



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

HELTER SKELTER, DE KYOKO OKAZAKI:
A representação em quadrinhos da indústria da beleza

Maria Carolina Andrade de Menezes

Brasília
2º/2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

Maria Carolina Andrade de Menezes

HELTER SKELTER, DE KYOKO OKAZAKI:
A representação em quadrinhos da indústria da beleza

Monografia apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção dos títulos de Licenciada e Bacharela em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Doutora Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília
2º/2021

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, por ter me orientado com paciência e dedicação ao longo deste trabalho.

Aos meus familiares, minha mãe Maria Dilza, meu pai Itamar e minha irmã Camila, agradeço imensamente pelas palavras de incentivo, o apoio incondicional e a força que me deram durante minha trajetória acadêmica.

Aos meus amigos da graduação, dos que conheci na Universidade do Mato Grosso (Campus Araguaia) e aos que me acolheram na Universidade de Brasília, por terem feito dos meus anos de universidade um dos capítulos mais felizes da minha vida.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a representação da indústria da beleza como veículo da pressão estética exercida sobre as mulheres contemporâneas no mangá *Helter Skelter*, de Kyoko Okazaki. A construção da personagem principal, Lilico, e o contexto no qual está inserida será escopo para refletirmos sobre os discursos normativos a respeito do ideal corporal feminino que circulam nos interstícios da sociedade e como a reprodução dessas falas, cujo conteúdo difunde os imperativos da beleza, pode repercutir no estatuto do corpo das mulheres na contemporaneidade. Para melhor entendermos a linguagem das narrativas gráficas e as características narrativas dos quadrinhos, nos basearemos na abordagem de pesquisadores/as como Sonia M. Bibe Luyten e Paulo Ramos. No que concerne ao embasamento teórico para as reflexões acerca das mulheres e seus corpos, focaremos nas contribuições de autores/as como: Joana de Vilhena Novaes, Naomi Wolf, entre outros/as.

Palavras-chaves: Narrativa Contemporânea; História em Quadrinhos; Mangá; Corpos Femininos; Indústria da Beleza.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representation of the beauty industry as a vehicle of the aesthetic pressure exerted on contemporary women in Kyoko Okazaki's manga, *Helter Skelter*. The construction of the main character, Lilico, and the context in which it is inserted will be scope to reflect on the normative discourses about the feminine body ideal that circulate in the interstices of society and how the reproduction of these discourses, whose content diffuses the imperatives of beauty, can have an impact on the status of women's bodies in contemporary times. To better understand the language of graphic narratives and the narrative characteristics of the comics, we will base ourselves on the approach of researchers such as Sonia M. Bibe Luyten and Paulo Ramos. Regarding the theoretical basis for the reflections about women and their bodies, we will focus on the contributions of authors as Joana de Vilhena Novaes, Naomi Wolf, among others.

Key-words: Contemporary Narrative; Comics; Manga; Women's Bodies; Beauty Industry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadrinhos, um debate sem fim	8
Figura 2: Kyoko Okazaki	10
Figura 3: Capa da edição estadunidense de <i>Helter Skelter</i>	11
Figura 4: Hokusai Mangá	12
Figura 5: Matriz pictórica de alguns ideogramas (<i>kanji</i>)	14
Figura 6: Comercial de TV	18
Figura 7: <i>Outdoor</i>	19
Figura 8: Cosméticos	21
Figura 9: Lilico, o ícone	23
Figura 10: Rivalidade Feminina	24
Figura 11: Tablóides	25
Figura 12: Nasce uma Estrela	27
Figura 13: A decisão de Lilico	29
Figura 14: Sono da beleza	30
Figura 15: Lilico é medicada por sua assistente pessoal	30
Figura 16: Opinião de Kinji Sawabe sobre Lilico	31
Figura 17: Você renasceu com as suas próprias forças	32
Figura 18: Lilico, criadora e criatura	33
Figura 19: Lilico reflete sobre o prazo de validade das coisas	35
Figura 20: Pensamentos de Lilico sobre o que pode acontecer com ela	36
Figura 21: O surto de Lilico	37
Figura 22: O relógio	38
Figura 23: O som do fim se aproxima	39
Figura 24: 5 minutos para a coletiva de imprensa	40
Figura 25: Falta pouco	40
Figura 26: Lilico, a lenda	41
Figura 27: O final de Lilico	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Mangá: de trás para frente	11
1. A (RE)DEFINIÇÃO DOS CORPOS FEMININOS NA CONTEMPORANEIDADE	16
1.1 Corpo e Sociedade de Consumo	16
2. REFLEXÕES SOBRE A INDÚSTRIA DA BELEZA	22
2.1 <i>Celebrity skin</i>: a aparência é a vitrine da celebridade	22
2.2 Os limites entre estética e saúde	27
3. OS “TEMPOS” NA NARRATIVA	34
3.1 O tempo, o relógio e o fim	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	45

