitações, mostrando que o cuidado, mesmo apropriado pelo capitalismo, também pode ser espaço de resistência e reinvenção.

Assim como Gago analisa o papel da economia do cuidado e do trabalho não remunerado na crítica feminista, *Vírus Tropical* revela, através de uma narrativa íntima, como essas dinâmicas se desenrolam em um microcosmo familiar. A obra sugere que as relações de gênero e trabalho são atravessadas por condições materiais, mas também por questões culturais e emocionais, criando tensões que refletem debates maiores sobre exploração econômica, autonomia e solidariedade.

As ilustrações das páginas de abertura dos capítulos frequentemente possuem elementos que não necessariamente estão presentes na obra de maneira diegética, mas que simbolizam o

contexto temporal e geográfico da história, os acontecimentos que estão prestes a se desenrolar, e o argumento principal de cada capítulo. No primeiro capítulo, “A Família”, por exemplo, as cinco mulheres da casa estão de pé em frente a uma janela, e o pai está sentado lendo um jornal com notícias de 1977: a morte de Elvis, o lançamento do ônibus espacial Enterprise e o golpe militar no Uruguai. Atrás deles, desenhada sem muitas marcas visuais de profundidade ou distância, está o que se supõe ser a cidade de Quito, com pequenas casas empilhadas que se misturam na paisagem montanhosa, indicando o cenário onde a história se passa e como a presença da família no Equador, bem como o nascimento de Paola, foi relevante para o início do fim da sua estabilidade. O olhar das personagens também é indicativo da sequência de acontecimentos da narrativa neste capítulo: Chavela e Cláudia olham para frente, encarando o leitor com olhares vazios. Patty, chateada, olha para cima, para a bebê Paola, que troca olhares ansiosos com a mãe enquanto chora. O pai não olha para ninguém.

Enquanto no primeiro capítulo a ilustração de abertura é um retrato familiar que remete a certos valores morais familiares – com a família unida e bem arrumada, lado a lado – “O Adeus”, o último usa da abstração e de figuras mitológicas para expressar como o fim da infância de Paola marcou também o fim de uma jornada labiríntica e sinuosa. Ela está montada em uma espécie de quimera de seis cabeças, laçando-a como se tentasse controlá-la. No fundo, Patty e Claudia, carregando o filho, voam para longe cada uma em um grifo. Esta é uma figura que remete à majestade e soberania, o inatingível, enquanto a quimera é uma criatura híbrida, monstruosa, percebida como extremamente imaginativa, implausível ou deslumbrante, igualmente inatingível, mas sem o aspecto nobre. Essas duas ilustrações podem ser lidas em paralelo para uma interpretação da jornada da personagem e da maneira totalizante como ela é explorada na obra. O que começou com uma tentativa de performance de uma família tradicional

e equilibrada, se mostrou o oposto. São pequenos prólogos visuais que apresentam e até mesmo aprofundam não apenas os temas, mas também os sentimentos gerais expressidos em cada capítulo. Na leitura da história em quadrinhos, a interpretação da imagem é uma prática tão imprescindível para a apreciação da obra quanto a interpretação do texto. Com estas imagens, a autora oferece uma vantagem para o aspecto visual, proporcionando ao leitor obras de arte a parte do próprio quadrinho.

Em “As Mulheres” Paola criança brinca com suas bonecas Barbie e inconscientemente causa duas provocações na família. Primeiramente, pode-se observar que Paola “dá voz” às bonecas, como é comum nas brincadeiras infantis, mas os balões que representam as falas das Barbies apontam diretamente para os brinquedos, e não para Paola, como se eles próprios estivessem falando, concretizando visualmente sua brincadeira. Enquanto brinca, Paola diz à Chavela que seu nariz é “engraçado”. No quadrinho, a empregada é desenhada com feições que indicam uma etnia indígena: cabelos lisos e escuros com franja, baixa estatura, olhos mais cerrados que os outros personagens. Ela chora, e coloca dois palitos de fósforo no nariz para deixá-lo mais parecido com o das bonecas depois que Paola diz que ele é gigante: “parece o do Conde Contar da Vila Sésamo” (40, 41, 42).

No capítulo seguinte, “O dinheiro”, Chavela aparece com uma aparência completamente diferente, ao ponto de seu desenho não ter nenhuma semelhança com o do capítulo anterior: cabelos claros e encaracolados, nariz arrebitado, olhos arredondados. A narradora diz “Chavela queria ser como minha irmã Claudia. Ficou loira e fez permanente. Além disso, operou o nariz” (52). Isso faz com que a mãe suspeite e a confronte sobre estar roubando dinheiro da casa para pagar pelas mudanças, além de pensar “seu nariz ficou torto” (52). Questiona-a sobre o roubo e a ingratidão, depois de tê-la tratado “como uma filha”, reforçando seu lugar de submissão e

insuficiência neste seio familiar reformado, do qual ela seria sempre um órgão vital externo, apesar dos seus esforços para pertencer. Chavela pede perdão, a mãe a perdoa, e a empregada lhe oferece um café.

A forte presença de Chavela, a empregada doméstica, nos primeiros capítulos da novela está relacionada ao fato de que o mundo que Paola conhecia durante a infância era principalmente aquele do ambiente doméstico do apartamento em Quito. Mesmo quando eventos exteriores são mencionados, são sempre narrados visualmente dentro do apartamento, sob a perspectiva e imaginação (nos momentos em que não estava presente) da narradora. Poucos cenários externos são ilustrados, e em quase todos Paola está presente. Desta forma, Chavela tinha um papel chave na vida da menina, mantendo a ordem e interagindo com a família quando requisitada. Caso contrário, era invisibilizada. Essa personagem traz para a narrativa um importante aspecto da cultura doméstica da América Latina: a empregada doméstica cujo regime trabalhista é herança e se assemelha com o da escravidão. Todos os países da região foram, de alguma forma, parte das colônias europeias até século XX, quando o Suriname, antiga colônia holandesa, foi o último a se tornar independente 1975. Vários territórios do continente estão sob algum tipo de jurisdição europeia, como Aruba e Curaçao, pertencentes ao Reino da Holanda, Guiana Francesa, departamento ultramarino da França, ou as Ilhas Malvinas, em disputa entre Inglaterra e Argentina até hoje.

A presença explorativa e predatória das potências europeias nas Américas moldou profundamente as estruturas sociais e econômicas da região, cujas consequências ainda reverberam nas relações de trabalho e nas hierarquias de classe. O regime de trabalho da empregada doméstica, ainda presente em grande parte da América Latina, é um reflexo direto

desse legado colonial, no qual a subordinação e a invisibilidade das classes mais baixas, especialmente das mulheres, foram naturalizadas.

A figura da empregada doméstica, muitas vezes parte de uma classe trabalhadora marginalizada e desprotegida, remete a uma continuidade das dinâmicas de exploração que nasceram durante o período colonial, onde os indígenas e os negros foram forçados a trabalhar em condições desumanas. Embora a escravidão tenha sido oficialmente abolida, as estruturas de poder e as relações de classe que a sustentavam permanecem, perpetuando a marginalização de amplos segmentos da sociedade latino-americana. Assim, Chavela e sua invisibilidade não só refletem uma dinâmica pessoal, mas também uma realidade social mais ampla, onde as divisões históricas entre opressores e oprimidos continuam a ser reproduzidas no cotidiano.



Figura 4. Paola comenta sobre o nariz de Chavela, p. 39



Figura 5. Chavela muda sua aparência completamente, p.51

Ainda em “As Mulheres”, durante a brincadeira com as Barbies, Paola acha duas pequenas colheres na sua casa da Barbie e, ao mostrá-las para a mãe, esta tem um conflito com a irmã mais velha, Cláudia, no qual acaba descobrindo que a filha está usando cocaína e a convence a parar em troca de apoiar seus estudos de moda. As Barbies de Paola dizem uma para a outra “Você é tão linda” e “Não, você é mais” (40) e saem juntas a procurar pelo único Ken que precisam dividir entre si. Na sua brincadeira infantil, além de provocar a família, Paola reproduz involuntariamente a situação atual do seu lar de mulheres: tanto os padrões de beleza da boneca loira de olhos azuis que fazem Chavela se sentir menosprezada, assim como ela se sente segregada e diferente da família, quanto a única figura masculina sendo ao mesmo tempo centralizadora e insuficiente. Para confirmar essa hipótese, a primeira página deste capítulo tem três recordatórios com a perspectiva da narrativa: “Quando meu pai saiu de casa, ficamos só as mulheres. Todas sofremos uma mudança drástica e assumimos uma posição em casa. Havia um excesso de poder feminino.” (40)

2.3 O Fim da Infância: Desenraizamento e Crescimento

Na página inicial do capítulo “A Religião”, o título é decorado com ramos que fazem-nos lembrar iluminuras medievais. O pai está no centro, vestido como um santo da igreja católica ou gótico ortodoxa, segurando uma Bíblia e uma hóstia entre duas colunas adornos góticos - uma incongruência que pode apontar para a característica *inortodoxa* da performance religiosa do pai. Ao seu redor, as mulheres da casa, proporcionalmente minúsculas, estão a seus pés – Chavela oferecendo-lhe um café e a mãe apontando para ele como se explicasse para as filhas sua importância. A religiosidade do pai é determinante nas relações familiares nos primeiros capítulos (ou seja, nos primeiros anos de vida de Paola). Em espanhol, a palavra “padre”

significa *pai* e também o líder religioso católico, duas funções que se confundiam frequentemente na família Gaviria. Claudia, a filha mais velha, recusava-se a frequentar a igreja e participar dos demais rituais religiosos do pai. Patty, a do meio, era um ídolo para a pequena Paola, e muito religiosa. As irmãs mais velhas completam o par de opostos da rebelde *versus* a devota, e parece que não há espaço para a caçula nessa dicotomia, reforçando mais uma vez a sua falta de espaço e aceitação na família. Paola diz ter poucas lembranças do pai durante a infância (33), e descreve uma em especial na qual ele sempre guardava a seção infantil dos seus jornais para ela. Em uma dessas, toma conhecimento de um concurso de desenhos para crianças celebrando a visita do papa João Paulo II. A ilustração deveria “mostrar o seu país [Equador]”. Paola faz várias versões do desenho, sendo esta a primeira vez que se dedica verdadeiramente à arte. Este episódio representa não apenas sua ínfima relação com seu pai, mas também como ele fora o primeiro a incentivá-la a desenhar. O pai anuncia com lágrimas nos olhos que ela ganhara o concurso, mas abandonar a família antes de que pudessem encontrar o papa e, por causa de uma confusão na recepção no aeroporto, ela não consegue conhecê-lo.

“As Despedidas”, capítulo que fala de quando as irmãs Claudia e Patty saem de casa, é introduzido com uma ilustração da mãe gigante, de pé em um mar formado pelas suas próprias lágrimas, chacoalhando o prédio em que moram, de onde as duas irmãs mais velhas caem no mar de lágrimas, como se fossem grades demais para ele. Paola, a caçula, está no bolso da mãe gigante, e o pai está num canto, com a cabeça fora da água, apenas observando a cena. As desproporções nos tamanhos das personagens nesta ilustração, bem como o mar de lágrimas da mãe, podem ser referências a *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Neste clássico da literatura infantil, Alice segue o Coelho Branco por uma toca até uma sala com uma mesa e uma minúscula porta misteriosa. Para passar pela porta, Alice come um bolo que diz “coma-me”, e

encolhe até o tamanho ideal. Mas a chave fica na mesa, e Alice bebe da garrafa que diz “beba-me” e cresce até ficar grande demais. Frustrada, ela chora lágrimas gigantescas que formam um mar aos seus pés. A personagem vai aumentar e diminuir de tamanho mais algumas vezes durante a história, e sempre demonstra tristeza ou decepção consigo mesma por nunca conseguir atingir o tamanho ideal, uma das facetas da sua crescente crise de identidade enquanto passeia pelo País das Maravilhas.

A ilustração em *Vírus Tropical* remete a esses elementos surreais da obra de Carroll para produzir uma metáfora para as rápidas e bruscas mudanças que acontecem com a família Gaviria, e que são representadas em “As Despedidas”. Esse capítulo retrata a frustração e tristeza da mãe com as saídas de casa de Claudia e Patty, que se sentiam “grandes demais” para o pequeno apartamento em Quito e os cuidados da mãe. O próximo capítulo “Os amigos” explora a comunidade de expatriados e exilados políticos do prédio da família. Claudia volta para casa grávida, e a mãe decide mudar-se com as filhas para a Colômbia. Abandonar o prédio em que viveram por tantos anos foi uma ruptura para todas as mulheres, inclusive Paola que, ainda pequena, termina o capítulo sozinha, sentada em uma cadeira da escola e pensando “Como as pessoas entendem o mundo se não têm irmãs mais velhas?” (71).

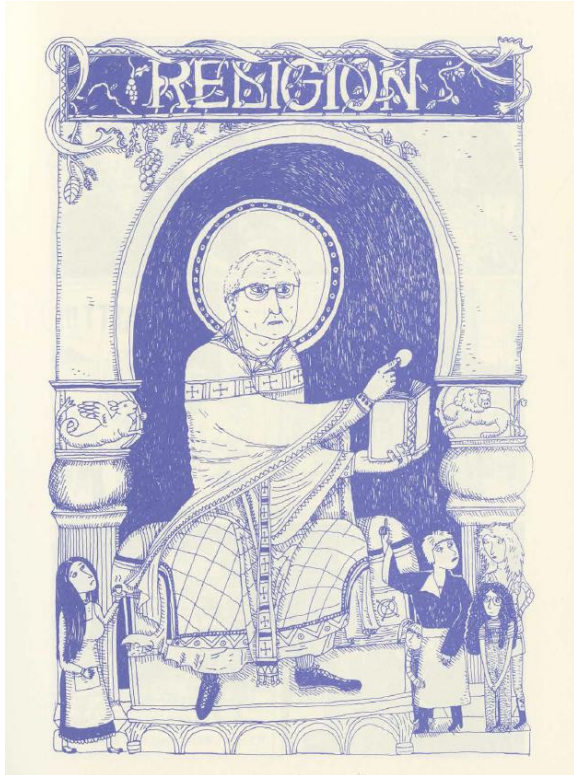


Figura 6. “A Religião”, p. 27



Figura 7. “As Despedidas”, p. 59

“Os Amigos” retoma o tema das expressões e efeito da questão de gênero. Depois que as irmãs saem de casa, Paola mora sozinha com a mãe por um ano, recebendo a visita diária da empregada. Ela descreve as outras crianças do prédio onde morava, com quem costumava brincar. Eles eram quase todos estrangeiros, filhos de exilados políticos dissidentes das ditaduras militares do Chile e da Argentina, e se dividiam em grupos de meninos e de meninas que tinham suas próprias guerras infantis. Ela tem seu primeiro beijo com um dos meninos, e em seguida as crianças se reúnem para brincar e os meninos trancam as meninas em uma sala escura, abandonando-as assustadas. Ao voltar para casa, Chavela diz que ela precisa “aprender a lidar com os homens”. Paola pede para a mãe para sair do colégio feminino porque “preciso de homens na minha vida” (80). Entende-se que nesta parte, Paola tem 13 ou 14 anos de idade, porque um jogo da Copa do Mundo de 1990 é mencionado. Ela está novamente brincando com

suas Barbies quando escuta a mãe gritar ao telefone, e dizer que sua irmã mais velha, que havia fugido e se casado escondida, estava grávida. Ela volta para as Barbies, que estavam sem roupas, com um Ken e uma Becky um sobre o outro como se tivessem relações sexuais. Uma delas “diz” para a outra que precisa ir embora porque tem muitas coisas para fazer. As bonecas não são mais mencionadas.

Abandonar a brincadeira de bonecas é um sinal comum do fim da infância e do início da adolescência para mulheres, quase um rito de passagem. A ausência do pai não é mencionada, mas o leitor consegue senti-la na forma como a personagem diz que está cansada de viver em uma casa só de mulheres. Existe também uma ansiedade, uma pressa em crescer, já que Paola esteve sempre à sombra das irmãs, além da mãe e da empregada, e é a última da família a, de fato, ser uma mulher. Além disso, o primeiro beijo, a curiosidade sobre o sexo oposto, a gravidez da irmã, são sinais que em uma interpretação mais ampla indicam o momento da perda de inocência de Paola. Primeiro foi o pai, depois as irmãs, mas ao final deste capítulo é a vez de Paola e a mãe se mudarem para a Colômbia. Porém, Paola fora nascida e criada no Equador, e na Colômbia é considerada uma forasteira, pelo seu sotaque diferente e sua pele e cabelos claros.

Uma quebra da quarta parede muito interessante interrompe a narrativa na página final do capítulo “Os Amigos” quando a autora se desenha a si mesma como adulta, supostamente no momento mesmo da criação da obra, para deixar um recado para as amigas da infância com que perdera o contato: “Mariana e Marcela Rosales, se estão lendo isto, queiro que saibam que penso muito em vocês e que adoraria que voltássemos a ter contato” (90). Este é um segundo nível de autoinserção, já que em uma autobiografia a autoria autodiegética é esperada. Mas aqui, Paola se apresenta como a própria autora, referindo-se às verdadeiras Mariana e Marcela, amigas de infância, reforçando o caráter biográfico da obra, apelando para sua verossimilhança. Em 2016,

11 anos após a publicação de *Vírus Tropical*, a autora compartilhou na sua conta pessoal da rede social X (antigo Twitter) que havia encontrado as irmãs Rosales.



Figura 8. Quebra da quarta parede, p. 90

O capítulo “Os amigos” marca o fim de uma era para Paola e sua família. Em seguida, “A adolescência” trata da chegada e adaptação de Paola à Colômbia e apresenta uma nova etapa da sua vida. Depois de muitos dias de viagem por muitas cidades, ela e a mãe são recebidas por Patty e o pai na fronteira com o Equador. Ainda processando seus sentimentos em uma espécie de luto pelo abandono dos amigos, da escola e da vida que ela sempre conhecera, Paola tem um

grande choque ao perceber que tem a sua primeira menstruação no mesmo dia em que chegam ao novo país: “No dia em que cheguei à Colômbia, virei adolescente” (92). A irmã do meio, a quem Paola idolatrava na infância, vai ter um papel fundamental nessa transição, oferecendo-lhe principalmente apoio emocional e consultas a respeito das muitas novidades que surgem com sua nova vida. Patty viera morar com o pai alguns anos antes.



Figura 9. Paola e a irmã conversam.⁹

⁹ Esta citação verbal-visual foi extraída deliberadamente da versão em espanhol, disponível gratuitamente no site da autora, para ressaltar as diferenças culturais entre Colômbia e Equador, as quais a personagem estava aprendendo, especialmente os jeitos de falar e as gírias que sua irmã lhe ensina. Embora possam parecer apenas expressões informais, essas gírias têm grande importância para a adaptação de Paola, pois marcam um ponto crucial no seu amadurecimento e no processo de sua entrada no mundo adolescente.

Patty guia Paola pelas duas fases de transição pelas quais está passando ao mesmo tempo: da infância para a adolescência e de Quito para Cáli. Paola nota que os hábitos e trejeitos da irmã mudaram drasticamente desde que abandonara a ela e à mãe em Quito para construir sua própria vida na Colômbia. Essas marcas dão a Paola uma sensação forte de distanciamento, como se ela tivesse mudado tanto para se adaptar ao novo lugar, quanto para se distanciar o máximo possível da mãe. Quando Paola chegara à família, Patty desenvolvera uma antipatia por ela por ter sido substituída no papel de caçula. Neste capítulo, ela assume um papel de segunda mãe que continuará executando até o final da adolescência da irmã, e o final do livro. É ela quem lhe ensina sobre contracepção sexual, mudanças hormonais, produtos de beleza e moda, muitas vezes para o desgosto e preocupação da mãe. Também ensina Paola a falar como “caleña”, ou seja, como pessoa nativa de Cali, e integrar-se na cultura local. Mas Patty também ainda é jovem e precisou aprender sozinha como navegar na sociedade. Ela dá conselhos a Paola como: “e esse cara que estava te zoando, talvez ele fez isso porque gosta de você” (100). O tom imaturo das suas falas mostra que o papel materno que ela cumpria era um que Paola projetava nela por ser a irmã mais velha e experiente, e expressava como narradora da sua história. A partir deste capítulo, Paola passa a ter um protagonismo maior na narrativa, o que se comprova pela presença mais frequente dos seus próprios pontos de vista.

2.4 Fronteiras da Identidade: a Experiência de Ser Estrangeira em Casa

Na nova escola, Paola passa a conviver com o sexo oposto de maneira muito mais intensa do que na sua infância, quando só conhecia o pai e alguns meninos do prédio onde morava: “via os homens como extraterrestres” (99). Ela sofre *bullying* intenso dos colegas de classe, que a chamam de *gringa* (107) por uma situação confusa durante sua apresentação. Uma outra aluna,

Fernanda, era americana que fala “espanhol perfeito”. Ela aparece em apenas dois quadros, mas é pintada com a pele totalmente preta, no mesmo tom dos contornos do livro, sendo a única personagem explicitamente negra. Paola era branca, loira e falava com sotaque equatoriano. Usa roupas largas à moda religiosa da mãe, e por isso ela é quem é considerada “a gringa” da escola.

Contrariando a visão monolítica dos países latinos, especialmente hispânicos, *Virus Tropical* destaca diversas diferenças culturais e linguísticas entre o Equador e a Colômbia que fazem com que Paola se sinta, de fato, uma estrangeira. O seu sotaque é frequentemente zombado, sua fisionomia é apontada pelos colegas da escola. Ela é taxada como “a gringa”, apesar de também ser do país vizinho que compartilha o idioma. A versão brasileira publicada em 2015 pela editora Nemo conta com a tradução direta do espanhol para o português de Nicolas Llano Linares. Os tradutores acrescentam ao final das páginas uma série de asteriscos explicativos de termos e contextos próprios dos dois países que não conhecidos no Brasil. No prólogo da edição americana, a quadrinista mexicana Inés Estrada (Inechi) destaca como a infância e adolescência de Paola oferecem um senso de identificação para os leitores que cresceram na América Latina. “Amizades calorosas, culpa católica, violência de gangues, drogas e misoginia” são os motivos listados para essa identificação, coisas que não são extraordinárias, mas parte da vida diária de quem vive na região.

CAPÍTULO 3

PUERTO LANGOSTA

3.1 As Mudanças e os Frutos do Mar

No contexto latino-americano, por motivos políticos, econômicos e geográficos, a América Central recebe menos atenção do que os países da América do Sul e o México, na América do Norte. Essa negligência também se estende aos países latinos do Caribe, como Cuba, República Dominicana e Porto Rico. Nessa região, a Costa Rica se destaca pelo forte turismo e ecologia. A natureza costarricense e sua localização estratégica entre os oceanos Pacífico e Atlântico, fez com que a história do país fosse repleta de conflitos pela sua dominação, incluindo invasões estrangeiras e batalhas civis. Estes dois últimos são o contexto no qual se passa *Puerto Langosta*, do escritor e ilustrador costarricense Edo Brenes. A história deste quadrinho acontece no decorrer de um ano da juventude formativa do protagonista Enrique Yermo e culmina na guerra de 1948, que provocou a abolição do exército nacional e a criação de uma nova constituição. *Puerto Langosta* é um recorte microscópico dos conflitos de proporções nacionais e históricas observados através dos conflitos internos do jovem Henry na transição dos seus 14 para 15 anos. É um romance de formação que narra o dismantelamento de expectativas e o abandono de sentimentos pueris.

A cidade de Puerto Limón é o cenário dessas rupturas. Está localizada na província de Limón, situada na costa atlântica e considerada a mais pobre do país, que tem uma forte relação com as nações e culturas afro-caribenhas. No final do século XIX, iniciou-se a construção de uma ferrovia que ligaria a capital San José ao litoral atlântico, para facilitar as exportações de

café. Essa construção trouxe os primeiros imigrantes jamaicanos, em sua maioria negros, para a província. O *Ferrocarril al Atlántico*, como ficou conhecido o trem de passageiros, funcionou desde 1890 até o seu desligamento em 1995, e é o primeiro cenário da obra.

No trem que tomava para passar um feriado com a irmã Rosalí, grávida e recém-casada, e o cunhado, Chepe, Henry conhece um homem que ainda não sabe ser o diretor da escola onde estudará, já que depois de alguns dias, decidirá permanecer na cidade. Essa escolha acontece depois de conhecer e apaixonar-se por Antonella Jaszinski, de uma família rica da “zona americana”. É o pontapé inicial da história, e baseada também na vontade inconsciente de Henry de abandonar a infância em San José após a morte de seu pai. Não só a atração por Antonella e o despertar do desejo sexual o atraem a Limón: lá ele também faz novos amigos, Juani e Simone, que o apresentam a novas possibilidades e muitas primeiras vezes. Deixar para trás o lar da infância significa para Henry explorar um mundo completamente novo. Ele tem seu primeiro trabalho na oficina de bicicletas do cunhado, voluntaria-se para o exército, faz uso de várias drogas com os amigos, e experimenta decepções e desilusões que desafiam seu senso de responsabilidade e comprometimento.

A história se passa inteiramente entre abril de 1947 e abril de 1948, e cada um dos doze capítulos apresenta um mês desse período. O misterioso aparecimento de milhares de lagostas na costa traz uma efêmera prosperidade econômica à província, e a insustentável exploração desses crustáceos funciona como uma metáfora paralela para o fim da infância de Henry e da também estabilidade política do país.

Na página 17, a casa e a família da irmã são apresentadas, e um prato de comida é centralizado em um quadro sem requadro. Junto com o cunhado, eles se sentam ao redor de uma mesa farta para o almoço e para introduzir alguns dos temas centrais da obra: a família, o

trabalho, e a guerra civil que dava sinais em San José. A mesa da cozinha e a própria comida desempenham papéis fundamentais na narrativa: não só alimenta e centraliza os personagens no seio familiar, mas também serve como um elemento central na criação de situações humorísticas e na exploração da cultura costarriquenha. Muitas das reviravoltas e momentos cruciais acontecem ao redor da mesa, e a culinária local é frequentemente destacada, mostrando pratos típicos e os rituais em torno da comida. Além disso, as refeições muitas vezes funcionam como pontos de encontro para os personagens, onde eles compartilham conversas, piadas e histórias, fortalecendo os laços entre eles e proporcionando momentos de camaradagem.

Ainda no trem, as batatas *chips* são vendidas, compradas, abertas e comidas por um passageiro do trem em uma sequência de 4 quadros, enquanto as legendas indicam diferentes cidades, criando um contraste entre um momento corriqueiro e as muitas horas de viagem. Na página 41, Henri e seus amigos têm um momento de criação de vínculos comendo mangas roubadas em uma árvore. Na 49, Henri anuncia durante o jantar da família que quer ser soldado. Na 79, uma frigideira de ovos é desenhada no mesmo estilo sem requadros quando Rosalí sente os primeiros sintomas da sua futura doença. Na 127, a desaprovação de Chepe é demonstrada através de um constrangimento na hora do almoço. Nas páginas 148 e 191, o empresário Peter Tilstorm é associado com pratos de lagostas, já que são consideradas uma iguaria fina, demonstrando como esse estrangeiro rico tinha o poder de consumir o elemento que os moradores locais podiam apenas pescar e vender. Na 185, um elaborado prato de peixe é centralizado sem requadros quando Gerain Palmer começa a elaborar seu plano contra o governador. Apesar de serem poucas aparições, a comida é frequentemente usada como um dispositivo narrativo, impulsionando as tramas e proporcionando oportunidades para o desenvolvimento dos personagens.

Ao chegar em Limón, Henry rapidamente se dá conta de que a sensação de liberdade oferecida pelas ruas e praias também é artificial e limitada. A cena em que conhece os amigos e vê Antonella pela primeira vez, na piscina do clube da zona americana, tem diálogos importantes para o decorrer da história. O clube era reservado para “pessoas de pele branca, tanto de classe trabalhadora quanto média” (19), dando a primeira indicação de uma grande segregação racial e social que havia na cidade, que será uma parte importante do desenvolvimento do enredo. Simone e Juani explicam a Henry que aquele era um lugar dominado pela classe rica, os “donos” de Limón que controlavam todo o dinheiro da região. Através da influência dos novos amigos, Henry não se deixa intimidar pela segregação das classes sociais e comete seu primeiro delito: abandona a loja do cunhado e “empresta” uma das bicicletas para visitar a zona americana, onde encontra Antonella mais uma vez. Questionado em casa, anuncia que prefere não voltar para a capital e quer viver permanentemente ali com Rosalí e Chepe.



Figura 10. Henry conhece a Juani e Simone, p. 21



Figura 11. Henry conhece a Juani e Simone, p. 22

No mês seguinte, maio de 1947, Henry começa seu processo de inserção e adaptação à nova cidade, dando-se conta rapidamente do impacto da segregação socioeconômica. Ele percebe, com desânimo¹⁰, que Antonella e ele estão separados por muito mais barreiras do que havia imaginado. Há duas escolas na cidade: “uma para as pessoas de dinheiro, e outra para o resto de nós.” (35)¹¹.

Nesse mesmo mês (e capítulo), milhares de lagostas começam a aparecer nas praias da província sem motivo aparente. Os crustáceos, e a pesca comercial propriamente dita, não eram

¹⁰ No original, “me había agüevado darme cuenta (...)”. A palavra “agüevado” significa, segundo o *Diccionario histórico del español de Costa Rica (1960-1996)* disponibilizado online pela Real Academia Española: “tomar una cosa en forma de huevo; Hoy la palabra ha pasado a la jerga [gíria] juvenil con el sentido de ‘desanimar, amilanar’.

¹¹ No original: “una para las personas de plata y otra para el resto de nosotros” (35)

comuns na região (40), e trouxeram consigo uma inesperada prosperidade econômica. Este é um fenômeno fictício, criado por Brenes para alavancar o recorte da vida do personagem e também a metáfora que ele representa. As próprias lagostas também são uma metáfora: no espanhol falado em partes da América Latina, o termo “langosta” determina tanto o crustáceo marinho quanto o inseto terrestre que em português é chamado de “gafanhoto”. A espécie, quando ocorre em grande escala, é comumente considerada uma praga invasiva que se alimenta de plantações inteiras, destruindo-as. Representados na Bíblia, no Corão e na Ilíada, enxames destes insetos também causaram prejuízos econômicos e sociais à Costa Rica desde o século XIX, sendo o período mais crítico entre 1939 e 1952¹². Estimou-se que em 1948, ano da Guerra Civil e dos acontecimentos de *Puerto Langosta*, cerca de 8.000 quilômetros quadrados do território do país estavam fortemente infestados – um valor significativo, considerando sua extensão total de aproximadamente 50.000 quilômetros. Pesquisadores criticaram a falta de controle da praga pelo governo, apontando enorme prejuízo na produção de grãos e pastos¹³. Em *Puerto Langosta*, as “langostas” são da outra determinação, e são inicialmente tomadas como oportunidade de prosperidade, mas ao decorrer da história, revelam-se nefastas e invasivas como os gafanhotos.

3.2 Costa Rica e a Decolonialidade: a Questão da América Central

As mudanças na vida de Henry refletem diretamente as que aconteciam, simultaneamente, no quadro sociopolítico da Costa Rica. Além das lagostas, a eminência de uma

¹² Lezaun, Jorgelina. “Langosta Centroamericana ‘Schistocerca Piceifrons Piceifrons, W.’ - Croplife Latin America.” *Croplifela.Org*, Julho 2020, croplifela.org/es/plagas/listado-de-plagas/langosta-centroamericana-schistocerca-piceifrons-piceifrons-w.

¹³ Seravalli, Francisco. *El combate de la langosta*. Ministerio de Agricultura e Industrias de Costa Rica, 1952. <https://www.mag.go.cr/bibliotecavirtual/AV-1347.pdf>

guerra civil era outro fator que moldava a vida em Limón. O narrador diz que os limonenses eram a favor do governo, graças a todas as garantias sociais que haviam afetado positivamente a região. Henry se oferece para participar do grupo militar que se preparava para um possível conflito contra os rebeldes e precisa argumentar contra sua pouca idade e experiência. Ele é colocado numa reserva, com a promessa de ser convocado um dia, caso necessário.

O fim da infância de Henry paralelo aos conflitos políticos é o tema central do quadrinho. No romance de formação, ou *bildungsroman*, os personagens frequentemente refletem as mudanças e os desafios enfrentados pela sociedade em que vivem, tornando-se uma representação simbólica da nação em que estão inseridos. Por exemplo, o crescimento do protagonista pode ser espelhado no desenvolvimento histórico, social ou político de sua nação. Os desafios individuais enfrentados pelos personagens podem ser interpretados como metáforas para os desafios coletivos enfrentados pela sociedade em questão. Além disso, assim como os personagens passam por um processo de amadurecimento ao longo do romance, as nações também podem passar por um processo de evolução e transformação ao longo do tempo. Os conflitos internos e as jornadas pessoais dos protagonistas são comparados aos eventos históricos, movimentos sociais e mudanças culturais que moldam o caráter e a identidade do país. Essa interconexão entre os personagens e a nação em que vivem adiciona camadas de significado e profundidade aos romances *bildungsroman*, proporcionando uma reflexão mais ampla sobre a condição humana e o contexto histórico em que estamos inseridos.

Puerto Langosta é baseada nas histórias e experiências que os avós do autor, Edo Brenes, compartilhavam sobre sua vida no litoral caribenho do país. Brenes descreve seu estilo narrativo

como *nostálgico*¹⁴, e atribui esse sentimento ao avô. Seu outro romance gráfico, *Memórias de Limón*, se passa na mesma localização, alguns anos antes de *Puerto Langosta* e do início da Guerra Civil. Também conhecida como “Revolução de 1948”, a guerra civil costarricense foi um conflito desencadeado após uma disputa eleitoral controversa entre os candidatos presidenciais Rafael Ángel Calderón Guardia e Otilio Ulate Blanco. Após uma série de eventos tumultuados e alegações de fraude eleitoral, seguiu-se uma rebelião armada liderada por figuras políticas e militares descontentes, incluindo José Figueres Ferrer. A duração total de 44 dias, de março a abril de 1948, coincide com os últimos capítulos de *Puerto Langosta*, que representam os mesmos meses desse ano. Após intensos combates e violência em todo o país, as forças rebeldes, conhecidas como "exército de libertação nacional", acabaram prevalecendo sobre as forças do governo. O conflito culminou com a vitória dos rebeldes e a deposição do presidente Calderón. Em seguida, José Figueres Ferrer assumiu o poder interinamente e, posteriormente, realizou uma série de reformas políticas, sociais e econômicas significativas que moldaram o curso futuro da Costa Rica. A Guerra Civil de 1948 é um evento importante na história da Costa Rica, pois marcou o fim da hegemonia política de longa data do Partido Republicano Nacional e o início de uma era de reformas democráticas e progressistas no país. A Costa Rica aboliu seu exército permanente e estabeleceu uma tradição de estabilidade política e paz que a distingue de muitos de seus vizinhos na América Central.

A partir deste contexto de guerra, é possível realizar uma análise da obra através das várias partes que o compõem. Os elementos políticos, sociais e econômicos da narrativa determinam o cenário no qual Henry viverá este ano conturbado de sua vida, fundamental para o

¹⁴ Entrevista do autor sobre seu livro posterior a *Puerto Langosta*, *Memorias de Limón*, para o site costarricense Experiencia Estudiantil. “Edo Brenes Narrador de Historias Y Creador de Comics de Costa Rica Para Elundo.” *Experiencia Estudiantil, Unviersidad LCI VERITAS*, 30 July 2021, www.ee.veritas.cr/post/edo-brenes-narrador-de-historias-y-creador-de-comics-de-costa-rica-para-el-mundo. Acessado 20 Junho 2024.

seu crescimento e formação da sua identidade. Outras peças importantes deste quebra-cabeças aparecem de forma mais sutil, mas pode-se dizer que são igualmente importantes para a edificação da individualidade do protagonista.

Já nas páginas iniciais, a natureza da Costa Rica desempenha um papel significativo, refletindo não apenas a beleza exuberante do país, mas também as diferenças entre a capital e as cidades costeiras. A abundância de verde na paisagem, típica da exuberante floresta tropical, é frequentemente retratada, destacando a riqueza e a diversidade da flora e fauna da Costa Rica. Esta vegetação densa e vibrante contrasta com a escuridão que muitas vezes é associada às áreas mais profundas da floresta, criando uma atmosfera misteriosa e intrigante. “*Verde*” é a primeira palavra da novela gráfica, sobreposta a um quadro no topo da página completamente preenchido por uma mata fechada, ironicamente em preto-e-branco. “Somente verde; é só o que eu me lembro daquela viagem de trem para Limón” (13), continua o narrador nos recordatórios dos quadros seguintes, no qual Henry está olhando para fora da janela do trem que o leva de San José para a pequena e pacata cidade litorânea de Limón.

A capital, urbanizada e populosa, é separada da região costeira formada por florestas tropicais perenes e frondosas e pequenos vilarejos-- ou seja, dois ambientes praticamente opostos. Apesar de ocupar apenas 0.03% do território do planeta, a Costa Rica possui 5% da biodiversidade mundial, representando a maior concentração do mundo. O verde-escuro predominante no país e a enorme quantidade de espécies animais oferece um ar de mistério, de território inexplorado, especialmente nos meados do século XX. Essa forte imagem do país persiste até hoje, e *Puerto Langosta* começa com uma significativa transição da mata fechada e opressora para o litoral aberto e amplo. A viagem de trem de Henry representa não apenas uma

mudança literal, mas também simbólica das transformações que estão prestes a acontecer na sua vida, e na construção da imagem do país.

Ao se aproximar da costa, a natureza assume uma nova forma, tornando-se mais aberta e expansiva. O litoral é frequentemente representado através de praias com extensas faixas de areia e um mar que se perde no horizonte, destacando a transição entre os ambientes terrestre e marítimo. Em *Puerto Langosta*, essa representação está na página 16, a única que contém um único painel de página inteira, e que também é a capa da obra (com o acréscimo dos personagens Henry e Antonella, abraçados e acenando para o leitor). Essa mudança na paisagem não apenas reflete as diferenças geográficas entre a capital e as cidades costeiras, mas também simboliza as distintas formas de vida e cultura que existem em cada região. Assim, a natureza na obra não é apenas um pano de fundo, mas um elemento vivo e dinâmico que ajuda a moldar a identidade da cidade litorânea, proporcionando um contraste marcante com a vida urbana da capital e enfatizando a riqueza e a diversidade do ambiente natural da Costa Rica.

Puerto Langosta centra-se na vida dos habitantes locais, revelando as complexas relações sociais e econômicas que moldam suas existências. A narrativa também explora como as influências externas, particularmente a forte presença comercial dos Estados Unidos na América Central, impactaram profundamente a região, tanto do ponto de vista econômico quanto cultural. A questão da colonialidade moderna é abordada de maneira sutil, mas potente, em *Puerto Langosta*. Brenes retrata como a presença dos Estados Unidos na região transcendeu as formas tradicionais de colonialismo, consolidando-se como um poder econômico que reorganizou as dinâmicas locais. A instalação de grandes corporações norte-americanas, especialmente aquelas ligadas ao comércio de frutas e produtos agrícolas, gerou não apenas dependência econômica, mas também mudanças nas estruturas sociais e culturais da vila. Essas dinâmicas ecoam o

conceito de colonialidade moderna, tal como descrito por pensadores decoloniais como Walter Mignolo, que argumenta que o poder colonial persiste através da imposição de sistemas econômicos, culturais e epistemológicos que beneficiam o Norte Global em detrimento das populações locais.

No quadrinho, a vida cotidiana dos personagens reflete essas tensões. A promessa de desenvolvimento econômico é acompanhada por desigualdades crescentes e a marginalização dos habitantes locais, que muitas vezes são forçados a se adaptar aos interesses de corporações estrangeiras. Essa adaptação resulta na perda de práticas e valores comunitários, substituídos por relações de trabalho precárias e uma economia que beneficia majoritariamente os interesses estrangeiros. A narrativa de *Puerto Langosta* não só documenta essas condições, mas também convida os leitores a refletir sobre os impactos duradouros da colonialidade nas Américas. O enfoque de Brenes na vida de pessoas comuns, em contraste com a presença avassaladora de poderes globais, oferece uma perspectiva humanizadora e crítica sobre como sistemas globais de exploração econômica continuam a moldar as experiências locais. Assim, o quadrinho torna-se uma poderosa ferramenta para pensar sobre a modernidade colonial e suas implicações nos contextos histórico e contemporâneo.

Em seu livro de 2018, Walter Mignolo e Catherine Walsh apresentam um arcabouço abrangente para entender e desafiar o legado persistente do colonialismo por meio do que ele denomina "decolonialidade". A colonialidade, como argumentam Mignolo e outros estudiosos decoloniais, refere-se às estruturas persistentes e pervasivas de poder, conhecimento e identidade estabelecidas durante o período colonial, que continuam a moldar as relações globais atualmente. Essas estruturas afetam não apenas hierarquias econômicas e políticas, mas também distinções profundamente enraizadas de raça, gênero e epistemologia. Portanto, o passado colonial não se

limita a eventos históricos, mas está incorporado nas relações de poder e estruturas sociais contemporâneas, criando um mundo desigual onde o conhecimento, a identidade e o poder são distribuídos de forma desigual.

On Decoloniality enfatiza que o termo não se refere apenas à descolonização de territórios ou à recuperação do patrimônio cultural, mas também ao desmantelamento dos sistemas de conhecimento e poder que sustentam os legados coloniais. Para Mignolo, isso implica desafiar as epistemologias hegemônicas do Ocidente e abraçar formas alternativas de saber que têm origem em sociedades colonizadas. Um aspecto crítico do pensamento decolonial de Mignolo é seu foco na mudança epistêmica. Ele afirma que uma verdadeira decolonialidade deve começar com a transformação da forma como o conhecimento é produzido, valorizado e disseminado. As epistemologias centradas no Ocidente historicamente se posicionaram como universais, relegando os conhecimentos indígenas e subalternos à periferia. Mignolo argumenta que esse modelo eurocêntrico perpetua um sistema em que o Norte Global detém autoridade epistêmica, contribuindo para a marginalização de outras formas de conhecimento. A decolonialidade, por outro lado, busca abrir espaço para essas epistemologias alternativas e reconhece a importância da "pluriversalidade", onde múltiplas formas de saber coexistem e interagem de maneira igualitária.

O trabalho de Mignolo se cruza com o de outros pensadores decoloniais influentes, como Aníbal Quijano e Maria Lugones. O conceito de "capitalismo colonial" de Quijano é particularmente significativo. Ele argumenta que colonialismo e capitalismo estão profundamente entrelaçados, com distinções raciais sendo centrais para a exploração e as hierarquias econômicas estabelecidas durante a era colonial. Essa análise destaca como a raça foi usada como um mecanismo para justificar a subjugação de povos colonizados e como essas

classificações raciais continuam a influenciar as estruturas econômicas e sociais globais. O trabalho de Lugones adiciona outra dimensão ao explorar a “colonialidade de gênero”. Ela discute como a colonialidade opera não apenas por meio de meios econômicos e políticos, mas também pela subjugação das mulheres, particularmente mulheres negras, que enfrentam uma forma agravada de opressão. Lugones enfatiza a importância de entender como gênero e raça se cruzam para moldar as experiências de grupos marginalizados e defende uma práxis decolonial que desafie essas formas interseccionais de dominação.