INTRODUÇÃO

“O direito de ler não importa o quê”. Este é um dos dez “direitos imprescritíveis do leitor” estabelecidos por Daniel Pennac em seu livro *Como um Romance* (1993). Dando a devida atenção às entrelinhas do postulado de Pennac e interseccionando-as à realidade brasileira, percebe-se que nelas habitam uma máxima que, por muitos de nós, ainda é negligenciada: o direito à liberdade de escolher nossas leituras. Seguindo a lógica, tal liberdade de escolha contempla, inclusive, as leituras que circulam fora dos limites do que se entende por cânone literário como, por exemplo, as histórias em quadrinhos.

O que o histórico dos quadrinhos no Brasil nos conta, porém, revela que foram necessários muitos anos até que as HQs¹ fossem desvinculadas dos rótulos negativos que receberam por aqui – com destaque para a forma depreciativa com que antes eram vistas nas áreas pedagógica e acadêmica (RAMOS e VERGUEIRO, 2009, posição 73). “Coisa de criança”, causa de “preguiça mental” e uma distração que afastava os jovens da “boa leitura” são alguns dos estigmas que marcaram a trajetória dos quadrinhos no país e que, segundo Ramos e Vergueiro, “tratava-se de discursos ociosos, sem embasamento científico, reproduzidos de forma acrítica para contornar um desconhecimento sobre a área” (2009, posição 73).

Quase um século depois da primeira publicação de quadrinhos no Brasil, a revista *Tico-Tico* (1905-1977), mais precisamente nos anos de 1996 e 1997, eram promulgadas, respectivamente, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Ambos os documentos assinalavam a importância de se trabalhar com “formas contemporâneas de linguagem” (BRASIL, 1996) e a transmissão de conteúdo por meio de gêneros (apud RAMOS e VERGUEIRO, 2009, posição 94), o que evidenciou, na época, a necessidade por estudos acadêmicos direcionados às histórias em quadrinhos. Sobre a importância das HQs nesse período, a pesquisadora brasileira Sonia M. Bibe Luyten, especialista em histórias em quadrinhos, declara:

Uma outra questão é colocar os quadrinhos no seu devido lugar e não mais considerá-los como “subarte” ou “subliteratura”. As HQ marcaram a história do século XX e, para chegar à forma que conhecemos, acompanharam toda espécie de evolução, sofreram muitas influências, mas forneceram, nas últimas décadas, subsídios para todos os meios de comunicação e também para as artes (LUYTEN, 1984, p. 8).

Em âmbito internacional, figuras influentes como os quadrinistas americanos Will Eisner e Scott McCloud foram precursores das pesquisas acadêmicas na área – não por acaso, ao primeiro é creditada a autoria do termo *arte sequencial*, ao passo que o segundo expandiu

¹ A sigla HQs será doravante utilizada no presente trabalho para se referir às histórias em quadrinhos.

seu significado, elaborando um conceito mais completo, que define quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (MCCLLOUD, 1995, p.20). No caso brasileiro, especialistas no assunto como Álvaro de Moya, Moacy Cirne, Paulo Ramos, Sonia Luyten e Waldomiro Vergueiro, entre tantos/as outros/as, notabilizam-se por seu trabalho em favor do reconhecimento das HQs na Academia, ainda que estas fossem alvo de muitas críticas e contestações. Pode-se dizer que a produção acadêmica desses/as estudiosos/as foi um fator preponderante na legitimação das histórias em quadrinhos enquanto um objeto de estudo a ser pesquisado pelas universidades do país.

Figura 1 – Quadrinhos, um debate sem fim.



Fonte: MCCLLOUD, 1995, p. 23.

Mas o que são quadrinhos? Quais são suas características? Como classificá-los? No intuito de melhor entender qual a natureza dos quadrinhos, o pesquisador Paulo Ramos se propõe a investigá-la em seu livro *A leitura dos quadrinhos* (2009). Baseando-se no conceito de gêneros discursivos proposto por Bakhtin (apud RAMOS, 2009, p.16), o autor define as HQs como um termo guarda-chuva que reúne gêneros diferentes que compartilham características em comum. Para o autor, essas características podem ser resumidas em (RAMOS, 2009, p.19):

- Diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos;
- Predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo;
- As histórias podem ter personagens fixos ou não;
- A narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero;

- Em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão;
- A tendência nos quadrinhos é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor as histórias.

Logo, os gêneros que compartilham dessas qualidades compõem o mesmo grupo, isto é, o mesmo *hipergênero* (RAMOS, 2009, p. 20) chamado *quadrinhos* ou *histórias em quadrinhos*. Dentro deste grande rótulo é que estão situadas as tirinhas, as charges, os cartuns, as *graphic novels*, os mangás, entre outros formatos. Sob esse aspecto, configura-se o reconhecimento das HQs como um método de expressão autônomo, não vinculado ao conceito de literatura, que se centra na “hibridização bem-sucedida de ilustração e prosa” (EISNER, 1999, p.8). Todavia, mesmo que Ramos – em consonância com outros autores – tenha sustentado a autonomia dos quadrinhos em relação à literatura, o autor não nega a possibilidade de diálogo entre ambas as artes:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos em comum com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens (RAMOS, 2009, p.17).

É pensando nesse diálogo frutífero entre quadrinhos e literatura que buscaremos analisar a obra selecionada, um mangá, na perspectiva da teoria da literatura e, em especial, dos estudos da narrativa. Tendo como foco questões da autoimagem, da (re)definição do corpo feminino e da pressão estética, concentramos a pesquisa na apreciação da narrativa de *Helter Skelter* (2016), da *mangaká*² Kyoko Okazaki. Partindo dessa premissa, o presente trabalho aborda determinados aspectos que fazem parte da construção da figura feminina na contemporaneidade, especialmente as reverberações das imposições estéticas, mobilizadas pela indústria da beleza, nos discursos que promovem o controle – e a comercialização – dos corpos femininos.

As mulheres são obrigadas a reprogramar sua subjetividade se quiserem aproveitar o “potencial encantador latente [dentro de todas as mulheres]” que as tornará “uma princesa bonita que é amada” [...] No entanto, o comando de que cabe às mulheres se transformarem para atender a uma concepção estreita de feminilidade que se baseia em ser bonita, charmosa e amável está em desacordo com essa linguagem de empoderamento (MANN, 2020, p.58, tradução nossa).

² Mangaká é a palavra japonesa para um/a quadrinista ou cartunista.

A escolha do mangá de Kyoko Okazaki, uma forte – e “controversa”³ – representante da voz feminina no cenário japonês, se deve ao fato da abordagem com a qual a autora retrata essas problemáticas. Ganhador do *Prêmio Cultural Osamu Tezuka* de 2004, *Helter Skelter* adentra o território da indústria da beleza, desvelando as expectativas (implícitas e explícitas) irrealistas de uma sociedade obcecada pela aparência de suas mulheres. A história se concentra na jornada vertiginosa da protagonista Lilico, uma modelo, atriz e cantora extremamente popular no Japão, cuja vida é constantemente observada pelos principais veículos da mídia e seus fãs alucinados. Contudo, o que o público não sabe é que Lilico guarda um segredo hediondo: seu visual “perfeito” é fruto de incontáveis procedimentos estéticos que beiram ao bizarro, acompanhados periodicamente de cirurgias plásticas ilegais para a manutenção dos resultados.