3.3 Representação Visual do Invisível: Desenho da Incerteza

No capítulo correspondente ao mês de junho de 1940, alguns meses após sua chegada em Limón, um personagem fundamental para a história de Henry é apresentado: Gerain Palmer, uma figura problemática, envolvido em diversos crimes e desavenças com o governador. Ansiosos por liberdade e acreditando que a conquistariam com dinheiro, Henry e seus amigos o procuram e se oferecem para participar do negócio de lagostas de Palmer. Aqui, começa a importante construção da personalidade dos personagens coadjuvantes: o ambicioso Juani diz que também quer “um pedaço desse bolo” (57), mas Simoni, mais cauteloso, questiona como fazê-lo, já que não têm acesso aos recursos necessários por serem muito jovens. Henry, por sua vez, reage com muita hesitação e temor, mas na cena seguinte encontra Antonella Jaszinski e, finalmente, consegue a coragem para conversar com a garota e convidá-la para sair. Percebe que não tem nenhum dinheiro para o encontro, e assim é convencido a participar do plano de Juani de se oferecer para trabalhar para Palmer. Essa é a razão inocente e típica da vida adolescente que desencadeia o envolvimento de Henry e seus amigos com a política local de Limón e com ações criminosas e perigosas.

Ao apresentar Gerain Palmer, Henry também desenvolve uma importante circunstância social da província. Palmer residia no Bairro dos Negros, e Henry observa como, apesar de pequena, “desde aqueles dias, a cidade já demonstrava um claro viés racista e uma segregação comunitária” (55). Além do Bairro dos Negros, havia também “a Rua Hindu”, “o Bairro dos Chineses” e a “Comunidade dos Brancos, incluindo a Zona Americana”. No mesmo capítulo, os meninos deparam-se com “o Índio”: um homem que vive recluso em uma cabana na floresta e cobra um peso por pessoa para assistir a sua suposta luta contra um crocodilo. Logo eles percebem a farsa, já que o animal era idoso e cego, exigindo o reembolso do dinheiro. Contudo, são ameaçados com uma arma e fogem de volta para a cidade. Este personagem é a única referência a uma presença indígena na província e, embora não represente necessariamente essa etnia em Puerto Limón, sua presença pode ser interpretada como um símbolo do isolamento que os nativos indígenas enfrentavam devido ao racismo e à segregação mencionados por Henry.

Esses são apenas alguns dos momentos em que a questão racial é explicitamente abordada na novela, mas detalhes sutis também desempenham um papel importante. Um aspecto significativo é a representação dos traços raciais dos personagens por meio do estilo de desenho. O quadrinho é elaborado em lápis e tinta, e pintado em tons de cinza com um leve subtom azulado. No entanto, em relação à cor da pele, apenas os personagens negros retintos, ou seja, aqueles com uma tonalidade profundamente escura, são coloridos. Não há uma graduação de tons de pele, e até mesmo personagens de outras etnias não recebem coloração na pele. Um detalhe relevante é o fato de que a capa é colorida: esta é a única indicação de que Henry e Antonella, os personagens da capa, têm tons de pele e pertencem a etnias diferentes. Ela evidentemente branca, e ele de cabelos cacheados e pele marrom, potencialmente apontado para uma mistura racial, característica étnica predominante em muitos países latinos.

Ao longo do quadrinho, ambos têm a mesma “cor” e são diferenciados apenas por características físicas, como a textura do cabelo e o formato dos lábios. Já personagens como Gerain Palmer são mais marcadamente negros: têm a pele preenchida por cor, lábios grandes e arredondados, e os traços de desenho do cabelo crespo (movimentos rápidos e circulares) são visíveis. A conclusão é que, ao diferenciar estilisticamente os personagens negros, o autor faz uma referência visual à segregação racial que ele afirma existir na cidade. Em cenas que retratam multidões ou grupos de pessoas, é possível observar a diversidade da população local, o que indica que essa segregação não impede o acesso aos espaços, mas limita suas possibilidades de ascensão social e financeira.



Figura 12. Características físicas dos personagens negros, p. 73

Em julho, quando Henry e seus amigos começam a trabalhar para Gerain Palmer, ele lhes oferece \$0,25 por quilo de lagosta. Sem equipamento de pesca, Juani sugere que roubem quantidades mínimas e imperceptíveis dos outros pescadores no meio da madrugada. Com 17kg de lagostas, conseguem uma pequena quantia que os faz sentir como “meninos ricos” pois era o suficiente para comprar-lhes pequenos prazeres juvenis, como as entradas de cinema que Henri queria compartilhar com Antonella. Mas logo na página seguinte o autor introduz um interessante paralelo: uma greve começa em San José. Enquanto uma suposta melhoria

econômica prosperava em Limón, várias atividades, escolas e comércios na capital eram paralisados pela oposição para exigir “eleições justas e transparentes” (82). Esse é o primeiro sinal do que viria a ser a guerra civil e estava começando na capital. Henry e os amigos continuam com o trabalho, mas além da tensão política que chegava a Limón pelo rádio, Rosalí começa a apresentar sintomas de complicações na gravidez. O quartel começa uma campanha de convocação a favor do governo oficial, e Henry é chamado para servir em um posto de vigia no centro da cidade. Considerando que a jornada do personagem até aqui é uma de busca por maturidade e maioridade, esta responsabilidade lhe dá ânimo e um senso de realização. No último quadro da página 85, Henri sorri abertamente ao usar a boina militar e ouvir dos oficiais que “de nós dependia o futuro”. O desenho e o recordatório criam uma imagem inocente, de alguém que não sabe o verdadeiro significado e consequências do conflito que está por vir.

Logo após, Rosalí entra em um complicado trabalho de parto e é internada. Mas nem o nascimento da bebê, nem o novo cargo eram a prioridade do garoto: ele havia enviado uma carta a Antonella, mas não recebeu resposta. Ele reflete: “La huelga en la capital había cesado, pero mis conflictos de amor eran más importantes” (91). Em agosto, Henri descobre que Antonella estava de castigo porque seu pai havia encontrado uma carta de amor sua. A frustração não dura muito, já que em uma das escapadas para roubar lagostas os meninos veem o carro de Gerain Palmer saindo do local de uma grande explosão. Como forma de agradecê-los por não o denunciarem, e também de mantê-los por perto e sob controle, Palmer lhes oferece um trabalho que exige e paga mais do que as lagostas. Então em setembro, Henri dá mais um passo em direção a sua maturidade: ao aceitar o trabalho, ele também se oferece para ajudar nas contas da casa, já que a chegada da bebê havia complicado as coisas. Sua motivação parece legítima, e mostra que, em poucos meses, Limón havia oferecido a Henri experiências intensas que

mudariam sua vida rapidamente. Sentindo-se confiante, Henri vai sozinho até a Zona Americana e convida Antonella a fugir do castigo e passear com ele na praia. Na lógica da narrativa, é possível interpretar esse momento como uma recompensa: por assumir responsabilidades e provar sua maturidade, Henri tem seu primeiro beijo com Antonella.

Uma certa calma toma conta de Limón no mês de outubro. Henri e seus amigos se juntam a Antonella e suas amigas, formando um grande grupo que frequenta matinês e outras atividades normais da juventude. Chepe porém o alerta para a inevitável chegada da guerra à província, ajuda-o a estudar para suas responsabilidades na patrulha do quartel. Ele diz que “não nos encontrarão desprevenidos” (136) graças aos códigos de luz que Henri deve memorizar, renunciando o trágico final da história. Palmer lhe oferece sua primeira experiência com o álcool e, ao chegar em casa bêbado, é surpreendido por Chepe com seu boletim de notas baixas, transgressão que causa a primeira grande ruptura no ambiente familiar e o primeiro marco do “declínio moral” de Henri. O último quadro deste capítulo apresenta um dos mais importantes paralelos entre o amadurecimento do rapaz e a situação em Limón: a chegada de Peter Tilstorm.

O homem é descrito como “um gringo grande [que] viria a representar o fim do negócio da lagosta, ainda que isso não fosse exatamente claro” (147). Ele chega um avião privado com sua esposa, em novembro. Os rumores sobre os crustáceos haviam chegado até o Norte, e Tilstorm tinha a intenção de construir um império comercial, e um plano de monopolizar a indústria local. O governador o apoia, principalmente por acreditar que o empresário tomaria de Palmer o seu poder sobre a província. Além das pretensões explícitas, Tilstorm também “invade” a cidade e desorienta o seu modo de vida de maneiras mais sutis. Por exemplo, ele se apropria da casa abandonada na Zona Americana para onde Henri e Antonella escapavam para ficar à sós, já que os pais da garota jamais aprovariam o seu relacionamento.

Nos últimos dois meses do ano, o grupo de amigos termina a escola e aproveita as férias de verão, rendendo-se a atividades e consumos cada vez mais inapropriados para sua idade, como festas e maconha. Após uma noite na ilha de Uvita, próxima ao litoral, eles conhecem o misterioso Pirata Money e descobre que Juani havia sido preso por explodir o carro do diretor da escola, em retaliação à sua reprovação. Quando chega o ano de 1948, chega também o mais complexo envolvimento dos meninos com Palmer e, eventualmente, a guerra. Para ajudar Simone, eles se envolvem diretamente em uma chantagem ao governador que leva ao seu suicídio. O capítulo de janeiro também descreve melhor a personalidade de Peter Tilstorm, bem como as formas que ele rapidamente depredava o ambiente local, simbólica e literalmente. Palmer originalmente tenta uma aproximação amigável com o estrangeiro recém-chegado, mas é rechaçado. Apela então para o governador, solicitando uma padronização dos preços das lagostas, mas é negado novamente, e começa a ver o seu império desmoronar.



Figura 13. Peter Tilstorm fala sobre a província, p. 191

A forma como Tilstorm se refere à Limón e seus habitantes é bastante simbólica. Além da fala em si, a maneira como seu discurso é desenhado também aponta para uma interpretação do aspecto predatório que o empresário representa para a província. O estadunidense “Era um homem exuberante, que sempre queria ser o centro das atenções” (192). A lagosta destacada em

um dos painéis é, para ele, menos um meio de subsistência e mais uma forma de ostentação. A sugestão de “deixar tudo para trás, em busca de uma oportunidade muito maior” é um infeliz prelúdio do que de fato acontece no final da história com os habitantes ricos de Limón, mas não de forma espontânea, e sim forçada pela crise. Tilstorm descreve Limón como um lugar sem futuro, e coloca a si mesmo na posição de salvador, que viera da América para explorar o potencial que os locais não eram capazes de ver. Além da casa na Zona Americana, Tilstorm ostenta sua posição de conquistador visionário conseguindo, através do “Índio”, uma jaguatirica (em espanhol, *ocelote*, felino de grande porte nativo da região) que expõe em uma jaula em troca de dinheiro, inclusive apostas.

O *layout* da página em 9 quadros com o mesmo tamanho indica uma passagem de tempo mais acelerada. Cabe menos tempo dentro dos painéis pequenos e retangulares, e a sua repetição propõe uma leitura apressada do fluxo da narrativa. Essa disposição de painéis em uma grade 3x3, cada um com exatamente o mesmo tamanho, acontece algumas outras vezes na história, e algumas semelhanças podem ser notadas. Na página 121, Henri e Antonalla se divertem na praia, sozinhos pela primeira vez. Na 143, Henri bebe álcool pela primeira vez e vomita em outra praia. Na 161, enebriados pela maconha, os jovens dançam em uma festa. Na 203, Henri e Antonella quase consumam o ato sexual, mas são descobertos. Finalmente, na página 257 essa disposição de quadros é usada para narrar o destino dos personagens e da cidade após os acontecimentos finais da história.

A teoria da “conclusão” Scott McCloud (2005) pode ser aplicada na interpretação destas páginas. Basicamente, o autor descreve a forma como os leitores participam ativamente na construção de sentido nas histórias em quadrinhos, preenchendo as lacunas entre os quadros (ou “sarjetas”, como são chamados os espaços entre os painéis). Esses espaços em branco exigem

que o leitor faça inferências e conexões para entender a continuidade da história, que é apresentada em recortes tempo-espaciais (ou seja, os painéis). A conclusão é, portanto, o processo mental pelo qual o leitor integra as partes visuais e textuais dos quadrinhos para criar uma narrativa coesa. McCloud categoriza diferentes tipos de transições entre os quadros, que podem variar de uma continuidade clara, que exige pouca ou quase nenhuma conclusão, a uma mais fragmentada e desafiadora, que demanda raciocínio dedutivo, ou não oferece sequência lógica nenhuma. O autor faz uma análise numérica de vários títulos para calcular a porcentagem de cada tipo de transição. Ele mesmo admite que essa categorização é uma “ciência inexata”, mas é uma ferramenta útil para analisar como e por que cada *layout* é usado na representação do passar do tempo, e como isso contribui para a produção de sentido.

Enquanto categorias como “tema-a-tema” e “cena-a-cena” exigem do leitor uma maior interpretação (em outras palavras, participação), os exemplos acima estariam, segundo McCloud, entre as categorias “momento-a-momento” e “ação-a-ação”. São transições rápidas, que servem para estabelecer uma atmosfera ou expressar um sentimento ou sensação, mais do que uma ação que dá continuidade à linearidade da narrativa. Às vezes, o mesmo desenho é dividido em 3 painéis diferentes. No caso da cena de Peter Tilstorm, o efeito sugerido é o de que este é um momento em que o leitor tem uma melhor *impressão* do caráter do empresário.

Um dos golpes mais duros ao emocional do protagonista acontece no capítulo seguinte: a mãe de Antonella flagra os dois em um momento íntimo e expulsa o rapaz da casa. Abalado, aceita o conforto alcoólico dos amigos, e é quando ouve a notícia de que a guerra finalmente havia sido declarada na capital. Paralelamente, a pesca da lagosta começa a decrescer significativamente, mas Peter Tilstorm se mostra otimista: “(...) Tenía algo de dinero para unos cuantos meses. El problema eran todos aquellos pescadores que habían vendido sus vidas por la

langosta” (213). Uma sequência de acontecimentos desastrosos constrói a atmosfera tensa, a começar pelo suicídio do governador. Suas ações ilegais por debaixo dos panos eram sabidas e usadas como chantagem pelo próprio Tilstorm muito antes de Palmer. A guerra avança país adentro, as lagostas desaparecem cada vez mais rapidamente, e Henri não tinha nenhuma notícia de Antonella. Juani e Simone decidem abandonar a escola e procurar trabalhos na cidade. A esposa de Peter Tilstorm desaparece misteriosamente e ele se entrega ao consumo de álcool. Henri descobre que Antonella e a família haviam se mudado definitivamente para os Estados Unidos. Começa a fumar maconha regularmente “sem me importar onde estava” (230), inclusive dentro de casa. Descreve uma sensação de “eterna espiral abaixo”.

3.4 Representação Visual do Invisível: Desenho da Angústia

Seguindo o clima de desolação, na página 239, ocorre uma referência interna à cena inicial da novela gráfica, na qual um trem viaja na direção oposta àquela que Henry tomou quando iniciou sua aventura em Limón. No trecho em questão, o narrador menciona que “aqueles que tinham dinheiro ou família em outras partes se foram sem olhar para trás.” O trem de chegada (14) e o trem de partida (239) são praticamente a mesma ilustração, espelhadas uma à outra. Além da direção oposta que seguem, o segundo também é coberto por riscos de lápis que representam uma forte chuva e acompanhado de um pequeno quati de feições preocupadas, simbolizando a tristeza e desesperança da partida. Quando as lagostas desaparecem da costa, a prosperidade evanesce junto com elas. O trem em direção de volta ao verde exuberante representa a fuga diante da iminente crise econômica, ressaltando as disparidades sociais e econômicas presentes na comunidade de Limón. Aqueles que têm meios financeiros ou redes de apoio fora da cidade têm a capacidade de abandoná-la, mas quase todos os limonenses não

tinham essa escolha. Em um sentido mais amplo, essa citação também pode ser interpretada como um símbolo do ciclo de mudança e renovação que ocorre ao longo da história.



Figura 14. O trem que chega, p. 14



Figura 15. O trem que parte, p. 239

À medida que alguns partem em busca de novas oportunidades, outros permanecem para enfrentar os desafios e construir um futuro diferente para si mesmos e para a comunidade. Henry menciona comércios que haviam sido bem-sucedidos vendo-se obrigados a fechar: “La crisis estaba comenzando” (239). Em seguida, uma assembleia aponta o novo governador da província: o senhor Rufino, o diretor da escola, a primeira pessoa que Henry conhece na história, ainda no trem a caminho de Limón.

Abril chega trazendo a guerra para Puerto Limón e o capítulo final de *Puerto Langosta*. Peter Tilstorm admite que havia encontrado a esposa morta, atacada pela jaguatirica, e que havia escondido seu corpo no congelador. Junto com as lagostas que haviam desaparecido tão rápida e repentinamente como tinha chegado, a jaguatirica representa uma espécie de “vingança da natureza”. É como se, ao perceber que as oportunidades que havia oferecido foram abusadas em seu detrimento, a própria natureza havia tomado-as de volta. Os capitalistas estrangeiros e locais em Limón comportaram-se como os gafanhotos que invadiram a América Central no mesmo período da guerra civil, na medida em que invadem a região e predam suas riquezas para benefício próprio.

Henri, que havia começado a história como um menino inocente e perdido, termina-a como um jovem amargo e desiludido, o efeito contrário do que esperava de Limón. O abandono é um dos sentimentos predominantes neste capítulo: já era uma parte constitucional da sua psiquê por haver sido abandonado pelo pai; Antonella é levada para os Estados Unidos; seus amigos anunciam que vão abandonar a cidade; finalmente, Chepe encontra seus cigarros de maconha e o expulsa de casa.

Um dos últimos e mais importantes paralelos entre o amadurecimento de Henri e o desenrolar da situação política na Costa Rica acontece quando ele sai vagando pelas ruas, apesar do toque de recolher. Ele e os amigos vão a um prostíbulo e Henri tem relações pela primeira vez. Descreve o momento como “cálido, mas às vezes estranho e sujo” (251). Essa descrição aponta para um julgamento moral proposto pela narrativa que equipara o uso de drogas, as festas, a criminalidade e a mentira à chegada da guerra à cidade. Essa equivalência é evidenciada pelo fato de que, sempre que Henri vivencia alguma dessas experiências, ocorre simultaneamente um desdobramento político significativo. A selvageria da guerra é comparada ao desvirtuamento moral do protagonista: quanto mais ele se envolve em comportamentos considerados “moralmente incorretos”, mais a guerra se aproxima. O ápice dessa comparação ocorre quando ele tem relações sexuais pela primeira vez e ouve os sons de tiros vindos do quartel.

A última página da história é uma sequência de pequenos painéis retangulares que mostram o protagonista correndo, tentando chegar ao quartel general a tempo de avisar o cunhado, Chepe, e os demais soldados da chegada dos rebeldes. Mas Henry chega tarde demais, e a história termina com um pequeno quadro no canto inferior direito, sem requadro ou fundo, que mostra Chepe no chão, após ser atingido por uma bala. Esses elementos, assim como os óculos caídos ao lado do corpo e um único balão no qual Henry grita seu nome, demonstram

como este acontecimento foi rápido, inesperado, e não permitiu que o protagonista pudesse processá-lo. Segundo a leitura moralista da história, a morte de Chepe seria um castigo para Henri por haver se permitido cair em armadilhas morais, culminando na experimentação do prazer carnal. A história acaba imediatamente aí.



Figura 16. A morte de Chepe, p. 252

O que se segue a esse acontecimento, e ao final da narrativa, não é um *epílogo*, como normalmente acontece na literatura, mas um *epitáfio*. A curta seção de 4 páginas cumpre com esse papel, mas sua função principal é abordar o luto tardio, que fora adiado por causa do decorrer do conflito. A primeira página é composta por 3 painéis panorâmicos da cidade de Puerto Limón, sem ninguém nas ruas, e um mar calmo, sem ondas. Sobre a sensação de calma pós-conflito demonstrada pelo desenho, os recordatórios dão conta da trágica conclusão da batalha de duas horas, que deixou seis mortos na cidade. Em seguida, Henry e a irmã visitam o túmulo de Chepe e conversam brevemente sobre o luto e a culpa. Na página seguinte, 3 conjuntos de painéis menores mostram o passar do tempo em Puerto Limón, e a narração

descreve os destinos Juani e Simone: “nunca más los volvi a ver”. Um pássaro sobrevoando um mar ainda calmo ilustra a descrição do narrador sobre as consequências do conflito para a cidade: “nunca más se reportó una ola de langostas en Limón” (p. 257). O terceiro e último conjunto de painéis tem um salto temporal significativo, quando Henry retorna, 40 anos depois, à oficina de bicicletas do cunhado, desde então abandonada. O último painel da história inteira, mostra o protagonista mais velho, curiosamente com uma aparência similar à do cunhado, olhando para dentro da oficina, sem mais explicações.

Este epílogo cumpre a função de oferecer informações adicionais sobre o destino dos personagens principais, eventos posteriores à conclusão da história ou reflexões finais sobre os temas abordados, proporcionando aos leitores um encerramento mais completo. Mas ao ser denominado *epitáfio*, normalmente uma inscrição breve, gravada em uma lápide ou túmulo, que homenageia e lembra uma pessoa falecida, sugere a ideia de que sua função é também a de permitir aos personagens um momento para elaborar os sentimentos de luto que lhes foram roubados pela fugacidade da guerra.

CAPÍTULO 4

DARKROOM

4.1 Um *Memoir* em Escala de Cinza

A quadrinista argentina Lila Quintero Weaver mudou-se com os pais e os irmãos para os Estados Unidos em 1961, aos 6 anos de idade. Na pequena cidade de Marion, Alabama, a família vivia em uma sociedade tomada por fortes tensões raciais, segregada entre brancos e negros. Em *Darkroom: A Memoir in Black and White*, sua novela gráfica autobiográfica de estreia, Quintero Weaver narra suas vivências e observações sobre aquela sociedade dividida através do ponto de vista de uma criança estrangeira, que não era nem branca, nem negra.