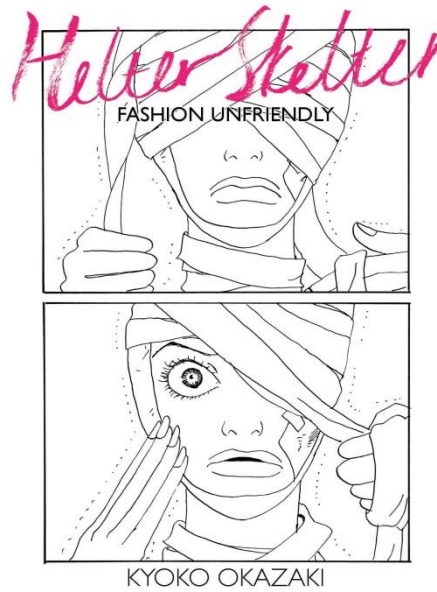
Figura 2 – Kyoko Okazaki.



Fonte: Capa da revista *Pump*: Okazaki Kyoko à esquerda com a irmã mais nova, Keiko, à direita.

³ Kyoko Okazaki foi uma figura de destaque no cenário de mangás femininos durante as décadas de 80 e 90. Começando a publicar em revistas eróticas masculinas (*hentai* mangá), passando para revistas de moda feminina e depois para revistas em quadrinhos voltadas para mulheres adultas (*josei* mangá), seu trabalho vai além do que se esperava de mangás voltados para o público feminino. Ela criou narrativas que abordam, sem rodeios, questões de sexualidade e ansiedades de adolescentes e jovens mulheres adultas no Japão dos anos de 1990 (CHEN e OGAWA, 2020, p.191, tradução nossa).

Figura 3 – Capa da edição estadunidense de *Helter Skelter*.



Fonte: OKAZAKI, Kyoko. *Helter Skelter*, 2013.

No entanto, como entrega a sinopse da edição brasileira, “logo seu corpo começa a reagir mal às tantas cirurgias e ela se vê em decadência física”. Assim, como o brinquedo de parque de diversões que desce em espiral até chegar ao chão (cabe ressaltar que *Helter Skelter* é o nome, em inglês, deste tipo de brinquedo), Lilico cai em uma espiral de autodestruição rumo ao seu inevitável destino. Com toques de ironia, traços quase caricaturais e um inegável apelo ao grotesco, a *mangaká* Kyoko Okazaki se insere na psique da personagem, expondo o lado mais sombrio da consciência feminina e, por intermédio da linguagem dos quadrinhos, desenhando um retrato subversivo de mulheres que, como Lilico, no esforço de se tornarem verdadeiras “deusas encarnadas”, levam as normas da beleza até suas últimas consequências.

Mangá: de trás para frente

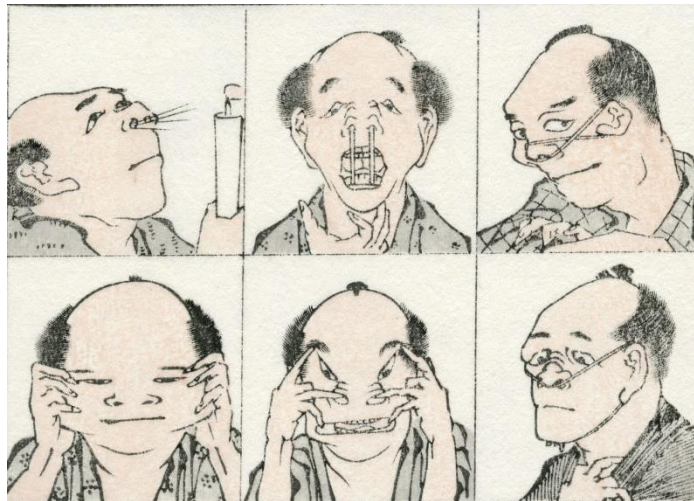
Com revistas cujas tiragens semanais ultrapassam a marca de um milhão de leitores/as desde o início dos anos de 1970⁴, o Japão segue como um dos maiores produtores e consumidores de quadrinhos do mundo. Sucesso incontestável dentro e fora do Japão, o mangá (palavra usada para designar história em quadrinhos feitas no estilo japonês) tornou-se “um importante veículo de transmissão da cultura japonesa no exterior” (SATO, 2007, p. 66) e uma referência para artistas ocidentais. Tendo em vista a relevância e influência da indústria