Muito antes das categorias “latinos” ou “hispanicos” serem incorporadas à demografia do “sul profundo” dos EUA, a pequena Lila crescia com a sensação de não pertencimento, ao mesmo tempo em que precisava se adaptar à língua, aos costumes, à comida, e ressignificar seu relacionamento com as próprias raízes. *Darkroom* é uma jornada não apenas de autodescobrimento, mas principalmente de esforços ativos para a construção de uma identidade.

Enquanto narra os passos desse trabalho psíquico, a autora descreve também o pano de fundo político mais evidente da sua infância: as manifestações do Movimento por Direitos Civis dos Estados Unidos e, especificamente, um episódio ocorrido em Marion em 1965, quando a polícia e civis armados reprimiram violentamente uma marcha pacífica da comunidade negra pelo direito ao registro eleitoral.

Esse contexto é descrito principalmente pela perspectiva do pai, através da ilustração e rememoração das histórias que ele lhe contara, e do preenchimento imaginativo de lacunas, feito com a ajuda de pesquisas históricas, relatos e documentos da época.

Publicado em 2012 pela editora da Universidade do Alabama, *Darkroom* começou como um projeto de conclusão de curso de bacharelado em artes visuais, na mesma instituição.

Originalmente em inglês, foi traduzido para o espanhol por Karina Elizabeth Vázquez em 2018.

Os dez capítulos, além de um prólogo e um epílogo, somam mais de 500 desenhos individuais feitos em escala de cinza, organizados através da técnica de colagem virtual¹⁵. A diagramação das páginas não segue a formação de painéis e sarjetas tradicional dos quadrinhos: cada uma das 250 páginas tem um *layout* único. O estilo do desenho flutua entre o cartunesco e o hiper-realista, que imita a fotografia, um dos temas principais da obra, e essa flutuação proporciona diferentes tons de acordo com o contexto de cada cena. No aspecto verbal, há uma predominância de falas soltas e diálogos curtos, que muitas vezes funcionam de maneira quase ilustrativa dos episódios narrados, e raramente impulsionam o curso da narrativa. Isso faz com que o produto da relação entre palavras e imagens seja a verdadeira ferramenta narrativa, além do próprio entrelaçamento entre painéis no decorrer das páginas. Em *Darkroom*, as sequências de imagens costuram a história, guiadas pela descrição da narradora. Quase como um álbum de fotografias legendadas e organizadas de maneira a bordar a infância de Lila na tapeçaria do momento histórico racial dos Estados Unidos nos anos 60.

Para Lila, a Argentina é um conceito abstrato antes de ser um lugar concreto e geograficamente localizado. Aos 6 anos, suas memórias do país e da primeira infância são

¹⁵ Do site da autora: “Darkroom contains over 500 individual drawings. I often used a digital collage method to layer images and text.” <https://lilaqweaver.com/about/>. Acessado em 27 fevereiro 2025.

poucas e praticamente indistinguíveis. Ao longo da narrativa ela substitui as memórias defeituosas pela construção de imagens mentais de como era a vida em Buenos Aires baseada nas referências oferecidas pela família nos Estados Unidos, e reconstrói as lacunas que inevitavelmente aparecem com a imaginação, criando assim o seu próprio *imaginário nacional*. A língua espanhola, a música, a comida da mãe e as cartas e fotos trocadas com os parentes na América do Sul são alguns dos principais elementos usados nessa construção, mas é necessário incluir também as memórias compartilhadas pelos membros mais velhos da família, e o próprio não pertencimento. Uma análise do aspecto identitário manifestado em *Darkroom* possibilita dizer que Lila se identifica com a própria não identificação, ou seja, um dos grandes referenciais da sua identidade é o fato de que nos primeiros anos da vida nos EUA, ela se sente e se vê isolada e desconectada, flutuando em um limbo racial e linguístico.

Os primeiros sete capítulos da obra descrevem o período de 1961 a 1965, entre a chegada da família e o incidente violento em Marion. Além de detalhes da infância da protagonista, apresentam as formas sutis como ela se apercebia das conjunturas raciais ao seu redor. Essa é também uma forma de montar o cenário e contextualizar o leitor para o capítulo oito, no qual o ataque aos manifestantes acontece. No início e no fim desse que é um dos capítulos mais volumosos da obra¹⁶, há o ponto de vista narrativo e a presença visual (ou seja, os personagens propriamente desenhados) do pai e da protagonista, respectivamente. Mas o meio do capítulo é contado totalmente a partir do que se supõe ser uma reconstrução de fatos, já que nem ela, nem o pai observaram em primeira mão os acontecimentos. Outro elemento distintivo são as páginas de fundo preto (156-157 e 160-169), representando materialmente a escuridão literal da noite, e metafórica da violência do momento.

¹⁶ Os capítulos têm, em média, 15 páginas. O capítulo 7 tem 24 páginas, e os capítulos 8 e 9 têm 48 páginas cada.

Mas os Direitos Civis não são a única instância de tensões raciais que é descrita em *Darkroom*. Lila caracteriza o pai como alguém que “sempre esteve do lado de fora”. Órfão aos 9 anos, ele deixa a província montanhosa de Mendoza em busca de educação na capital. Seu documento o descreve oficialmente como *trigueño*, e a narradora explica: “A única outra escolha; branco. Trigueño é um termo derivado de trigo, espanhol para trigo. Aplica-se a uma paleta de tons de pele pertencentes a pessoas mestiças em culturas latinas” (tradução minha)¹⁷ (82). A herança étnica do pai afeta diretamente a família, especialmente a filha mais velha Lissy, que forçava o nariz avantajado contra janelas e sugava os lábios para que não parecessem tão grandes a fim de não se diferenciar tanto das crianças brancas, loiras e de olhos azuis da sua escola. Lila diz também que “na Argentina, pessoas de origem africana eram uma visão rara” (43), fazendo referência à demografia racial do país no qual aproximadamente 98% da população se considera branca, descendente principalmente de espanhóis e italianos, e apenas 0.4% é descendente de povos africanos¹⁸.

4.2 Heranças: Fotografia e Pós-Memória

Quintero Weaver explora a página como uma tela, dando-se a liberdade de montá-la de acordo com o momento diegético da história. Além das tensões raciais, outros temas centrais são a memória, com a criação e interpretação enviesada de momentos históricos e pessoais; a identidade nacional, com a imigração, a assimilação e o pertencimento; e as artes, principalmente a fotografia, o desenho e a música.

¹⁷ No original em inglês: “The only other choice: white. Trigueño is a term derived from trigo, Spanish for wheat. It applies to a palette of skin tones belonging to mixed-race people in Latino cultures”

¹⁸ Informações do censo argentino de 2010. <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/argentina/summaries> Acessado 27 fevereiro 2025

Desde a sua invenção no século XIX, vários estudiosos têm explorado a relação entre fotografia e memória, abordando como as imagens fotográficas influenciam nossa percepção e construção do passado. Marianne Hirsch cunhou o termo *pós-memória* para explorar como os descendentes de sobreviventes de traumas históricos, como o Holocausto, se conectam com as memórias de eventos que não experimentaram diretamente, mas que ainda assim moldam suas identidades e narrativas familiares. A autora introduziu o conceito pela primeira vez no início dos anos 90, em um artigo sobre a novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman, no qual o autor descreve as memórias do pai, sobrevivente do Holocausto que imigrou para os Estados Unidos. Duas conexões podem ser traçadas entre essa obra, o conceito de Hirsch e *Darkroom*: os efeitos do deslocamento familiar nas gerações posteriores, e experiências das quais eles “se lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de maneira tão profunda e afetiva que parecem constituir memórias próprias.

Hirsch introduziu o conceito em seu livro *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), no qual ela explora como a fotografia pode servir como um elo entre a memória pessoal e coletiva, ajudando a reconstruir narrativas familiares e históricas.

Em *Darkroom*, o pai de Lila, além de missionário e professor, é um fotógrafo amador. O primeiro capítulo é aberto com a frase “Papai parecia ter nascido para ensinar, e na câmara escura eu era sua pupila” (14). É através do pai, direta ou indiretamente, que Lila aprende sobre e apreende o mundo ao seu redor, e também as complexidades das suas próprias reações e emoções. Na câmara escura, toda luz era proibida, menos a estranha e misteriosa luz de segurança vermelha. *Darkroom* fala sobre raça e imigração, mas é essencialmente a história de uma menina que aprende a manejar a luz e a escuridão dentro de si própria, encontrando uma

“luz vermelha” de equilíbrio e segurança. O cinza também é uma cor simbólica para a obra e a protagonista. Por ter a pele clara demais para ser negra, e escura demais para ser branca, além de outros fenótipos incomuns em ambas as etnias que causavam confusão nas pessoas locais, Lila está em uma “zona cinzenta”, expressão frequentemente usada para descrever situações que não são claramente definidas, onde as fronteiras entre diferentes categorias, entre dois extremos, são ambíguas ou indefinidas. Na página 19, há um “gráfico de torta” com os números do censo da população de 3.200 pessoas de Marion, Alabama, em 1960: 65.8% negros e 34.2% brancos. Além da presença espirituosa de uma mão pegando um pedaço da “torta”, um segundo quadro (ou, neste caso, círculo) de cor cinza diz: “Até que nós chegamos. Nós introduzimos uma lasca de cinza na torta demográfica” (14). Esse recurso aparece novamente várias vezes durante o quadrinho, mas com diferentes usos.



Figura 17. Lila e o pai no laboratório fotográfico, p. 14-15

O subtítulo *A Memoir In Black And White* (“um livro de memórias em preto e branco”) tem duas interpretações. A primeira é corroborada pela presença de dois personagens manifestantes negros na capa do quadrinho, ou seja, refere-se ao conflito racial entre negros e brancos nos anos 1960. A segunda tem relação com o título *Darkroom*, ou “câmara escura”, como é chamado o tipo de sala onde se revelam os filmes fotográficos analógicos. A tradução “quarto escuro”, por outro lado, ajuda na interpretação de que a história trata de um lugar ou momento metaforicamente sombrio e penoso, como de fato foram as violentas e autoritárias repressões às marchas por Direitos Civis nos EUA, principalmente no estado do Alabama onde a história se passa. Pelo próprio quadrinho ser desenhado totalmente à lápis, carvão e nanquim preto sobre fundo branco, e por isso não ser mencionado na narrativa, não é possível saber com certeza se as fotos do pai de Lila eram em preto e branco. Mas supõe-se que pelo menos a maioria era, já que apesar de ter sido inventado e distribuído comercialmente pelos irmãos Lumière a partir de 1907, o uso de cores ainda tendia a ser reservado para ocasiões especiais. O filme e as impressões coloridas eram muito mais caros, e tirar fotos coloridas em sombras profundas ou em ambientes internos exigia o uso de lâmpadas de flash.

Na página 21, Lila diz: “Até 1961, quando minha família inteira veio para a América, a vida do meu pai podia ser resumida em uma série de fotografias instantâneas (*snapshots*)”. Bergson apresenta um conceito de memória que é fundamental para sua filosofia do tempo e da consciência. Para ele, a memória não é simplesmente um depósito de informações passadas, mas uma força vital que está intrinsecamente ligada à experiência do presente e à ação. Em *Darkroom*, as fotografias são desenhadas com um estilo realista, como se fossem “fotos de fotos”. Esse recurso visual não apenas enfatiza a materialidade das imagens guardadas no álbum de família, mas também sugere que a memória da narradora não é uma reprodução exata do

passado, e sim um processo ativo de reconstrução. Ao recriar essas fotografias no desenho, Lila não está apenas resgatando lembranças, mas reinterpretando-as à luz de sua experiência presente.

O efeito de “fotos de fotos” ressalta a distância temporal entre o momento capturado e o ato de lembrar. As imagens recriadas evocam a textura, o desgaste e até mesmo as imperfeições das fotografias antigas, sugerindo que a memória, assim como o papel fotográfico, está sujeita à erosão do tempo. No entanto, essa degradação não significa esquecimento, mas transformação: ao redesenhar essas imagens, a autora reafirma o papel da memória como algo dinâmico, capaz de dar novos significados às experiências vividas. A fotografia não é apenas um símbolo do passado, mas se reinsere na narrativa como um elemento que dialoga com o presente, demonstrando como a memória é, ao mesmo tempo, preservação e reinvenção.



Figura 18. Fotografias desenhadas em estilo realista, p. 23

4.3 O Caráter Político da Religião na América Latina

No quadrinho *Darkroom*, o pai de Lila foi “resgatado” por missionários religiosos e, por meio de sua experiência no seminário, desenvolveu um gosto pela arte e pela intelectualidade. O seminário, inicialmente um espaço para sua formação religiosa, acabou sendo o ponto de partida para sua exploração de interesses acadêmicos e culturais, o que o levou a se tornar professor. A família se mudou para os Estados Unidos para acompanhar o pai em seu novo emprego como pastor. Sua jornada ilustra como o seminário, além de sua função religiosa, serviu como um meio para sua ascensão intelectual e profissional, ao mesmo tempo em que contribuiu para sua desconexão com suas raízes culturais.

O pai de Lila, em *Darkroom*, é retratado como alguém profundamente influenciado pela religião, particularmente pelo papel que a fé desempenhou em sua ascensão intelectual e profissional. Sua ligação com a igreja reflete uma dimensão mais ampla da religião nos Estados Unidos, especialmente no contexto dos direitos civis. Durante a luta pelos direitos civis, as igrejas negras se tornaram um refúgio crucial para os manifestantes, oferecendo proteção e uma estrutura organizada para ações de protesto. Líderes como Martin Luther King Jr. usaram as igrejas como centros de mobilização, onde as pessoas se reuniam para planejar marchas, discursos e outros atos de resistência. A religião, e em particular a Igreja Batista, foi fundamental para a organização do movimento, não apenas fornecendo um espaço físico seguro, mas também alimentando a luta com uma visão moral e espiritual da igualdade e justiça social.

A religião, especialmente no contexto da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, desempenha um papel de empoderamento e resistência, algo que também se reflete na trajetória do pai de Lila em *Darkroom*. Embora ele se distinga por sua conexão com a religião mais tradicional, a experiência religiosa dele compartilha algumas semelhanças com a Teologia da

Libertação da América Latina, que buscava interpretar a fé cristã de forma a priorizar a justiça social e os direitos dos oprimidos.

A Teologia da Libertação, influenciada por figuras como Gustavo Gutiérrez, defendia a ideia de que a Igreja deveria se engajar ativamente na luta contra a pobreza e a opressão, alinhando-se aos pobres e marginalizados. Embora o pai de Lila tenha se distanciado das suas raízes culturais, sua jornada espiritual reflete um movimento de ascensão social que é, de certa forma, um reflexo do papel da religião como meio de organização e transformação social.

No contexto dos direitos civis nos Estados Unidos, a religião também serviu como base para líderes como Martin Luther King Jr., que utilizou a teologia cristã para argumentar em favor da igualdade racial e da justiça. A diferença está no foco do pai de Lila em uma interpretação mais individualista da fé, em contraste com a ação coletiva e revolucionária da Teologia da Libertação. No entanto, ambos os exemplos compartilham a ideia de que a fé pode ser uma ferramenta poderosa para a luta por justiça, seja no campo dos direitos civis nos EUA ou na resistência contra a opressão na América Latina.

Gutiérrez vê o marxismo como uma ferramenta útil para analisar as realidades socioeconômicas e as estruturas de opressão existentes, particularmente em contextos de desigualdade e exploração. Ele destaca que “Os bispos das áreas mais pobres e exploradas são aqueles que mais energeticamente denunciaram as injustiças que testemunham.” (62) e diz que foi o contato próximo com aqueles que veem o desenvolvimento histórico a partir de uma perspectiva marxista é que a Teologia da Libertação foi levada a revisar e revitalizar os valores escatológicos do cristianismo, que enfatizam não apenas a natureza provisória das conquistas históricas, mas, acima de tudo, sua abertura para a comunhão total de todos os seres humanos com Deus. (75). Ele argumenta que o marxismo pode ajudar a revelar as injustiças estruturais,

mas acredita que a verdadeira libertação precisa de uma perspectiva que vá além das análises econômicas e que incorpore também a dimensão espiritual da dignidade humana.

Para Gutiérrez, é importante que a teologia da libertação não se confunda com o marxismo e que, em vez disso, ela utilize a análise crítica marxista para iluminar o caminho para uma transformação social que respeite a dignidade e a liberdade do ser humano, inspirada nos princípios do evangelho. Dessa forma, Gutiérrez propõe uma síntese onde a crítica marxista é usada para identificar as causas estruturais da pobreza e da exclusão social, mas a resposta a essas questões é encontrada através de uma espiritualidade que aponta para a justiça, a solidariedade e a transformação radical, alinhada com os valores do cristianismo.

Durante as ditaduras militares latino-americanas muitos padres foram perseguidos, presos, torturados ou até assassinados por encorajarem a resistência popular e denunciarem a opressão dos regimes, que viam essa postura como uma ameaça à sua autoridade e estabilidade. No seu livro de 1971, Gutierrez enfatiza que ideias como paz, justiça, amor e liberdade não são realidades privadas ou atitudes internas, mas realidades sociais que implicam libertações históricas: “A poorly understood spiritualization has often made us forget the human consequences of the eschatological promises and the power to transform unjust social structures which they imply. The elimination of misery and exploitation is a sign of the coming of the Kingdom” (97).

Apesar da sua mensagem de paz e da sua pregação do Evangelho, Gutierrez e sua Teologia foram e ainda são duramente rechaçados pela igreja, inclusive pelo próprio Vaticano. Em 1984, o cardeal Joseph Ratzinger, futuro Papa Bento XVI, exigiu que a obra do professor e

frade dominicano Matthew Fox, que é abertamente adepto da Teologia da Libertação¹⁹, fosse investigada por heresia. Em entrevista ao programa *Democracy Now*, ele compara os papados de Ratzinger e Wojtyla à uma reintrodução moderna da Inquisição, que perseguiu divergentes e tornou quase impossível a renovação da Igreja: “A própria CIA esteve envolvida, especialmente com o papa João Paulo II, no esmagamento da Teologia da Libertação em toda a América do Sul, substituindo líderes heroicos, inclusive bispos e cardeais, por integrantes da Opus Dei, uma organização fascista.”²⁰ Depois de uma série de repressões e resistências ao que ele chama de “silenciamento do Vaticano”, Fox foi efetivamente expulso da Ordem Dominicana, a mesma através da qual Gustavo Gutierrez e São Tomás de Aquino encorajavam o pensamento crítico.

Em 1983, uma foto²¹ circulou o mundo ao mostrar o Padre nicaraguense Ernesto Cardenal de joelhos na pista de aterrissagem do aeroporto de Manágua, enquanto o Papa João Paulo II lhe apontava um dedo em riste. Cardenal não apenas não recebeu a bênção que pedia ao Papa, como também ganhou uma severa reprimenda pelo seu envolvimento com o governo sandinista. Em 2019, o Papa Francisco, o primeiro Pontífice latino-americano, suspendeu as sanções que lhe haviam sido impostas por causa da sua atividade política, dando-lhe o perdão oficial da igreja, o que lhe permitiu a reintegração ao clérigo no seu leito de morte.

Similarmente à Teologia da Libertação da América Latina, a “Black Theology” (Teologia Negra) é um movimento teológico que surgiu nas décadas de 1960 e 1970, especialmente nos

¹⁹ Fox, Matthew. “Tom Hayden, A Warrior For Justice: Rest In Peace” *Huffpost*, 01 Nov. 2017, www.huffpost.com/entry/tom-hayden-a-warrior-for-justice-rest-in-peace_b_12645652. Acessado 20 Feb. 2025.

²⁰ Goodman, Amy; Gonzalez, Juan. “Os 42 anos mais sórdidos do catolicismo”, *Vermelho*, 04 Mar. 2013. <https://vermelho.org.br/2013/03/04/matthew-fox-os-42-anos-mais-sordidos-do-catolicismo/>. Acessado 20 Feb. 2025.

²¹ Delgado, Juan Carlos. “La histórica bronca de Juan Pablo II a Ernesto Cardenal que le costó su suspensión como sacerdote”, *ABC Cultura*. https://www.abc.es/cultura/abci-historica-bronca-entre-ernesto-cardenal-y-papa-juan-pablo-coste-supension-como-sacerdote-202003021141_noticia.html. Acessado 20 Feb. 2025.

Estados Unidos, como uma resposta à opressão racial e à discriminação contra os negros. Influenciada pelo movimento pelos direitos civis e pelos questionamentos sociais e políticos da época, a Teologia Negra busca interpretar a fé cristã a partir da perspectiva das experiências e sofrimentos dos negros, oferecendo uma crítica à teologia tradicional, que frequentemente silenciava ou marginalizava essas experiências. Um dos principais expoentes da Teologia Negra foi James Cone, cujas obras, como *Black Theology & Black Power* (1969), defendem a ideia de que Deus está do lado dos oprimidos, particularmente dos negros, e que a libertação dos negros da opressão racial é uma questão central para a fé cristã. Cone argumentava que Jesus Cristo, ao ser crucificado, se identificava com os sofrimentos dos negros e que a salvação não seria apenas espiritual, mas também uma luta social e política contra as injustiças raciais.

A Teologia Negra conecta a fé cristã com a luta por justiça social, propondo uma espiritualidade que exalta a dignidade humana, a liberdade e a igualdade, defendendo que a Igreja deve ser uma força ativa na transformação social e no combate à opressão racial. Ela também se inspira em movimentos históricos de resistência, como o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos e a luta contra o apartheid na África do Sul, para afirmar que a fé cristã deve ser comprometida com a justiça e a igualdade racial.