⁴ FRAIHA, Samir. Circulação da edição física da Weekly Shonen Jump decaiu para menos de 1,4 milhão de cópias no terceiro trimestre de 2021. **Crunchyroll**, 2021. Disponível em: <https://www.crunchyroll.com/pt-br/anime-news/2021/11/15/circulao-da-edio-fsica-da-weekly-shonen-jump-decai-para-menos-de-14-milho-de-copias-no-terceiro-trimestre-de-2021>. Acesso em: 14 mar. 2022.

do mangá na contemporaneidade – não apenas na cultura pop, tal como no cotidiano e nos valores da sociedade, sobretudo a japonesa, em movimento –, dedicar-se à investigação científica das manifestações que dela decorrem é também expandir os horizontes no que diz respeito aos estudos literários.

A primeira pessoa a cunhar a palavra *mangá* foi o renomado artista plástico Katsushita Hokusai (1760-1849), cuja obra mais conhecida é a gravura *A Grande Onda de Kanagawa*, publicada entre 1830 e 1831 na série de *ukiyo-e Trinta e seis vistas do monte Fuji*. Hokusai criou a expressão ao empregá-la no título de sua coleção de esboços humorísticos em sequência sobre temas diversos, o *Hokusai Mangá*, publicado pela primeira vez em 1814. Como a etimologia sugere, a palavra mangá é resultado da união dos ideogramas *man* (que pode significar “humor” ou “involuntário”) e *gá* (imagem, desenho). Consequentemente, devido à popularidade que *Hokusai Mangá* conquistou na época, o termo mangá ficou conhecido como sinônimo de “desenho humorístico” para os/as japoneses/as do século XIX (SATO, 2007, p. 59).

Figura 4 – Hokusai Mangá.



Fonte: HOKUSAI, Katsushika. *Hokusai Manga*, 10 – 1819©UNIDO. Inc.

Tempos depois, outro grande marco na trajetória das histórias em quadrinhos no Japão foi a chegada de dois imigrantes ocidentais: Charles Wirgman (1832-1891), jornalista inglês, e Georges Bigot (1860-1927), cartunista, ilustrador e artista francês. Wirgman, considerado “o patrono da moderna charge japonesa” (LUYTEN, 2011, p.87), pisou pela primeira vez em solo japonês no ano de 1857, durante a Era Edo (1603-1868), período em que o país abria seus portos a navios ocidentais após mais de 200 anos de quase completo isolamento. Foi ele que em 1862 criou a primeira revista de humor estilo ocidental no Japão, a *Japan Punch*, que se tornou extremamente popular a ponto de receber uma versão traduzida em japonês. Bigot, por sua vez, incorporou o estilo de desenho ocidental ao mercado japonês através da revista

Tôbaé, criada por ele em 1887. Graças a contribuição de ambos, “houve a fusão de uma longa tradição com a inovação, desaguando no nascimento das histórias em quadrinhos como veículo de comunicação” (LUYTEN, 2011, p.87).

Visto que, já na segunda metade do século XX, as narrativas gráficas já haviam conquistado boa parte do público japonês, as produções nacionais foram ficando cada vez mais “nipônicas”, isto é, menos dependentes da influência ocidental e mais voltadas para as tradições, os anseios, os valores e as necessidades de seu povo. Por essa razão, os mangás podem causar certo estranhamento em leitores ocidentais de primeira viagem que não estão familiarizados com determinadas especificidades e convenções do gênero, tais como: a ordem de leitura dos quadros, as onomatopéias⁵, as temáticas e os simbolismos tão característicos do “jeito japonês” de fazer quadrinhos.