Ambas a Teologia Negra e a Teologia da Libertação têm pontos de interseção significativos com a história de *Darkroom*, especialmente ao considerar o papel da religião como um agente de resistência e transformação social. Ambas as teologias, embora originárias de contextos diferentes, compartilham uma ênfase na justiça social e na libertação dos oprimidos, temas centrais no quadrinho de Lila Quintero Weaver. No caso de *Darkroom*, o pai de Lila é retratado em sua jornada religiosa, que, embora voltada para um caminho mais tradicional, também reflete aspectos de uma busca por significado e transformação. Ele é "resgatado" por

missionários e, por meio de sua experiência no seminário, passa a valorizar a arte e a intelectualidade. Sua história pode ser vista como uma metáfora para a busca de ascensão social por meio da religião, mas sem o engajamento profundo com a luta pelos direitos dos oprimidos, como proposto pela Teologia da Libertação ou pela Black Theology.

Por outro lado, a história dos direitos civis, com figuras como Martin Luther King Jr., que também usou a religião como ferramenta de resistência, está mais alinhada com essas teologias. Essas correntes teológicas viam a religião como algo intrinsecamente ligado à luta contra a opressão racial, algo ausente na trajetória do pai de Lila, que se afasta de suas raízes culturais e religiosas sem se envolver diretamente nas questões sociais de sua nova realidade.

Assim, embora o pai de Lila se envolva com a religião como um meio de transformação pessoal, *Darkroom* oferece uma reflexão sobre como a religião, especialmente em sua versão mais institucionalizada, pode ser tanto uma ferramenta de ascensão social quanto uma omissão da responsabilidade social e política, algo que as teologias da libertação tentam reverter, buscando uma religião mais comprometida com a justiça social e racial.

4.4 O Não-Lugar da Identidade Nacional Fragmentada

A experiência da protagonista de *Darkroom* dialoga com as reflexões de Frantz Fanon e Stuart Hall ao revelar como a identidade pode ser um processo de constante renegociação. Ao crescer no Sul dos Estados Unidos durante a segregação, Lila se vê em um espaço intermediário, onde as categorias raciais disponíveis não abarcam sua vivência. Sua trajetória como imigrante argentina em um ambiente marcado por divisões rígidas levanta questões sobre pertencimento, adaptação e a construção ativa da identidade. O sentimento de deslocamento e a necessidade de

ressignificar suas origens refletem o caráter dinâmico das identidades culturais, especialmente em contextos de migração e contato intercultural.

Frantz Fanon já apontava como a colonização impôs identidades definitivas e hierarquizadas, marginalizando subjetividades que não se encaixavam no modelo imposto pelo poder colonial. Stuart Hall, inspirado por essa crítica, propõe uma visão de identidade cultural que rompe com a noção essencialista de um “eu verdadeiro” ancorado no passado. Hall argumenta que a identidade é fluida, moldada pelo jogo contínuo entre história, cultura e poder. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o autor demonstra como essa perspectiva abre caminho para uma compreensão de identidade como algo em constante transformação, sendo influenciado pela interação com narrativas passadas e presentes.

Ele discute a transição da identidade moderna, baseada em um senso estável de pertencimento, para a identidade pós-moderna, caracterizada pela fragmentação e pelo hibridismo. Hall argumenta que a identidade é construída historicamente e moldada por relações de poder, rejeitando, assim como Fanon, a ideia de um “eu” essencial e imutável. O livro analisa como globalização, migração e meios de comunicação contribuem para a reconfiguração das identidades, destacando tanto suas possibilidades criativas quanto seus desafios. Nesse contexto, o conceito de hibridismo cultural desafia essencialismos ao demonstrar que a cultura está sempre em movimento, sendo constantemente recriada por meio de contatos e influências mútuas.

Hall analisa o surgimento do sujeito moderno, na transição entre os séculos XIX e XX, a partir de eventos como a biologia darwiniana e o surgimento das ciências sociais. Em seguida, discorre sobre a descentralização desse sujeito a partir de psicanalistas como Freud e Lacan, que propuseram que o indivíduo entende a si mesmo como tal não de maneira natural, mas através de “complexas negociações psíquicas inconscientes” (37). Mais tarde, pensadores como Michel

Foucault argumentaram que o “poder disciplinar” de governos e instituições, que vigia e regula as pessoas e as populações, seria um importante fator na fragmentação do sujeito. É esse sujeito descentralizado o protagonista da análise de Hall sobre a descentralização da própria ideia de nação. Finalmente, o autor se pergunta como as identidades culturais nacionais estariam sendo afetadas e deslocadas pelo processo de globalização, ou seja, a intensificação das interconexões econômicas, culturais, políticas e tecnológicas entre diferentes partes do mundo no final do século XX.

Hall postula que as identidades nacionais não são qualidades inerentes com as quais nascemos, e a nação não é apenas uma entidade política, mas um “sistema de representação cultural”. A narrativa da nação seria “contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular.” (52), e a cultura nacional, “característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade.” (50). Outras estratégias discursivas, como a tradição e a continuidade e os mitos fundacionais, desempenham um papel essencial na construção dessa identidade coletiva, buscando criar um senso de unidade e pertencimento. No entanto, essa aparente coesão esconde dinâmicas de poder que moldam a identidade nacional não apenas como um espaço de inclusão, mas também de exclusão e hierarquização. Hall explica essa tensão da seguinte forma:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? Essa ideia está sujeita à dúvida, por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e

identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. (Hall 59-60)

Essa reflexão sobre a identidade nacional como uma estrutura de poder cultural nos leva a considerar como diferentes formas de expressão artística contestam e reimaginam essas narrativas unificadoras. Em *Darkroom*, Lila cresce em meio a um sistema que impõe fronteiras identitárias rígidas, mas sua própria experiência desafia essas categorias fixas. Sua história evidencia como a identidade não é uma essência imutável, mas um processo de negociação constante, atravessado por deslocamentos, memórias e relações de poder.



Figura 19. O passaporte argentino, p. 32-33

Se, como argumenta Hall, as identidades culturais são híbridas e construídas através da “mídia e cultura popular”, os quadrinhos se apresentam como um meio especialmente adequado para representar tais dinâmicas. Sua natureza híbrida e acessível permite dar visibilidade a experiências que escapam às narrativas hegemônicas, oferecendo novas formas de pertencimento e reconhecimento. Considerando que a identidade cultural latino-americana exemplifica esse hibridismo de forma particular, os quadrinhos da região não apenas ampliam as possibilidades de representação, mas também se tornam uma ferramenta para questionar e reconstruir as estruturas de poder que moldam as identidades. Como a trajetória de Lila demonstra, representar-se é também um ato de existir, e os quadrinhos, ao expandirem esses espaços de representação, contribuem para a construção de imaginários mais plurais e inclusivos.

CAPÍTULO 5

OS DONOS DA TERRA

5.1 Da Literatura aos Quadrinhos: Escrita Indígena e Autoria Coletiva

Os Donos da Terra (2020) é uma coletânea de testemunhos de histórias de vida de membros do povo indígena Tupinambá, que habita o litoral nordeste do Brasil. De tripla autoria de Vitor Flynn Paciornik, Daniela Fernandes Alarcon, e Glicéria Jesus da Silva (também conhecida como Célia Tupinambá), a história em quadrinhos segue uma sequência narrativa não tradicional, apresentando relatos de membros do povo Tupinambá sobre a sua luta pela manutenção e preservação do seu território na sua história recente. É dividida em sete partes independentes, que se conectam pelo tema comum e formam uma narrativa coletiva não linear. Os episódios são narrados através de recursos visuais e verbais, mas não resultam necessariamente em uma progressão sequencial explícita.

Há motivos visuais que se repetem, e personagens cujas trajetórias são desenvolvidas aos poucos, por diferentes narradores. Na narrativa, cada uma das sete sessões é uma parte do resultado final da obra: os relatos e denúncias autênticos sobre a agressão sofrida pelos Tupinambá da Serra do Padeiro, no sul do estado da Bahia, durante invasão violenta da sua terra, além de registros sobre a riqueza e pluralidade da sua cultura.

Em se tratando de uma coprodução entre autores indígenas e não-indígenas, é possível traçar um paralelo entre a novela gráfica e o livro *A Queda do Céu* (2015). Nesse livro, que relata a história de sobrevivência do povo Yanomami e explora o contato predador dos povos

originários com o “homem branco”, o antropólogo francês Bruce Albert transcreveu 93 horas de gravações do líder indígena Davi Kopenawa, com quem mantém uma relação de amizade há mais de 30 anos. Kopenawa é fluente em português e tem pleno acesso à civilização ocidental e às ferramentas do “homem branco”, mas optou por não escrever o livro ele mesmo por acreditar que isso traria maior visibilidade à causa Yanomami. A líder indígena Glicéria Jesus da Silva é creditada como coautora e pesquisadora da obra, junto com a antropóloga Daniela Alarcon, responsável pelo roteiro, e as ilustrações são de Victor F. Paciornik. Assim como Albert e Kopenawa, Alarcon e da Silva (que é professora da rede pública e fluente em português) também nutrem uma relação pessoal, e já trabalharam juntas na produção de outras mídias sobre a causa Tupinambá.

É comum que personalidades indígenas adotem o nome de seu povo como sobrenome ao se expressarem em plataformas tradicionalmente não-indígenas, como Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Cristino Wapichana—cujos sobrenomes são, na verdade, o nome do povo ao qual esses autores pertencem. Por isso da Silva também se apresenta como Célia Tupinambá. Durante a produção de *Os Donos da Terra*, a comunidade dos Tupinambá de Olivença da Serra do Padeiro utilizava o aplicativo *WhatsApp*, que permite a gravação e envio de mensagens de áudio, para se corresponder com as autoras. Por esse motivo da Silva afirma²² que a sua parte nos créditos representa, na verdade, uma autoria coletiva de muitos *parentes* da sua aldeia, os quais respondiam perguntas, faziam sugestões e aprovavam as páginas da obra através da internet.

A presença indígena na tradição literária brasileira é assinalada desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, quando os habitantes da Ilha de Vera Cruz foram primordialmente descritos como

²² A autora desta tese participou de uma palestra de Glicéria Tupinambá, no dia 4 de outubro de 2024, durante a 13ª Conferência Internacional da Associação de Estudos Portugueses da América (APSA), realizada na Brown University, em Providence, Rhode Island. Na ocasião, a autora detalhou oralmente o processo de produção da obra.

“pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. Na “certidão de nascimento” da nação, a caracterização que se faz dos nativos é a que destaca sua subalternidade em relação aos portugueses, aspecto que se foi predominante até o período romântico. Séculos mais tarde, essa visão seria confrontada pelas publicações contemporâneas de ficção e não ficção de autoria indígena. Essa presença caminha paralelamente ao lugar social ocupado pelo indígena, acompanhando as mudanças que aconteceram entre os séculos XIX e XXI. Porém é apenas a partir do século XX que essa representatividade é marcada pela efetivação do papel de sujeito ativo da produção literária, com o reconhecimento conquistado por autores indígenas.

A escritora e pesquisadora Graça Graúna ressalta: a palavra indígena sempre existiu, mas foi relegada ao lugar da margem. As narrativas orais e mitos indígenas foram antes objetos da antropologia do que dos estudos literários. Segundo Graúna, na história da literatura brasileira a abordagem que se faz do índio não é indígena, mas indianista, partindo de uma série de idealizações feitas pelo olhar imposto do colonizador. Ainda no Romantismo do século XIX, as polêmicas visões que divergiam quanto à acolhida ou não do indígena como elemento patriótico reconheciam que este seria, como afirmou José de Alencar em *Como e Porque Sou Romancista* (1893), “um ideal, que o escritor intenta poetizar”. Ao autor de *O Guarani* são atribuídos os primeiros esforços em mostrar o índio para além da subalternidade que lhe fora conferida pelos cronistas do Império. Nesse sentido, ainda segundo Graúna,

Para uma abordagem da história social da tradição literária dos povos nativos (filhos e filhas da terra) e da atual situação do escritor indígena no Brasil, é necessário que se faça uma revisão, ainda que sucinta, da influência e da representação do índio na literatura ocidental (43)

Na angustiante abundância de questões indígenas urgentes que persistem no Brasil, Graúna destaca que o tema da literatura de autoria indígena não é de menor importância, considerando que esses autores e autoras são formadores de opinião, guardadores de costumes, atuantes nas lutas pelo território, educação, saúde e pelo direito de expor sua arte e escrever o outro lado da história (83-4). Em outras palavras, a literatura de qualquer povo é instrumento essencial para a internalização da sua auto história.

As expressões artísticas indígenas, visuais ou verbais, estão presentes em suas culturas da mesma maneira que as artes ocidentais estão nas suas. Porém, para o crítico e historiador da literatura Antonio Candido, por não estarem inseridos em um sistema comercial, práticas como narrativas orais e mitos indígenas não configurariam “literatura propriamente dita”, mas “manifestações literárias” que, na sua visão etapista e evolucionista, poderiam vir a ser literatura com a “humanização” dos povos indígenas, através da civilização. Por outro lado, para o autor, a literatura seria um direito de todos, “desde o índio que canta as suas proezas de caça ou evoca dançando a lua cheia, até o mais requintado erudito” (180).

Em ensaio de 2006, Marcos Natali problematiza a classificação de “literatura” que Candido faz das manifestações indígenas, questionando: “E se o índio hipotético ao cantar a lua (...) nem sequer pensasse através do conceito de ficção?” (38). Já Marília Librandi-Rocha (2014), em artigo que defende o direito de considerar literatura a carta dos povos Guarani-Kaiowá, dialoga com ambos argumentando contra a abordagem teológica que fazem, e a favor de um conceito de literatura que abranja “poéticas e práticas de competência ágrafa extraocidentais”. Em outubro de 2012, líderes do povo Guaraní-Kaiowa publicaram através da internet uma carta em nome de 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças que havia recebido a notícia de que sua comunidade seria “atacada, violentada e expulsa da margem do rio pela própria Justiça Federal”.

Durante um ano, essa comunidade ocupou uma pequena área próxima ao rio Hovy, isolados e com recursos escassos, cercados por pistoleiros e ameaças de morte. Buscavam a retomada do território Pyleito Kue/Mbarakay, que havia sido apropriado pelo agronegócio, e que seria um local sagrado de enterro de seus antepassados. Na carta, os Guaraní-Kaiowa reconhecem sua iminente derrocada, e pedem à Justiça Federal que sejam declarados mortos ainda com vida, pois jamais abandonariam o território. A carta diz:

Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal. Decremem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sair daqui com vida e nem mortos.

A carta foi interpretada como um anúncio de suicídio coletivo, e gerou comoção nacional e internacional. Campanhas de apoio aos indígenas se espalharam pela mídia, especialmente nas redes sociais, e uma reunião foi marcada com a então presidenta da república Dilma Rousseff para propostas de soluções. Em seu artigo, Librandi-Rocha convoca os estudos de literatura pra tomar a carta como objeto de análise e indaga: “para nós o que é e o que pode a palavra indígena no cerne da literatura escrita no Brasil?” (166). A autora questiona qual é o papel e a finalidade da análise da palavra escrita, e quais são seus impactos reais e concretos na sociedade. Ela propõe que considerar a carta como Literatura seria uma maneira de incluir na prática da crítica da palavra a conscientização e busca por apoio a uma comunidade em situação de vida ou morte. Enquanto Antonio Candido não considera sequer a manifestação literária indígena como “literatura” propriamente dita, a não ser que faça parte de um circuito comercial, Librandi-Rocha

apela para a relação da cultura indígena com a palavra, e a forma como ela expressa, constrói e destroi a própria vida.

5.2 A Luta Pela Demarcação

Muitos paralelos podem ser traçados entre a Carta Guaraní-Kaiowa e *Os Donos da Terra*. Apesar de contar com a autoria de dois indivíduos não-indígenas, o quadrinho também usa a palavra – e o desenho – para expressar e compartilhar a situação impreterível de vida ou morte de um povo indígena. Da Silva destaca a autoria coletiva de toda a comunidade Tupinambá de Olivença como forma de reforçar a intenção educativa e política por trás da obra. Alarcon e Da Silva trabalham juntas desde 2010 na divulgação da causa Tupinambá, e coproduziram trabalhos acadêmicos e um curta-metragem independente chamado *O Retorno da Terra* (2015). Nele, é possível reconhecer, pelas suas aparências, alguns dos personagens do quadrinho, reforçando a verossimilhança e o tom de realismo da obra, já que eles são baseados em membros reais da comunidade.

Alarcon coproduziu também, em 2016, um vídeo-denúncia para a campanha Tupinambá chamado *Areal*, e nele há o depoimento e imagens de uma das matriarcas da tribo, Dona Maria Cabocla, confrontando um motorista de máquina agrícola (figura 20). O *frame* foi mais tarde adaptado e ilustrado por Denise Matsumoto e usado como capa do quadrinho (figura 21). A visível que a capa seja de outra ilustradora por causa da clara diferença de estilo, traços e aplicação de cores muito diferentes das aquarelas de Vitor Flynn Paciornik, além da informação disponível na ficha catalográfica. A capa tem contrastes altos, abundância de sombras e contornos bem definidos, enquanto a *splash page* (17) (figura 22) do quadrinho tem linhas leves

e tons pastéis, além da presença ilustrada da chuva, representada por finas linhas brancas por cima da cena.

A decisão de usar uma imagem alternativa, mais acentuada e expressiva, pode estar relacionada com a intenção de chamar a atenção para o teor combativo do quadrinho. É impactante por si só a visão de uma mulher aparentando ter idade avançada, descalça, usando uma saia de palha e cocar (adereços tipicamente indígenas) e fazendo uma pose que lembra ao mesmo tempo a heroína Mulher-Maravilha e uma mãe ou avó autoritária e resistente prestes a “dar uma bronca” em alguém que está deixando a casa fora de ordem. Mas as cores mais vibrantes e as linhas demarcadas reforçam a rigidez da mensagem. Finalmente, o conhecimento de que a imagem é baseada em um acontecimento real também corrobora com a impressão acentuada provocada pela capa.

Não se trata de uma referência, já que ela é baseada no momento espontâneo capturado em vídeo pelo filme, mas a capa de *Os Donos da Terra* evoca sentimentos similares a outras imagens de protestos e momentos históricos. Um exemplo é “O homem dos tanques”, como ficou conhecido o manifestante anônimo que ficou em pé em frente a uma coluna de tanques durante os protestos na Praça Celestial da Paz, em Pequim, em 1989. Pelo menos seis diferentes fotógrafos registraram o momento, que também foi filmado e televisionado, e duramente censurado pelo governo chinês. Apesar dos contextos muito diferentes, Dona Maria Cabocla também coloca sua vida em risco ao enfrentar, literalmente, as máquinas do sistema que a oprimem, assim como “O homem dos tanques”. Mas, diferentemente do manifestante chinês, a líder indígena Tupinambá teve seu nome e história registrados e difundidos.



Figura 22. Cena do filme *O Retorno da Terra*, Daniela Alarcon (2016)

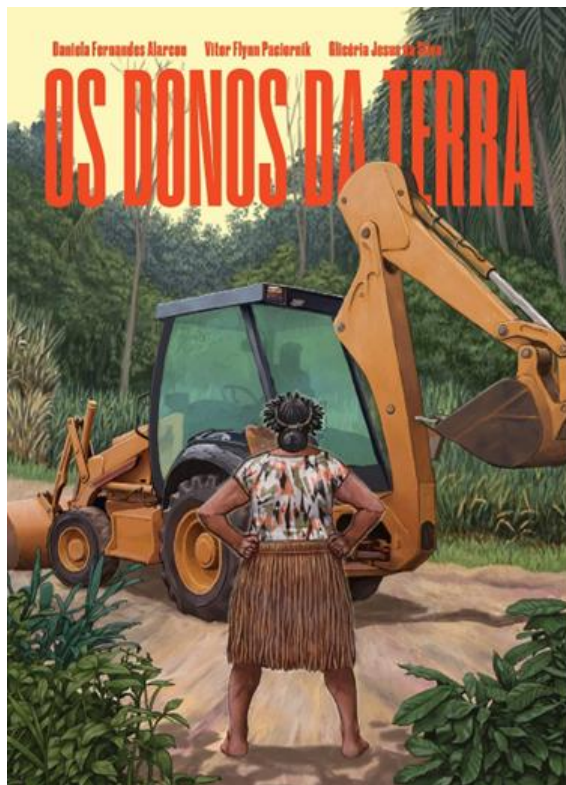


Figura 21. Capa por Denise Matsumoto.



Figura 22. *Os Donos da Terra* (17)

Em *Os Donos da Terra*, cada capítulo é um episódio protagonizado por personagens diferentes do povo Tupinambá enquanto narram suas memórias e perspectivas na luta pela recuperação e manutenção dos territórios ancestrais, dos quais são violentamente expulsos desde o século XVI até os dias atuais, tanto pelos colonizadores europeus, quanto pela Polícia Federal a mando de governos e dos mineradores que promovem invasões e ataques.

O curta-metragem produzido por Alarcon em 2016 já abordava algumas das mesmas situações expostas no quadrinho, e algumas das cenas são, inclusive, ilustradas quase identicamente a *frames* do filme. Surge, então, o questionamento de porque a antropóloga resolveu praticamente recriar sua obra em uma outra plataforma. O crédito atribuído a da Silva pressupõe que esta teve uma participação ativa na elaboração do roteiro, além de ser apenas colaboradora ou fonte de pesquisa. E a participação de Paciornik é o maior diferencial, trazendo as histórias dos Tupinambá para os quadrinhos. Além da atualização dos acontecimentos anos depois, a resposta mais evidente seriam as diferentes possibilidades de expressão artística que permitem novas formas de exploração do tema.

Um dos principais destaques de *Os Donos da Terra* é a forma como narra histórias indígenas contemporâneas, inserindo-as no presente, ao invés de relegá-las a um passado mítico e distante, como é comum na tradição artística ocidental. Com um formato não linear, cada uma das sete narrativas pode ser lida separadamente, mas também é costurada na história principal que não é a de um personagem, cenário ou momento individuais, mas a dos próprios Tupinambá. O primeiro capítulo, “A briga do areal”, tem ilustrações em aquarela, e é o único colorido, o que reforça o seu caráter introdutório. É composto majoritariamente por recordatórios, ou pequenas caixas de legenda espalhadas pelas páginas, que contêm um discurso de Dona Maria Cabocla sobre a reação da comunidade assim que os efeitos da mineração do areal começaram a ser

percebidos, representados por um breve momento no qual ela é surpreendida pela lama contaminando a água do rio antes cristalina. A matriarca então convoca a comunidade para o confronto que se inicia no contexto dos capítulos da obra, mas que na verdade já está em andamento há muitos anos.

A primeira página após a página de ilustração-título é uma *splash page* que mostra vários micos-leão-dourado em movimento de fuga e com expressões de medo em seus rostos. Essa espécie bastante reconhecida por estar em grande risco de extinção, e pode ser interpretada como um retrato dos próprios Tupinambá, já que na maioria das tradições indígenas as pessoas não se distinguem dos demais elementos da natureza, considerando-os seus iguais. Nesse sentido, é possível analisar a narrativa a partir do perspectivismo ameríndio demonstrado por Viveiros de Castro, que é a capacidade que os seres vivos, as “subjetividades que habitam o mundo”, têm de “ocupar um ponto de vista”. Os animais, por exemplo, veriam a si mesmos como os humanos se veem, desestruturando a dicotomia entre natureza e cultura que orienta o pensamento ocidental. Porém, o que ocorre com o perspectivismo é que ele tira a cosmologia ameríndia do patamar da “alternativa” e coloca, justamente, a ocidental como “mais uma”, igualmente baseada em crenças. No xamanismo ameríndio:

Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um “algo” que é um “alguém”, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (358).

Por entre os animais e as árvores, leem-se as onomatopeias *tumtumtum*, *dududu* e *poupoupou* representando os sons ameaçadores que assustaram os micos. Nas duas páginas seguintes, que “vazam” uma para a outra como se estivessem conectadas, há a ilustração de uma retroescavadeira inclinada, com o braço estendido, como se a máquina fosse ela mesma uma

besta monstruosa ou um grande animal ameaçador. Há também uma fila de caminhões carregando toneladas de areia e, nas próximas páginas duplas, uma visão aérea panorâmica mostra o quão perto a área de extração estava da praia, e o quão grande ela era em relação aos caminhões, que agora se veem minúsculos no desenho.

Logo em seguida, Dona Maria Cabocla é vista lavando pratos em um jirau em um rio quando algo chama sua atenção, e o azul da água se mistura com o marrom dos resíduos da mineração, e a poluição toma conta dos pratos que ela lavava. Ela então retorna a uma grande casa colonial, tem um momento de reflexão na cozinha, coloca seu cocar e segue os rastros da retroescavadeira até encontrá-la e, sozinha, enfrentá-la. Só então os recordatórios começam a aparecer nas páginas, alternando-se entre os de fundo branco, que representam a sua fala, e os de fundo preto, que representam uma canção que está sendo entoada não necessariamente por ela, nem no mesmo momento, mas que está conectada com os Tupinambá, e que se repetirá durante todo o quadrinho. As falas de Dona Maria Cabocla cumprem a função de um epílogo para as demais narrativas sobre os Tupinambá e a sua luta contra a extinção.

No capítulo, Dona Maria Cabocla se debruça sobre as suas lembranças da terra. Ela menciona a fazenda onde mora e diz que “De primeiro, era terra de uns caboclos, mas tomaram. Até hoje ainda tem parentes deles aí atrás” (21). A palavra “caboclo” no Brasil se refere à mistura étnica de pessoas indígenas e não indígenas, e neste contexto faz alusão aos Tupinambá e seus descendentes que habitam a região. O verbo “tomar” aqui, em relação às terras, diz respeito à invasão e ocupação ilegal de terras indígenas, que resulta na expulsão ou isolamento de seus habitantes originários. A permanência de diversas gerações no mesmo local é um dos pilares da relação que os indígenas têm com a terra, sentindo-se pertencentes a ela e também seus “proprietários”. Dona Maria Cabocla descreve a casa de seu avô, que servia como um centro

coletivo para a comunidade, e o descreve como o maior rezador da região, que “controlava cobra e boiada estourada, fazia chover ou parar a chuva - só com a palavra” (24).

A página 25 é composta por três quadros que ilustram elementos do que parece ser um culto Catimbó: uma prática religiosa afro-ameríndia muito difundida no Nordeste do Brasil. Sobre a toalha de mesa branca há imagens de santos católicos e um quadro de São Jorge que na Umbanda, religião afro-brasileira, é equivalente a Ogum, divindade iorubá dos caçadores, do metal e dos guerreiros e soldados. A narradora fala também que seu avô era responsável pelos “trabalhos” (oferendas religiosas) e o “esteio forte da família no tempo em que os brancos tavam tomando todas as nossas terras (25)”. A imagem de Ogum e a descrição do avô adicionam a religiosidade Tupinambá à sua memória ao esforço de criar um registro atemporal através do quadrinho.

O avô da narradora previra que a terra voltaria para eles, mas não sem antes um grande conflito com o “homem branco”. No Brasil, a demarcação de terras indígenas é tópico de conflitos que vão de debates políticos até confrontos armados. A Constituição Federal de 1988 garante que as Terras Indígenas, como a dos Tupinambá de Olivença da Serra do Padeiro, sejam territórios demarcados e protegidos para a posse permanente e o usufruto exclusivo dos povos indígenas. São reconhecidas como patrimônio da União e destinadas à preservação da cultura, tradições, recursos naturais e formas de organização social, além de assegurar a reprodução física e cultural dessas comunidades.

É um direito constitucional dos povos indígenas que tem como objetivo garantir a sua autodeterminação, autonomia e participação na proteção ambiental dessas terras. Os Tupinambá de Olivença seriam apontados como protetores legais da área que fica Mata Atlântica brasileira, bioma no qual vive 70% da população do país, mas que atualmente contém apenas 12% da sua

área original devido ao intenso desmatamento desde o início da colonização. Mas, para ser oficialmente demarcada, uma terra indígena precisa passar por um processo judicial que é deliberadamente prolongado por interesses políticos. No caso desta comunidade, o processo está em andamento desde 2004, e Daniela Alarcon afirma que a motivação por trás da produção desta história em quadrinhos é a de registrar e difundir o conhecimento sobre a permanência histórica dessa comunidade na região para colaborar com as evidências que podem ajudar avançar o caso nos tribunais e evitar uma situação extrema como a dos Guaraní-Kaiowa mencionada anteriormente. Em entrevista para a rádio Brasil de Fato referente ao lançamento do quadrinho, a disse que

Todos os prós legais já foram violados, o processo foi cumprindo suas etapas iniciais, já não resta dúvida alguma de que ali seja uma área de ocupação tradicional indígena. Cabe ao Ministério da Justiça agora assinar a portaria declaratória para que então essa terra indígena passe para sua etapa final e seja homologada pela Presidência da República.²³

O capítulo continua com cenas do enfrentamento entre os Tupinambá e a Polícia Federal. Durante um desses momentos, um policial dá quatro tiros para o alto “a troco de nada” (28) e no primeiro quadro da página seguinte duas pessoas indígenas estão na mata com expressões corporais e faciais assustadas, enquanto as onomatopeias *blam blam blam* no fundo do cenário representam os sons dos tiros. Aqui pode haver uma referência à primeira página do capítulo, quando os animais fugiam da ameaça das máquinas, conectando-os às pessoas sob a ameaça da polícia. Dona Maria Cabocla diz também que quando o dono da fazenda morreu, seus herdeiros tentaram expulsá-la e sua família, mas ela resistiu: “Ôxi! Se meus filhos e meus netos nunca

²³ Marcelino, Adrielly. “Luta Tupinambá por demarcação de terra no Sul da Bahia ganha espaço nos quadrinhos”, *Brasil de Fato*, 03 Out. 2020. <https://www.brasildefato.com.br/2020/10/03/luta-tupinamba-por-demarcacao-de-terra-no-sul-da-bahia-ganha-espaco-nos-quadrinhos>. Acessado 20 Feb. 2025.

saíram pra canto nenhum, tudo criado aqui, eles queriam que a gente fosse pra onde?” A conclusão deste primeiro capítulo culmina na união de todos os exemplos de permanência no local como forma de combate à tentativa de desterritorialização. Ao mencionar seu avô e seus filhos, e os muitos anos de luta pela sobrevivência, Dona Maria Cabocla argumenta a favor de seus direitos constitucionais de habitação e preservação da terra. O último exemplo narrado traz de volta o tema da religião. A coleta do Mastro de São Sebastião é uma prática religiosa que acontece “desde o tempo do aldeamento dos padres” (37), ou seja, desde a chegada dos padres jesuítas no século XVI, mas que se tornou impossível já que o desmatamento destruiu todas as árvores que o forneciam.

5.3 A Ilustração Como Documento Contra o Esquecimento

A religiosidade, a organização social, a cultura e as tradições dos Tupinambá são expostas nesta seção inicial de *Os Donos da Terra* para serem exploradas nas próximas. Os demais capítulos a partir de então são ilustrados em nanquim preto e branco, que lhes confere ao mesmo tempo um tom de seriedade, apropriado ao teor jornalístico, e diversas possibilidades visuais, como o alto contraste ressaltado nos jogos de luz e sombra. Além disso, também é possível que a escolha pelo preto e branco tenha sido tomada no intuito de baratear os custos de produção da obra. Os desenhos de pessoas e cenários são, e sua maioria, pouco dinâmicos e sem muita expressão corporal de movimentos, remetendo ao estilo fotográfico.

Considerando os quadrinhos são um meio, e não um gênero literário ou de artes visuais, *Os Donos da Terra* se aproxima mais de gêneros como a entrevista ou o relato. Mas o formato quadrinístico potencializa as histórias narradas, expandindo os próprios gêneros e possibilitando ao leitor a visualização de cada pessoa entrevistada, ou do relato que está sendo exposto, além de

uma mera ilustração artística de suas falas através das interpretações de Paciornik através de seus desenhos. A partir do segundo capítulo, que se chama “Marcelino”, há uma ênfase maior no gênero entrevista. Os personagens são frequentemente ilustrados sentados de frente, encarando o leitor (figura 25), como estariam em um documentário ou fotografia, reforçando a interconexão entre as diferentes mídias que os autores já têm usado no seu esforço de compartilhar as histórias dos Tupinambá.

Neste capítulo em especial, vários anciões da comunidade se reúnem para contar a história do Caboclo Marcelino, que nos anos 1930 foi perseguido por incitar que os povos indígenas resistissem à invasão de suas terras por fazendeiros de cacau. Seu vasto conhecimento da geografia da floresta permitiu que ele fugisse e se escondesse durante anos, mas foi capturado em 1936 e levado para a capital (na época o Rio de Janeiro), interrogado sob acusações de comunismo e “desaparecido”.

Para os anciões, Marcelino é um líder e uma inspiração, uma figura quase histórica, de quem ouviam seus pais falarem quando eram crianças. Na página 60, retratos de vários personagens dão sua interpretação do que aconteceu com o grande Marcelino: alguns acreditam que morreu nas mãos do estado, outros, que ainda está vivo. A última personagem, com feições semelhantes à própria Célia Tupinambá, diz: “Marcelino? Virou encantado”.



Figura 25. *Os Donos da Terra*, p. 48.

No capítulo, é possível observar a primeira aparição de uma distinção significativa entre os requadros de cada quadro: enquanto o tempo presente é recortado por linhas pretas, os *flashbacks* não são demarcados, os fundos de cada quadro são borrados em formato retangular, numa distinção bastante sutil. Esses retornos ao passado são re-imaginações artísticas, já que os personagens narradores pouco se lembram de Marcelino por serem muito jovens, e não têm registros fotográficos da época. Uma delas, inclusive, lamenta a falta de registros: "Me dá uma tristeza que não tenha um retrato de pai pra eu te mostrar" (51). Esta fala é uma citação direta, dentro de um balão, mas também serve de meta-comentário inclusive sobre o próprio quadrinho, e se refere à proteção da memória Tupinambá, e como a luta pela preservação da terra também é a luta pela sobrevivência de sua cultura.

Outros dois momentos também têm um caráter bastante metalinguístico: o primeiro quadro do capítulo mostra um homem não identificado lendo jornais antigos e fazendo anotações sobre as notícias da época sobre Marcelino, e na página 58, o líder indígena Cacique Babau é retratado dando uma entrevista para uma equipe com câmeras e microfones, como se estivessem gravando um documentário, e falando sobre o paralelo entre a sua luta e a de Marcelino, entre o passado e o presente: "Marcellino resistiu. Aí prenderam, soltaram, prenderam de novo. Que nem fazem comigo." (59) Em 2010, Cacique Babau, a mais importante liderança Tupinambá no momento e irmão da autora Glicéria de Jesus da Silva, foi preso pela Polícia Federal acusado de crimes como invasões de fazendas, vandalismo, incêndio, tentativa de homicídio, resistência à prisão entre outros. Meses depois, a própria da Silva também foi presa enquanto desembarcava no aeroporto de uma viagem à capital Brasília, onde havia entregado um documento com reivindicações de seu povo para o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Ambos foram

liberados alguns meses depois por falta de provas, e suas prisões foram duramente criticadas e categorizadas como estratégias políticas de intimidação à sua resistência.

Outro momento metalinguístico deste capítulo acontece na página 64, em um dos *flashbacks*, quando Marcelino e seus comparsas capturados estão enfileirados contra uma parede, e uma câmera antiga aponta para eles, mas na verdade está apontada para o leitor. É traçado outro paralelo entre a falta de registros da verdadeira história deste líder indígena e a produção de documentários e do próprio quadrinho. Nas páginas 47 e 64, o próprio Marcelino aparece como personagem, sendo na primeira retratado coletando frutas e caçando na mata, e na segunda ludibriando um inimigo e desaparecendo na mata misteriosamente após entoar sua loa. Estes dois momentos parecem estar mais no campo da ficção, mas uma ficção -histórica com o propósito de recriar artisticamente a realidade que foi roubada dos Tupinambá quando sua história foi apagada.

O capítulo seguinte, “Gavião-verdadeiro”, é quase todo uma reconstrução fictícia de uma memória coletiva da comunidade. O primeiro quadro mostra vários personagens sentados ao redor de um sofá, escutando uma mulher contar uma história sobre a infância de seu pai, como se respondesse a uma pergunta da entrevistadora. O quadro seguinte imediatamente mostra uma espécie de *flashback* para o tempo narrado, com a presença de um menino que, pela interpretação visual, é o próprio pai da narradora. Esse vai e vem pelo tempo continua, e o leitor passeia pelos diferentes momentos, guiado pela ilustração, que também provoca as sensações narradas com uma intensidade própria da linguagem visual. Na página 72, o menino/pai é atacado pelo que parecem ser centenas de gaviões ao mesmo tempo, após desobedecer a uma ordem da mãe e, supostamente, da própria natureza de não interferir com a sua ordem. Já na página seguinte, o painel central da página o mostra um ângulo claustrofóbico que representa o menino se

escondendo do ataque embaixo de um caixote, cercado pela onomatopeia *fiiiii* que representa o assobio dos pássaros. Mais do que a factualidade dos acontecimentos, o quadrinho permite que o leitor tenha acesso a imagens e sensações variadas e, assim, acabe se sensibilizando com os Tupinambá não apenas por simpatizar com sua luta política, mas também por conhecer mais e melhor a sua cultura, história e tradições.

Não se pode falar em história do Brasil sem falar nos seus primeiros habitantes. Entretanto, desde antes da institucionalização da nossa historiografia, os povos indígenas nativos sofrem com o apagamento e a marginalização provenientes do processo de colonização, cujas consequências se verificam até os dias de hoje. No século XIX, a História Geral do Brasil de Varnhagen considerou-os como “povos na infância”, para quem “não há história: há só etnografia”. No mesmo ano da conclusão da obra de Varnhagen, José de Alencar inaugura, com *O Guarani*, o seu projeto romântico indianista, que era também um projeto historiográfico. Acusado por Joaquim Nabuco de produzir uma “falsa literatura tupi”, que apenas simulava os arquétipos franceses, Alencar manifestava esse nacionalismo telúrico através da criação de heróis brasileiros mais ou menos autênticos, encarnados na figura do índio vestido com características de cavaleiro medieval.

O processo de independência do Brasil foi ao mesmo tempo revolucionário, rompendo os laços coloniais com a Europa, e conservador, imitando seus moldes sociais e culturais. Se para os intelectuais românticos faltava passado e sobrava futuro (Figueiredo, 2014), o etnocídio praticado contra as populações indígenas dizimava seu passado e negava-lhes o direito a quaisquer perspectivas de futuro. Sendo assim, é com uma história de mais de 500 anos de resistência que os povos indígenas no Brasil ainda lutam pela garantia de seus direitos e a compensação das faltas cometidas contra seus antepassados. A literatura de autoria indígena,

portanto, não poderia deixar de ser mais um recurso combativo. A tomada do protagonismo do discurso sobre o indígena pelo próprio indígena, na sociedade contemporânea, em que os meios de comunicação imperam e ditam comportamentos, é quesito fundamental dessa luta. Sem essa resistência, esses povos, ou seus remanescentes, estariam condenados ao entrelugar, sempre marginalizados e silenciados. Além disso, a palavra para o indígena tem significados que antecipam em milênios esse modelo de sociedade. A palavra está vinculada à terra que, por sua vez, está vinculada a questões mais profundas de identidade. Sua literatura, então, é também de sobrevivência. Como explica Graça Graúna,

(...) os excluídos marcham e multiplicam-se na luta pelo direito à terra (propriedade coletiva) e à palavra porque a palavra também fertiliza a terra. Perdê-las (a palavra e a terra) significaria perder a própria história coletiva, a própria identidade, enfim, o próprio significado que orienta as relações sociais do indivíduo dentro do grupo e da comunidade em relação às demais e em relação ao próprio mundo simbólico. (2013)

A publicação de *Os Donos da Terra* se dá dentro de um contexto social e mercadológico propício, já que a arte de autoria indígena tem ganhado relevância editorial. Na literatura, exemplos como Ailton Krenak, Graça Graúna e Truá Dorrico vêm conquistando o mercado editorial nas últimas décadas. Mas a “literatura indígena” existe no Brasil desde os anos 1980, quando autores como Olívio Jekupé e Eliane Potiguara utilizaram pela primeira vez os recursos do “homem branco” (como se referem à sociedade não-indígena no geral) para escrever e publicar histórias de seus povos. Inicialmente, estas histórias eram voltadas para o público infantil, com o intuito de educar futuras gerações de não-indígenas e sensibilizá-los para suas causas. A literatura indígena, por outro lado (quando se entende por literatura toda produção fabulativa através da palavra), sempre esteve presente nas culturas indígenas através da

oralidade. Porém, o fato de serem ágrafos, ou seja, de não utilizarem a linguagem escrita, fez com que esses povos fossem considerados menos educados ou intelectualizados, e com que suas culturas fossem relegadas à interpretação de primitivismo e ignorância. Além disso, no esforço de considerar os povos indígenas sob uma ótica mais antropológica, e menos etnográfica, é importante observar também como artistas indígenas brasileiros contemporâneos se expressam em manifestações artísticas da linguagem verbal, seja ela oral ou escrita, para construir suas identidades.

Daniel Munduruku esclarece que o conceito que se entende por “literatura indígena” passa necessariamente pelo viés pelo qual esses povos compreendem sua cultura como um todo. Em entrevista ao programa *Super Libris*, do canal SescTV no YouTube, o escritor comenta a necessidade de se fazer uma distinção entre a literatura indígena e as demais, a relação desta forma de arte com as outras manifestações culturais indígenas e o interesse político que levou às primeiras publicações. Munduruku define que o apoderamento do código da escrita pelos indígenas se deu, inicialmente, graças a uma mobilização de lideranças políticas do movimento social pela resignificação do próprio conceito de “índio” pelos brancos (não indígenas).

Muitas das cosmovisões indígenas, inclusive a dos Tupinambá, não faz uma separação categórica entre o que seriam as manifestações dos seus conhecimentos. Portanto essa escrita, que começou com cartilhas, manifestos políticos e materiais didáticos, até chegar ao ponto de ser trabalhada artisticamente e considerada literatura pelas ferramentas do “homem branco”, faz parte da multiplicidade de bases nas quais podem ser projetados. Desta forma, a tendência à manifestação política dentro da expressão literária (ou quadrinística) é bastante presente em *Os Donos da Terra*. A presença indígena na literatura canônica quase sempre restringe a figuras mitológicas, e histórias como esta, compartilhada pela Tupinambá não costumam ter espaço.

CAPÍTULO 6

LOS PERROS SALVAJES

6.1 Mitologia e Tecnologia

A novela gráfica *Los Perros Salvajes* do quadrinista mexicano Edgar Clement é uma narrativa visual que apresenta um grupo de sete guerrilheiros cujo objetivo inicial é lutar contra as condições de vida precárias das comunidades pobres mexicanas que são causadas pela convergência das estruturas políticas historicamente corruptas do país, promovendo a guerra às drogas e a opressão estatal. Eles têm poderes sobrenaturais inspirados nos *nahuales* – figuras mitológicas de origem pré-hispânica. Publicada em dois volumes, em 2011 e 2017, sendo o segundo apenas em formato digital, a obra se passa supostamente no ano de 2008 e o seu contexto social é a cultura do terror provocada pelo fenômeno social e político do narcotráfico e a guerra às drogas que, segundo a crítica proposta pelo autor, foi implantada pelo recém-eleito presidente Felipe Calderón, como uma tentativa de legitimar o seu mandato.