No entanto, tais barreiras – principalmente as de ordem linguística e cultural – não são um empecilho para a sua internacionalização; o fato é que, ainda que os mangás sejam produzidos dentro de uma lógica pensada para a realidade japonesa, suas histórias retratam conteúdos de fácil identificação, nos quais os/as leitores/as podem reconhecer situações, personalidades e sentimentos que também fazem parte de seus cotidianos. É esse vínculo quase instantâneo que se estabelece entre o mangá e seu público que faz com que as franquias japonesas – e todos os produtos que delas se originam (animes, filmes, músicas⁶, mercadorias licenciadas⁷ e publicidade) – sejam um sucesso internacional.

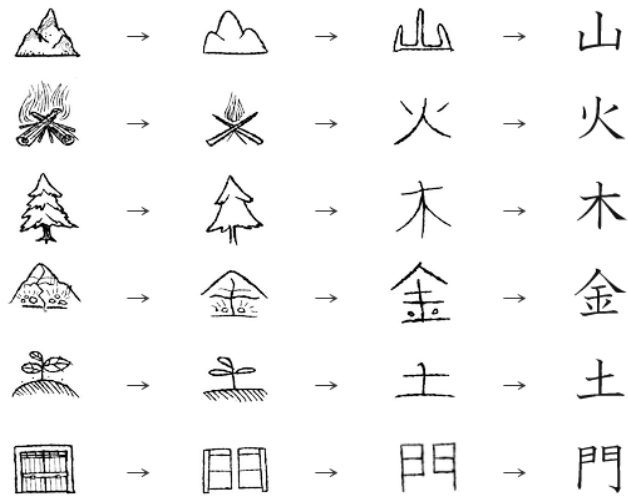
Mas por que o mangá, dentre todas as expressões artísticas do Japão, caiu no gosto popular dos/as japoneses/as? Algumas possibilidades devem ser consideradas. Da origem pictográfica da língua à reprodução orgânica dos ideais clássicos da estética nipônica na vida cotidiana, a relação do povo japonês com o sentido simbólico das coisas é, de fato, proeminente. Nas palavras de Sonia Luyten (2011, p. 20) “O interesse perene pelo figurativo na cultura oriental não deve ser negligenciado. Em relação aos ocidentais, há maior predisposição dos japoneses ao visual”.

⁵ “As onomatopéias nos mangás estão de tal forma integradas ao desenho que, ao traduzi-las e substituí-las, quebra-se esse conjunto visual harmônico” (LUYTEN, 2011, p.136).

⁶ Em 2022, a música tema de abertura da temporada final (parte 2) do anime *Shingeki no Kyojin*, série baseada no mangá de mesmo nome, debutou em 3º lugar na parada da Billboard, na categoria *Hot Hard Rock Songs*. Disponível em: <https://www.billboard.com/pro/attack-on-titan-theme-song-the-rumbling-hits-billboard-charts>. Acesso em: 14 mar. 2022.

⁷ Ver JIBACK, Rafael. “Naruto” leva prêmio de melhor marca jovem/adulta de 2021 na Licensing Con. JBox, 2021. Disponível em: <https://www.jbox.com.br/2021/10/29/naruto-leva-premio-de-melhor-marca-jovem-adulta-de-2021-na-licensing-con>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Figura 5 – Matriz pictórica de alguns ideogramas (*kanji*).



Fonte: QUORA, 2016. Disponível em: <https://www.quora.com/How-are-kanji-symbols-created>.

Tal constatação vai ao encontro da declaração de um dos editores da *Kodansha* (uma das maiores editoras japonesas de revistas em quadrinhos) que diz que “uma pessoa leva, em média, cerca de 20 minutos para a leitura de 320 páginas de mangá” (LUYTEN, 2011, p.128). Em uma rápida viagem de *chikatetsu* (metrô) ou no intervalo da escola, por exemplo, os/as leitores/as terão tempo o suficiente para desfrutar de uma leitura dinâmica e, ao mesmo tempo, repleta de camadas visuais a serem apreciadas. Logo, os mangás são um prato cheio de entretenimento visual e contemplativo para os/as japoneses/as.