Além de demonstrar através da história e dos personagens as formas como essa guerra, suas causas e consequências políticas e sociais, afetou a vida no México, em especial da população mais pobre, *Los perros salvajes* também representa a persistência das culturas indígenas mesoamericana na contemporaneidade do universo da obra, com a aplicação de elementos visuais e narrativos que remetem a eles. Clement criou um mundo ficcional em que os *nahuales* místicos convivem com próteses biotecnológicas, meios de comunicação digital, uma estética que remete aos jogos de videogame, assim como a corrupção institucional, a extrema

pobreza e violência. Esse universo é construído através das representações dos protagonistas, especialmente dos seus desenhos, e a ilustração dos cenários. A tradição indígena e a modernidade tecnológica são postas em diálogos. Os resultados que saem dessa combinação criam uma obra do gênero distópico e do contexto pós-humanista, tendências que se manifestam através dos personagens, seus corpos e presenças no mundo ilustrado por Clement. Elementos da iconografia indígena no aspecto artístico, assim como o mito dos *nahuales* no desenvolvimento dos personagens e, por fim, a inclusão do indígena no contexto social que está sendo apresentado não configuram necessariamente uma proposta de solução para os problemas desse contexto. Por outro lado, trazem uma reinterpretação mais factual dele em comparação com uma série de projetos nacionalistas.

No mercado editorial das histórias em quadrinhos, instituições educacionais ou políticas utilizam-nos de maneira funcional e utilitarista, como por exemplo para transmitir mensagens que precisam ser facilmente compreendidas por um público menos letrado. O pesquisador Bruce Campbell, em seu artigo *Social Critique and the Politics of Patrimonio Cultural in Edgar Clement's Los Perros Salvajes*, aponta que, no México, no início dos anos 2000, houve uma tendência de promoção de campanhas eleitorais e do discurso oficial do governo através da apropriação da tradição comercial da narrativa gráfica popular: quadrinhos explicativos sobre candidatos e propostas eram distribuídos para os setores populares da sociedade, mas essas atividades políticas evitavam deliberadamente associar-se com outro traço dessa forma de comunicação popular, que é a transmissão explícita de mensagens militantes.

Existe no país uma tradição de utilização do meio visual para fins de transmissão de mensagens políticas, com destaque para o movimento muralista que aconteceu entre os anos 1920 e 1940 com artistas como Diego Rivera, Aurora Reyes Flores, e José Guadalupe Posada,

mencionado no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, há décadas a “nona arte”, como são conhecidos os quadrinhos, prova que é uma mídia versátil, podendo ser utilizada para diferentes fins, desde manipulação institucional com fins políticos, até histórias infantis, romances ou narrativas criminais.

Os impactos e sensações que o leitor tem com *Los Perros Salvajes* se manifestam de forma única através os recursos próprios dos quadrinhos que configuram a “gramática” da arte sequencial, uma “linguagem” que se vale da experiência visual comum a criador e público (Eisner). Alguns desses elementos são a sequencialidade das imagens, a criação de um repertório de referências visuais ao longo das páginas, os efeitos gráficos de ação e movimento, a presença ou ausência de elementos verbais, o uso de cores, entre outros. Como exemplo do uso desses elementos, as páginas 8 e 9 do quadrinho apresentam uma configuração gráfica praticamente oposta, justamente para indicar situações narrativas contrárias.

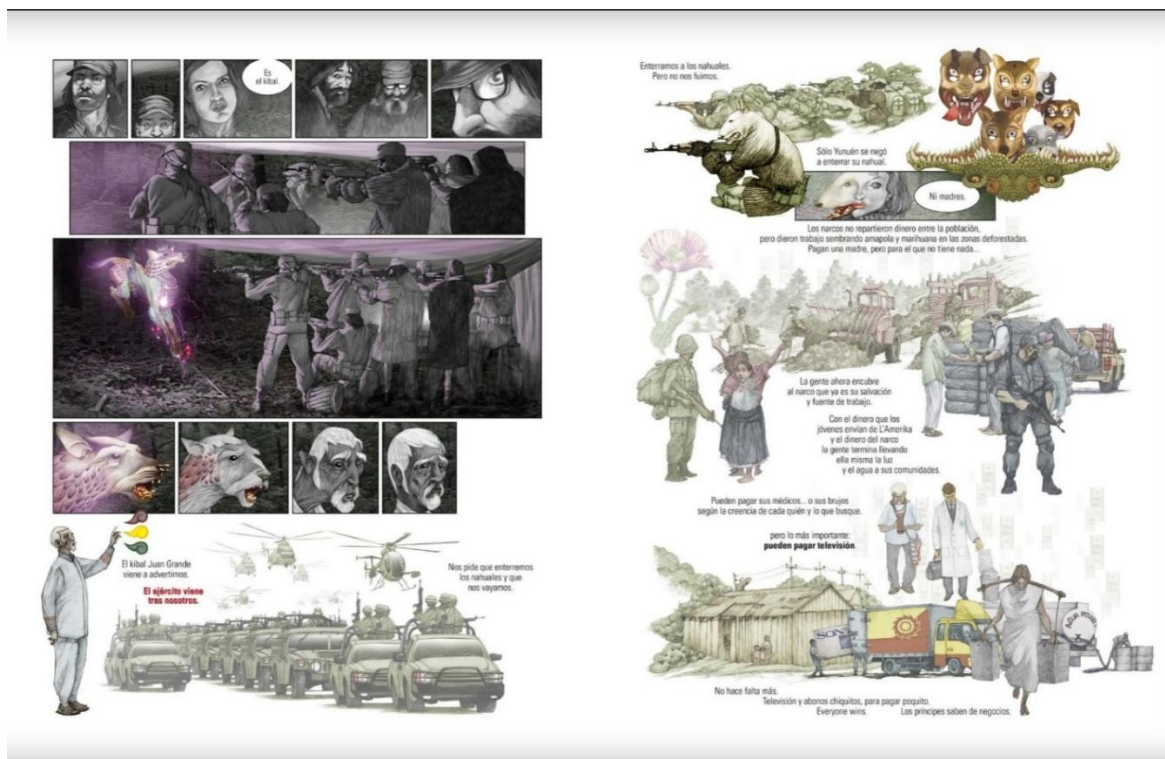


Figura 24. Duas configurações de página diferentes

O primeiro elemento que salta aos olhos é o contraste entre as cores das páginas: enquanto uma é escura e acinzentada num matiz preto-e-branco, a outra tem elementos de diversas cores, um filtro sépia e está sobre um fundo totalmente branco. Na primeira, o cinza é iluminado pelo roxo brilhante que emana do personagem Juan Grande, uma espécie de xamã e mentor espiritual que ensina aos guerrilheiros a usarem seus *nahuales*. Enquanto está na sua forma animal, o xamã emite um brilho que representa sua condição mágica sobre-humana. Na sua forma de homem, tem a aparência, os traços e as roupas de um camponês, provavelmente parte de uma das comunidades que os guerrilheiros desejavam expurgar do controle do estado e do narcotráfico.

O tom sépia das imagens da segunda página adianta a função do estilo do qual fazem parte: sair do tempo da narrativa e fazer uma representação do contexto geográfico e temporal dos acontecimentos que estão ocorrendo no momento desta. Antes mesmo, no final da página 8, Juan Grande faz o anúncio de que o exército estaria atrás do grupo, substituindo, inclusive, a tradicional representação gráfica da fala em balões pelos grafismos coloridos que eram usados nas pinturas astecas, acrescentando aos elementos que marcam sua identidade indígena. Após o anúncio, o narrador visual do quadrinho explora as causas das condições de vida da comunidade e, conseqüentemente, da perseguição contra o grupo.

A sucessão de elementos está aparentemente solta no fundo branco, já que não está delimitada pelas linhas que definem os painéis do quadrinho, mas, na verdade, a ocupação de um mesmo espaço por cenas que acontecem em tempos diferentes é uma prática comum na arte sequencial e, neste caso em específico, pode-se dizer que remonta à prática artística da simultaneidade que era aplicada no movimento muralista. Na página 9 de *Los OPerros Salvajes*, há uma série de acontecimentos simultâneos – um homem recebe dinheiro em troca de

carregamento enquanto um outro, armado, o protege, e duas mulheres dão informação a um soldado – que dão a impressão de uma temporalidade capturada, congelada, que é capaz de denotar movimento mesmo na imagem estática. Campbell acredita que essa alusão paródica aos murais de Diego Rivera e outros artistas “points to the way in which the state has produced and co-opted certain images of the Indian for nationalist motives” (67).

6.2 Recursos Quadrinísticos para Mascarar a Realidade

Durante todo o quadrinho, Clement tece sua crítica social não só através dos acontecimentos narrativos ou da descrição verbal de eventos e circunstâncias, mas também dos significados produzidos pelas suas referências visuais, como o contraste entre o xamã indígena ao lado da paródia de “mural”. Outra interpretação é a de que as imagens são do cotidiano comum das comunidades pobres dominadas pelo narcotráfico e que são postas dessa maneira para evocar uma sensação quase onírica, como se fossem lembranças de uma memória coletiva que se dissipa sem deixar de interferir no presente concreto. Tempos diferentes que ocupam o mesmo espaço são, dessa forma, desenhados nas páginas de *Los Perros Salvajes*, assim como são manifestados através da coexistência dos *nahuales* e xamãs com os *smartphones* e o *eBay*: diferentes temporalidades numa visão unificada do passado, presente e futuro da nação como forma de denúncia das injustiças sociais (67)

A crítica de Clement se manifestaria, mais uma vez, ao abordar esse aspecto comunitário que foi dado ao que, na verdade, é uma prática de exploração abusiva que limita e vitimiza a população e lhe rouba de suas vivências plenas, sobretudo sua agência política e social. O efeito produzido por esse contraste visual é próprio de um meio como os quadrinhos, mas existe outra característica da gramática da arte sequencial que produz um sentido relevante no contraste

destas duas páginas. Na página 8, escura e organizada, os desenhos são delimitados pelas linhas dos quadros porque esta é a estratégia escolhida pelo autor para descrever visualmente o momento presente da narrativa.

Nesta página está exposto o que está acontecendo no agora do texto e o tempo passa de maneira linear, através da sucessão de imagens, e vai se apressando ou retardando de acordo com o formato dos quadros. Por exemplo, o quadro central em que Juan Grande chega ao acampamento dos guerrilheiros em forma de *nahual* é consideravelmente maior que os demais, mas, logo abaixo, vários pequenos quadros representam a rápida transformação do *nahual* de volta em sua forma humana. McCloud considera que as linhas que determinam o limite de um quadro numa HQ, conhecidas como requadro, são um guia que conduz o leitor espaço e tempo da narrativa, mas que não são o único determinante para esses dois fatores. A presença ou ausência de diálogo pode influenciar na quantidade de tempo que dura um painel, ou até mesmo a ausência das próprias linhas.

Quando o conteúdo de um quadro mudo não indica sua duração, ele também pode produzir uma sensação atemporal. (...) Em quadros “sangrados” – aqueles que extrapolam a margem da página – esse efeito é composto. O tempo não é mais contido pelo ícone familiar do quadro fechado. Ele sofre uma hemorragia e escapa para o espaço infinito. (102-103)

A página 9, em seguida, pode ser considerada um exemplo de um quadro “sangrado”. O tempo, aqui, não é mais o mesmo da página anterior e, com o apoio de outros elementos como o tom sépia, é possível identificar que se trata de um passado e um histórico político e social que, por sua vez, não está confinado à antiguidade, mas que “sangra” em direção ao presente – ou o “espaço infinito” – influenciando-o. Ainda segundo McCloud, o tempo nos quadrinhos é mais complexo do que o enclausuramento de momentos congelados em cada quadro, como a

fotografia nos acostumou a pensar. Dentro de um único quadro pode haver várias sequências, e as linhas que o delimitam seriam apenas uma indicação geral de que o tempo está sendo segregado. “A duração do tempo e as dimensões do espaço são definidas mais pelo conteúdo do que pelo quadro em si” (99). O conteúdo da página 9 expõe exatamente as causas da perseguição dos *nahuales* e da manutenção da pobreza, subjugação à exploração e más condições de vida da comunidade que tentam defender.

Em uma novela gráfica, a ilustração e o texto fazem parte de um conjunto inseparável que forma o todo da obra e, em *Los Perros Salvajes*, Clement narra a jornada do grupo de guerrilheiros e também faz descrições quase didáticas do contexto político contra o qual estão lutando, além de usar várias referências visuais da cultura mexicana, como personagens clássicos da tradição de histórias em quadrinhos no país, o discurso visual dos grupos de artistas envolvidos com o movimento estudantil da década de 60 ou muralismo do início do século XX (Campbell). Além disso, o artista também incorpora no quadrinho elementos “reais”, como fotografias, recortes de jornal, logomarcas e propagandas, panfletos de divulgação política, modificados para que se encaixem nesse universo que se identifica como ficcional não só pelos componentes místicos e fantásticos, mas pela realização da fantasia de vingança contra o *establishment* político. Assim, o grupo de guerrilheiros *nahuales* de Clement representa uma resistência popular do povo mexicano que se aproveita dos recursos da tecnologia contemporânea e se inspira na resistência indígena que começou com colonizadores espanhóis, e segue até os dias de hoje, depois de vários conflitos e dificuldades ao longo dos séculos.

Não é possível afirmar com certeza qual é contexto temporal de *Los Perros Salvajes*, apesar de existirem fortes indícios de que o ano seria 2008. Clement introduz no seu universo ficcional personalidades mexicanas históricas e contemporâneas, da política, das guerrilhas ou da

revolução. Campbell aponta dois exemplos concretos que são representados pelo autor no quadrinho para contextualizar o momento: na página 6 do primeiro volume, quando o narrador se refere a um governo que encobre a atuação violenta dos *caciques*, o texto é acompanhado de uma ilustração de um homem que tem a mesma fisionomia de Ulises Ruiz, governador do estado de Oaxaca, acusado de fraudar as eleições de 2006; na página seguinte, a frase “Los activistas son asesinados. Aquí no pasa nada” (7) é seguida por um retrato funerário de uma mulher fisicamente similar a Digna Ochoa, advogada defensora dos direitos humanos, assassinada em 2001 por seu envolvimento com a causa ecológica. O confronto final do primeiro volume acontece quando o grupo é contratado para atacar um avião no qual estava uma figura política de grande importância. Eles acabam lutando contra os *kabiles*, figuras igualmente fantásticas, cujos poderes vêm de uma droga comprada pelo governo, inspiradas nas forças táticas especiais do exército da Guatemala. Esse evento também remete a um acontecimento real: a morte de Juan Camilo Mouriño, secretário de interiores de Calderón, em 2008.

No início do primeiro volume, a apresentação dos personagens é feita através das suas relações com vários atores sociais importantes para o contexto: o grupo de *nahuales* recebe propostas para trabalhar tanto com o exército, quanto com os *narcos*, deixando claro que sua luta é contra os mesmos inimigos de sempre: os *caciques* que, desde o período pré-revolucionário, exploram as regiões mais pobres do México, fazendo a manutenção da pobreza das populações de maioria mestiça ou indígena, controlando-os com o apoio do governo por baixo dos panos. Ao negarem todas as propostas, inicialmente, os guerrilheiros se afirmam como grupo independente e voluntário, promoverá a revolução social para o povo com as próprias mãos, através de quaisquer meios necessários.

Esse caráter de justiceiros vigilantes, junto com os “superpoderes” adquiridos através dos *nahuales* e aprendidos com uma figura popular, aproximam o grupo de uma concepção tradicional do que se poderia considerar “super-heróis” e, de fato, em *Los perros salvajes* o tratamento dado às questões sociais, e também outras características como o tom da narrativa e o estilo da ilustração, é semelhante aquele encontrado em diversas narrativas de personagens populares desse gênero frequente nos quadrinhos, como o Batman de *O cavaleiros das trevas* de Frank Miller, ou a série *Watchmen*, de Alan Moore. De fato, o autor Edgar Clement, de formação autodidata, trabalhou no início dos anos 2000 para a Marvel Comics ilustrando uma série do personagem Wolverine, então está familiarizado com o gênero e seu estilo. O que diferencia *Los Perros Salvajes* de exemplos como estes é o fato de que o universo ficcional apresentado no quadrinho, por mais distópico que possa parecer a um olhar menos atento, é muito familiar e realista para um leitor conhecedor da realidade mexicana, com os efeitos da guerra às drogas e a extrema violência e supressão dos direitos apoiada pelos governos.

6.3 Denunciar a Barbárie: o Papel da Ficção Científica

Apesar das referências a personagens da vida real, eventos da história do México e contemporâneos ao momento de produção e publicação do quadrinho, a tecnologia presente no universo da obra é muito superior àquela que existia nesse mesmo momento. O principal destaque se dá para as próteses biotecnológicas que o grupo passa a utilizar depois que suas mãos são cortadas por agentes do exército. Os elementos “reais” mencionados anteriormente não servem apenas para criar uma atmosfera de leitura e uma estética própria para a obra. Na verdade, essas duas consequências são parte de um efeito maior produzido por *Los Perros*

Salvajes que é a recriação da realidade no universo ficcional. Esse fato aponta para os gêneros nos quais a obra pode ser encaixada – a distopia e a ficção científica.

Um dos efeitos da ficção é a proposição de ferramentas para o questionamento da realidade, e o gênero distópico, especialmente, propõe um futuro no qual projetos idealistas falharam e as condições de vida de uma certa população estão muito inferiores àquelas que se imaginara. Muitos argumentos podem ser apontados para o enquadramento deste quadrinho nestes dois gêneros, tanto na esfera narrativa, quanto artística. Diferentemente do que se acredita no senso comum, a palavra “utopia” não significa necessariamente um cenário perfeito ao ponto de ser inatingível. Cunhada pela primeira vez no século XVI pelo filósofo britânico Thomas More, tem origem no grego *utopos* e significa um “não lugar”, ou um lugar que não existe, e a palavra remete a um potencial lugar que pode ser criado em determinadas circunstâncias, sem especificar se é um lugar positivo ou negativo. Mark de Marques, analisando as definições do pensador britânico Gregory Clayaes, destaca que a utopia é a construção de um mundo que não existe, mas que não necessariamente é ideal, “Logo, toda distopia é utópica e, assim, tais noções não são mutuamente opostas.” (12) A eutopia e a distopia, por sua vez, são as versões específicas de cada espectro desse lugar em potencial, a primeira, positiva, e a segunda, negativa, considerando, por exemplo, os efeitos da falência de um projeto nacionalista. Este é um dos principais temas do gênero na literatura, no cinema ou nas histórias em quadrinhos.

As distopias canônicas mais conhecidas, como *1984* de Orwell, *Admirável mundo novo*, de Bradbury ou *O conto da aia*, de Atwood, quase sempre tratam de como vivem as pessoas em uma nação onde o autoritarismo político traz a repressão das liberdades individuais, a supressão dos direitos e a manutenção da pobreza das camadas populares. Além disso, é comum também que o gênero da distopia esteja associado ao da ficção científica, já que muitas dessas histórias se

passam num futuro ou universo paralelo, após algum evento trágico de proporções grandes e consequências políticas e sociais desastrosas. Algo em comum em todas essas histórias e a desvalorização do corpo humano material pelo sistema econômico. Marques analisa os romances do que chama de “terceira virada distópica” e classifica-os como

aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos mas, sim, na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano (...). O ciborgue — entidade parte orgânica, parte tecnológica — é, então, a principal mercadoria do capitalismo uma vez que o desejo, principal força-motriz do capitalismo tecnológico, nunca pode ser plenamente atendido. Em outras palavras: o embate entre as orientações organicista e tecnológica acerca da essência do ser humano tem sido central na construção de universos romanescos distópicos (19).

Num estado totalmente dominado pelo desejo consumista incentivado pelo capitalismo tardio e suas consequências políticas, como a guerra que traz como práticas a tortura e a mutilação e a banalização da violência extrema, o corpo orgânico já não é mais capaz de sobreviver ou conter em si a essência da humanidade. Dessa forma, a existência material deve ser melhorada, e por vezes até mesmo substituída, pela mescla de biológico e tecnológico conhecida como “ciborgue”. É daí que surgem os conceitos de “transumanismo” e “pós-humanismo”, sendo o primeiro termo definido como o movimento que almeja o aprimoramento do ser humano e das suas capacidades físicas, emocionais e intelectuais ou a erradicação das doenças. O pós-humano, por sua vez, seria a tendência que expande o humanismo iluminista e

seu ideal de perfectibilidade. Dessa forma, o corpo transumano diz respeito àqueles que estão no processo de tornar-se pós-humanos. (Wolfe apud. Marques, 18).

Segundo Marques, “toda utopia (positiva ou negativa, isto é, eutopia ou distopia) é uma resposta ao contexto de sua produção.” *Los Perros Salvajes* corresponde adequadamente a essa definição. Porém os corpos dos guerrilheiros são transfigurados por duas fontes diferentes, que aparentam ser provenientes de tempos igualmente distintos. O poder dos *nahuales* e o das próteses biológicas, bem como o acesso a tecnologias de comunicação avançadas que não condizem com o imaginário convencional sobre a tradição indígena, ambos reconfiguram seus corpos e lhes dão possibilidades de se engajar em vários confrontos bélicos em nome da sua ideologia. Mas apesar de que a parte moderna está relacionada a um futuro tecnológico possível, sua contraparte não provém principalmente de um passado distante. Na verdade, Clement realiza neste quadrinho um resgate de elementos indígenas para o presente da obra que questiona e problematiza sua segregação a um tempo ultrapassado, que é dizer superado, antiquado e, portanto, inadequado para o presente. Clement oferece a esses elementos um lugar outro além do arcaico, antigo ou memorialístico.

Para explicar como o autor concebe essa nova configuração, King e Page no livro *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America* (2017) mencionam o “desencantamento” da modernidade como posto pelo filósofo Max Weber. É um pensamento que pressupõe que, a partir da modernização do ocidente e da descentralização da religião na sociedade no século XVI, os mistérios do mundo passaram a ser acessados não mais através da magia ou do ocultismo geralmente associado a cultos religiosos, mas da ciência e do avanço tecnológico. Esse conceito persistiu nas culturas ocidentais até ser confrontado no século XX por outras concepções, como por exemplo o decolonialismo quando este resgata a contribuição das

sociedades nativas dos países colonizados pelos europeus na formação dos seus povos. Segundo os autores, existe uma tendência na novela gráfica latino-americana de ficção científica de questionar o desencantamento secular e considerá-lo uma ferramenta de preservação da opressão colonial através da recuperação dos valores e referências dos povos nativos da região. *Los perros salvajes*, nesse sentido, é uma obra que foca especificamente na construção do outro indígena pela modernidade como primitivo e pré-moderno.

Um dos exemplos citados pelos autores é o da estátua da deusa Coyolxauhqui, ilustrada no segundo volume do quadrinho. O monolito está representado na sua forma mais conhecida: depois que teve os membros esquartejados pelo seu irmão mais velho, mas desta vez está coberta pelos corpos mortos das vítimas da guerra às drogas. Para King e Page, a presença desta deusa na página 6, quando os guerrilheiros acordam abatidos depois de uma grande luta, representa um “poderoso e pungente exemplo de uma analogia visual pré-hispânica posta a serviço de uma crítica social contemporânea” (69) e também uma tentativa do autor de “intervir nos mitos do passado e renová-los para usos presentes” (70).

De volta ao primeiro volume, outra deusa de pedra também guarda as páginas iniciais de *Los perros salvajes*. Desta vez, Coatlicue, a deusa da vida e da morte, mãe de Coyolxauhqui que sofreu uma tentativa de assassinato dos próprios filhos. Seus peitos caídos simbolizando a fertilidade, seu colar de corações humanos representando a vida, e seu próprio corpo feito de serpentes são conhecidos pela estátua de 3 toneladas encontrada no século XVIII e que está no Museu Nacional de Antropologia mexicano. Campbell interpreta que a imagem serve como emblema da postura do autor face às tradições visuais da nação e que o dinamismo do trabalho artístico serve para tirar Coatlicue da sua imobilidade arcaica. (149) Clement reinterpreta essa figura tirando-a da sua estagnação pétreia e secular e dando-lhe vida e movimento: o desenho de

Coatlicue que abre o quadrinho é de uma mulher com o corpo feito por cobras vivas, que se movem e se manifestam, mesmo sendo feita de linhas e cores na página estática. O sangue que jorra de seu tronco, porém, pode ter um outro significado na visão de Clement: ao invés de gerar vida como no parto, por exemplo, é o sangue de todos os seus filhos perdidos na guerra.



Figura 25. Coatlicue de pedra



Fig. 26 Coatlicue viva

Os mitos, as tradições, a iconografia indígena e os próprios indígenas são trazidos para a composição da multifacetada novela gráfica de Clement. Resta observar qual lugar é reservado a eles no desenrolar da trama, e se esse lugar propõe algum tipo de alternativa para os problemas que esses povos sofrem no México desde a chegada dos colonizadores. No quadrinho como um todo, há uma constante e coerente presença desses elementos de forma representativa e simbólica, porém a agência oferecida a eles é bastante periférica. A obra não deixa explícito se

algum dos sete guerrilheiros que compõem o grupo dos *nahuales* é indígena ou descendente. Por outro lado, personagens secundários têm indicações visuais desenhadas nas suas feições e indumentárias. Alguns, como o *halcón* Memím e sua Ma'linda e o xamã Juan Grande têm suas identidades mais exploradas por motivos paralelos ao desenvolvimento dos guerrilheiros, sendo os primeiros negros, e o outro indígena. Pessoas explicitamente indígenas são mencionadas frequentemente no texto e expostas nos desenhos, mas sempre na função de demonstrar e contextualizar a sociedade que Clement critica.

Além dos protagonistas, os outros personagens da história têm passagens curtas e pouco poder de ação ou escolha, então não se pode falar sobre um protagonismo indígena de fato. O que não significa que os elementos indígenas sejam menos relevantes para a crítica proposta pelo autor sobre a construção da sociedade mexicana, cujo discurso oficial muitas vezes exclui essas pessoas, esconde-as sob uma vaga noção de mestiçagem, relegando sua existência ao passado antigo ou à marginalidade social. Ao fazer com que a principal fonte de poder, conhecimento e motivação do guerrilheiros na sua luta seja justamente o *nahual*, Clement centraliza a questão indígena e joga sobre ela uma nova luz.

A relação dos guerrilheiros com os elementos indígenas não é, em nenhum momento do quadrinho, romantizada ou glamourizada. Ao contrário, assim como acontece com as pessoas indígenas que compõem uma grande parte da população vitimizada, *nahuales* e próteses fazem parte do mesmo corpo mutilado e sofredor. Esse corpo se expõe até as últimas consequências para conquistar seus objetivos, consciente de que individualmente não será capaz de reconfigurar todo um sistema neoliberal e seus produtos nefastos. Esse corpo, na verdade, tem um final contraditório com aquele que é apresentado no início do primeiro volume. O efeito provocado por essa proposta, para King e Page, é “radicalmente anti-humanista” e registra a desconstrução

de qualquer possibilidade de um ideal de progresso ou evolução frente à corrupção e à brutalidade da guerra às drogas no México (81).

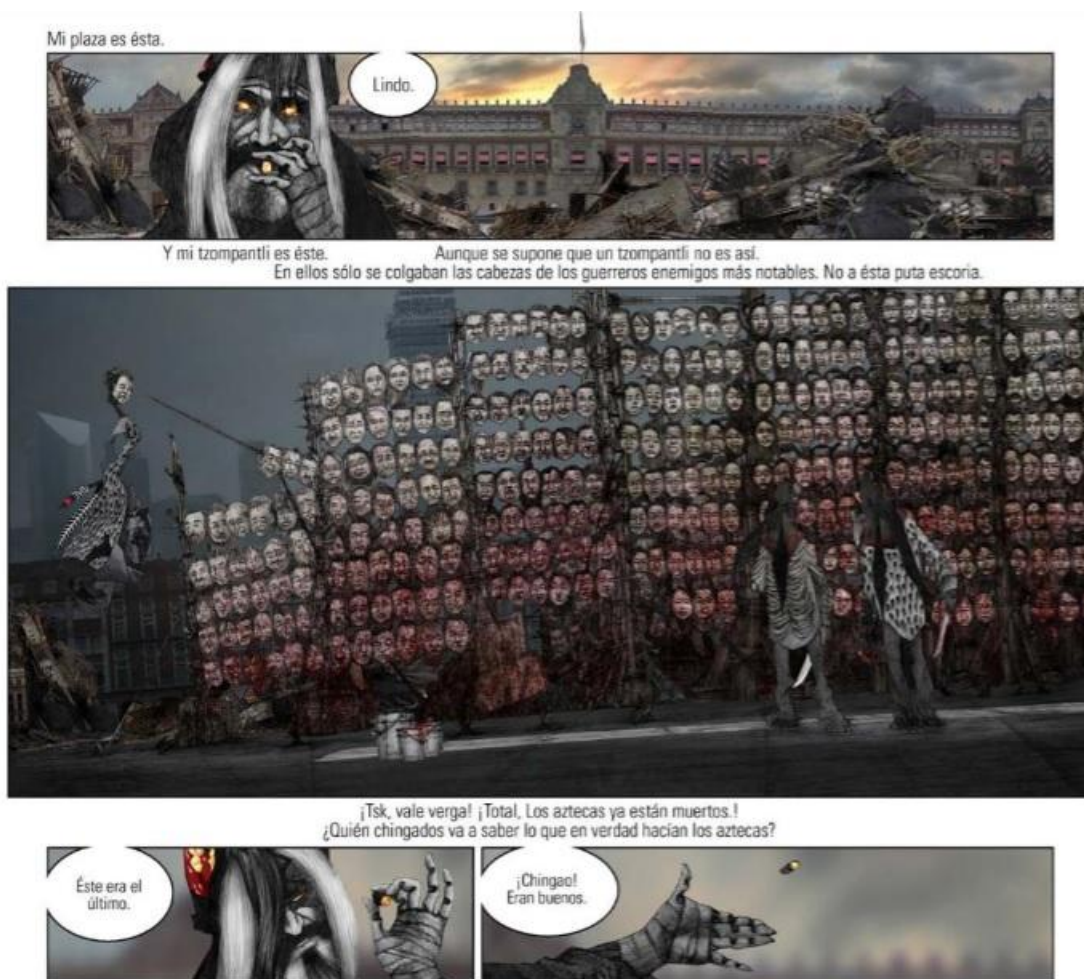


Fig. 27 O *tzompantli*

Silas é o líder do grupo de *nahuales* guerrilheiros. Sensato e comedido em sua apresentação, sua primeira ação no quadrinho é dizer “ni madres” para ambos *narcos* e *federales* que lhes fizeram propostas de trabalho. Muitos acontecimentos desumanizadores, incluindo uma série de torturas e mutilações, fizeram com que ele sucumbisse a um estado de quase loucura ao final do segundo volume. Na imagem acima, ele aparece no primeiro quadro com longos cabelos brancos, um capuz preto e olhos brilhantes. Esse brilho é característico dos *nahuales*. Pôde ser visto em Juan Grande no primeiro volume e também nos próprios guerrilheiros durante suas

transformações, mas a cor amarela dourada é própria para identificar a condição à qual Silas foi rendido. O fundo da cena é o que parece ser uma fotografia do Palácio Nacional Mexicano. Novamente há o uso do recurso para conferir o ambiente de realidade, ou proximidade com a realidade. Em frente a ele, uma pilha de destroços causados pelos próprios guerrilheiros. O quadro seguinte mostra o *tzompantli* criado pela dupla de guerrilheiros que restou do grupo e o companheiro de Silas questiona a metodologia usada para a confecção da pilha de cabeças esquartejadas. Ele diz que os astecas originalmente expunham apenas os seus inimigos mais notáveis, e não qualquer pessoa que matassem, ou sejam, que estariam reduzindo a prática a uma demonstração mórbida e escatológica de poder.

Silas rebate o questionamento com uma afirmação bastante emblemática: os astecas estão mortos, que importam como faziam as coisas? Parece contraditório que o protagonista negue as raízes de suas práticas depois de dois volumes apropriando-se delas, mas esse momento na verdade é fundamental para a compreensão de uma conclusão importante da obra: o fator indígena em *Los Perros Salvajes* sempre foi presente, mas nunca determinante para esses personagens. A crítica de Clement se sustenta ainda mais ao afirmar que mesmo seus personagens guerreiros e determinados são passíveis de se corromperem no sistema nefasto em que vivem, que não permite outras saídas. King e Page concluem da obra que, em contraste com os discursos culturais da mestiçagem do começo do século XX, essa apropriação não faz surgir nenhum tipo de visão utópica – quer dizer, *eutópica* – forjando, ao contrário, uma que é crescentemente apocalíptica (78).

6.4 Distopia e Futuro

O grupo, que inicialmente desejava criar suas próprias possibilidades e modos de existência e proteger a comunidade da continuidade dos abusos por parte dos poderosos, acaba sucumbindo gradualmente à própria corrupção, mas não a mesma corrupção que buscavam combater nos políticos, juízes ou religiosos. O que se corrompe aqui não são apenas os valores éticos e morais, mas o corpo e a alma. O poder adquirido pela impunidade e pela sequência de eliminações a sangue frio de seus oponentes com certeza contribui com a deturpação mental pela qual o personagem passa, mas, ao contrário dos líderes institucionais corruptos, essa corrupção se manifesta nos seus corpos. Quando finalmente penetra no Palácio Nacional para assassinar o presidente, o corpo de Silas já está totalmente tomado pelo *nahual*, concluindo um processo de assimilação que começou no início deste volume quando Yun usa magia para fazer com que suas próteses se fixassem em seus corpos definitivamente. Esse é o fim que o mundo distópico reserva para os corpos guerrilheiros: a dissolução do corpo orgânico, falho e insuficiente.

Los Perros Salvajes não oferece um modelo de sociedade ou identidade nacional alternativo ao que critica, mas que faz um duro comentário sobre as consequências deste, embaçando as linhas entre o real e o fictício nesse mundo grotesco e escuro. A união dos elementos indígenas e modernos poderia ter várias saídas possíveis, positivas ou pelo menos não tão agressivas para seus protagonistas, mas acabou sendo uma ferramenta para a realização de uma fantasia de vingança contra o poder estabelecido. Porém, tudo indica que Edgar Clement ainda está no processo de criação de um terceiro volume para a história e, talvez, algum futuro diferente seja possível.

Essa trajetória de degradação física e espiritual em *Los Perros Salvajes* ecoa questões mais amplas sobre a identidade cultural no México, um país historicamente marcado pela

justaposição de influências indígenas e coloniais, bem como pelas tensões entre tradição e modernidade. Os poderes *nahuales* dos protagonistas anti-heróis podem ser lidos como metáforas para os conflitos de um país cuja identidade nacional foi construída sobre a violência da conquista e a imposição de modelos culturais europeus. A narrativa de Clement sugere que essa fusão não ocorre sem custos: a tentativa de resgatar elementos ancestrais, ao invés de restaurar um equilíbrio, se dá em meio a um contexto de brutalidade e desespero, refletindo a dificuldade de conciliar essas heranças sem que uma delas seja subjugada ou corrompida no processo. O México moderno, assim como os corpos físicos dos personagens, carrega cicatrizes desse embate constante, onde mitos pré-colombianos e estruturas coloniais ainda disputam espaço no imaginário coletivo.

Los Perros Salvajes expõe a forma como o poder se inscreve nos corpos e define os limites do que é permitido dentro da nação. Se as elites políticas e econômicas permanecem intocadas em sua corrupção institucionalizada, os corpos que se opõem a elas são transformados, consumidos e descartados. A obra de Clement, ao recusar uma solução utópica e expor os dilemas dessa luta, desafia a própria noção de identidade nacional ao mostrar que ela não é um dado estático, mas um campo de disputa contínua. A fusão do indígena com o moderno, do mito com a distopia, abre caminho para reflexões sobre o que significa ser mexicano em um contexto de ciclos intermináveis de violência e resistência.

PALAVRAS FINAIS

O futuro dos quadrinhos/quadrinhos do futuro

As histórias em quadrinhos estudadas nesta tese demonstram o imenso potencial desse meio na América Latina. Estas narrativas exploram temas sociais e culturais profundos através de uma linguagem visual envolvente e impactante, desafiando a noção de que os quadrinhos são uma forma de arte menor ou meramente recreativa. Elas contestam noções fixas de identidade cultural, principalmente o pertencimento nacional, ao combinar elementos visuais e textuais para retratar experiências migratórias. A riqueza das narrativas visuais apresentadas nessas obras também desafia os padrões tradicionais da história dos próprios quadrinhos, muitas vezes dominada por uma perspectiva eurocêntrica e norte-americana. No contexto latino-americano, os quadrinhos podem operar como um campo de resistência, contestando discursos coloniais e evidenciando a multiplicidade de experiências e subjetividades. Cada uma dessas obras contribui para uma compreensão mais complexa das identidades regionais e culturais, ao abordar questões como migração, desigualdade, gênero e pertencimento.

Os títulos aqui analisados foram escolhidos como evidências concretas da força artística e discursiva dos quadrinhos na América Latina. A seleção permite exemplificar como esse meio oferece um espaço privilegiado para discutir questões identitárias, políticas e sociais contemporâneas. Dessa forma, a análise desses quadrinhos reforça a ideia de que o meio merece maior atenção acadêmica e editorial na América Latina, bem como de mercados e instituições internacionais. Embora sua circulação ainda seja limitada em relação a outras formas de

produção cultural, seu impacto sociopolítico e seu potencial para contar histórias complexas são inegáveis. Mais do que simples ilustração de textos, os quadrinhos funcionam como espaços de negociação identitária e cultural, onde diferentes influências e tradições se entrelaçam para criar narrativas profundamente significativas. O diálogo entre quadrinhos e estudos culturais merece ser aprofundado.

Com vistas a futuros desenvolvimentos, esta pesquisa abre caminho para investigações que ampliem o escopo da análise sobre quadrinhos latino-americanos. Algumas questões que poderiam ser abordadas incluem a participação de autoras mulheres e LGBTQIA+ na cena dos quadrinhos da região, a influência das indústrias editoriais locais na distribuição dessas obras, e como novas formas de publicação digital estão impactando a produção e circulação de histórias em quadrinhos. Além disso, um estudo mais aprofundado das relações entre quadrinhos e outros meios narrativos, como o cinema e a literatura, poderia enriquecer ainda mais o entendimento sobre a intertextualidade e o potencial estético dos quadrinhos na América Latina.

O presente trabalho não se encerra em si mesmo, mas serve como um ponto de partida para futuras reflexões sobre o papel dos quadrinhos como um meio expressivo e polifônico, capaz de representar as dinâmicas identitárias da América Latina em toda a sua diversidade.

A identidade não é uma entidade fixa, mas um processo contínuo de construção e reconstrução. Nós somos, em grande parte, o resultado das representações com as quais nos identificamos e que, por sua vez, ajudamos a reproduzir e transformar. No contexto latino-americano, onde as identidades são marcadas por encontros, desencontros e tensões entre heranças indígenas, africanas e europeias, os quadrinhos emergem como um meio capaz de expressar essa complexidade. Sua natureza híbrida—uma interseção de imagem e texto, do

verbal e do visual—reflete a própria hibridez das sociedades latino-americanas e funciona como um espaço de experimentação para novas formas de representação identitária.

Ao longo das últimas décadas, quadrinistas latino-americanos têm ampliado as possibilidades narrativas da mídia, explorando histórias que vão além das representações dominantes e abrindo espaço para vozes historicamente marginalizadas. O potencial dos quadrinhos, no entanto, ainda está longe de ser plenamente realizado. À medida que mais artistas utilizam essa forma para narrar experiências de identidade, pertencimento e resistência, eles oferecem às novas gerações referências alternativas às narrativas hegemônicas e modelos diversos para a compreensão de si mesmas. A produção de novos títulos e a realização de festivais, ambos com sucesso de público e crítica, são evidências de que os quadrinhos não apenas registram identidades, mas ajudam a moldá-las.

Pensar no futuro dos quadrinhos na América Latina é pensar no papel que essa mídia pode desempenhar na construção de futuros mais justos. Ao dar visibilidade a experiências plurais, os quadrinhos atuam como uma ferramenta pedagógica e política, desafiando estruturas de opressão e promovendo novas formas de solidariedade. Se o ato de se representar é também um ato de existir, então os quadrinhos do futuro têm diante de si uma missão fundamental: continuar expandindo os limites da representação para que mais pessoas possam se ver, se entender e, a partir disso, transformar o mundo ao seu redor.

BIBLIOGRAFIA

Alarcon, Daniela Fernandes; Paciornik, Vitor Flynn; Silva, Glicéria Jesus. *Os Donos da Terra*. Elefante, 2020.

Agostini, Angelo. *As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: Os Primeiros Quadrinhos Brasileiros (1869-1883)*, organized by Athos Eichler Cardoso, Edições do Senado Federal, 2013.

Brenes, Edo. *Puerto Langosta*. Reservoir Books, 2019.

Campbell, Bruce D. "Social Critique and the Politics of Patrimonio Cultural in Edgar Clement's Los Perros Salvajes". In: *Iberoamericana*, XV, 57, pp. 145-155, 2015.

Carrasco, Jorge Catalá, et al. *Comics and Memory in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2017.

Clement, Edgar. *Los perros salvajes, Los Heraldos de la Barbarie*. Producciones Balazo, 2012.

D'Saete, Marcelo. *Angola Janga*. Traduzido por Andrea Rosenberg. Fantagraphics, 2019.

De Marques, Eduardo Marks. "Da centralidade política à Centralidade do corpo transumano: Movimentos da terceira virada distópica na literatura". In: *Anuário de literatura*, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

Dussel, Enrique. *1492: El Encubrimiento del Otro*. Plural Editores, 1994.

Fanon, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Zahar, 2019.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Edufba, 2008.

Gago, Veronica. *Feminist International: How To Change Everything*. Traduzido por Liz Mason-Deese. Verso, 2020.

Graham, Sarah (ed.). *A History of the Bildungsroman*. Cambridge University Press, 2019.

Gonzalez, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano*. Zahar, 2020.

_____. “A categoria político-cultural de Amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*. Nº. 92/93, p. 69-82, 1988.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prisons Notebooks*, editado e traduzido por Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, International Publishers, 1971.

Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. University Press of Mississippi, 2013.

_____. *The System of Comics*. University Press of Mississippi, 2007.

Gutiérrez, Gustavo. *A Theology of Liberation: History, Politics, and Salvation*. Maryknoll, N.Y., Orbis Books, 1988.

Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. DP&A, 2006.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

King, Edward and Joanna Page. *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. UCL Press, 2017.

Librandi-Rocha, Marília. “A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, 2014.

- Lugones, María. “The Coloniality of Gender.” *Worlds & Knowledges Otherwise*, Duke University Press, 2008.
- McCloud, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Traduzido por Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro, M Books do Brasil, 2005.
- Mignolo, Walter D., and Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press, 2018.
- Paola, Power. *Vírus Tropical*. Traduzido por Nicolás Linares e Marcela Vieira. Nemo, 2015.
- Posada, José Guadalupe. *La Calavera de Cupido*. 1892, The Met.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/729582>. Acessado 02 janeiro 2025.
Litografia em papel.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina.” *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais*, CLACSO, 2005, Buenos Aires.
- Quintero Weaver, Lila. *Darkroom: A Memoir in Black and White*. University Of Alabama Press, 2012.
- Ramos, Paulo. *Bienvenido: Um Passeio pelos Quadrinhos Argentinos*. Zarabatana Books, 2016.
- Scorer, James (ed.). *Comics Beyond the Page in Latin America*. UCL Press, 2020.