Soma-se a isso o fato de que o consumo de mangás no Japão é igualmente motivado por fatores externos, a depender da conjuntura do país na época em questão. Nos anos que sucederam o trágico período do pós-guerra, as narrativas gráficas – na época, impressas em papel mais barato e envoltas em uma capa vermelha, ficaram conhecidas como *akai hon* (livrinhos vermelhos) – eram uma das formas de entretenimento mais acessíveis para um povo que estava enfrentando os traumas e demais problemas sociais deixados pela Segunda Guerra Mundial. Mantendo a tradição, o valor módico dos mangás permanece até os dias de hoje.

Além disso, as HQs japonesas também “oferecem uma válvula de escape silenciosa para a repressão social diária a que todos os japoneses são submetidos” (LUYTEN, 2011, p.31), como a pressão da vida escolar/acadêmica, a competitividade no mercado de trabalho e o controle social rígido de uma sociedade que não enxerga o individualismo com bons olhos (LUYTEN, 2011, p.55). E para que muitas pessoas possam se relacionar com essas histórias independentemente da idade, do gênero e da orientação sexual, os mangás atendem às necessidades de cada grupo e, por isso, são classificados pela demografia. Existem no

mercado mangás *kodomo* (para crianças), *shōnen/shounen* (para garotos adolescentes), *shōjo/shoujo* (para garotas), *seinen* (para homens) e *josei* (para mulheres), entre outras muitas classificações. Cabe ressaltar que essas demografias não são, obrigatoriamente, seguidas à risca pelos/as consumidores/as e, portanto, não é raro encontrar leitores/as que buscam por títulos que não os/as têm como público-alvo.

Sobrevivendo ao tempo, às guerras e todas as mudanças pelas quais o Japão passou, os mangás continuam cativando os/as japoneses/as uma geração após a outra. Seja nas publicações das revistas semanais, nas cartilhas do governo, nas prateleiras das lojas de Akihabara, nos livros escolares, nas bolsas das colegiais ou nas mochilas dos *salarymen* de Tóquio, é certo que os mangás dificilmente perderão sua relevância, pois seu “principal ingrediente vem do zoológico humano onde vivemos. O mangá expressa o sentimento das pessoas que vivem agora” (apud LUYTEN, 2011, p.46).

Diante de todo o exposto, nosso primeiro capítulo busca evidenciar a relação corpo e sociedade, focando em como as transformações na lógica social do consumo afetaram as vidas das mulheres contemporâneas, valendo-se dos conceitos de Joana de Vilhena Moraes, Pierre Bourdieu, Susana Funck, entre outros/as autores/as. Para ilustrar a conexão entre a questão do consumo e a obra de ficção em análise, *Helter Skelter* (2016) de Kyoko Okazaki, certos quadros de momentos específicos do mangá, e que fazem referência ao que é discutido no escopo deste trabalho, serão anexados ao texto.

No segundo capítulo, tentaremos entender a construção da personagem Lilico, protagonista de *Helter Skelter*, suas transformações corporais e a influência da indústria da beleza ao longo desse processo. Por fim, no terceiro capítulo, discutiremos sobre a importância do elemento tempo no enredo de *Helter Skelter*, bem como o papel deste no final da narrativa.

1. A (RE)DEFINIÇÃO DOS CORPOS FEMININOS NA CONTEMPORANEIDADE

1.1. Corpo e Sociedade de Consumo

Como imagens residuais que se dissipam em um piscar de olhos, a paisagem da metrópole do final do século XX e início do século XXI se apresenta, em toda a sua transitoriedade, como um cenário em constante transformação. A todo momento, construções antigas são demolidas para que prédios modernos possam ser erguidos, *outdoors* são substituídos em questão de dias, as vitrines das lojas são atualizadas sempre que uma nova tendência surge no mercado... tudo é temporário, substituível e inacabado. De modo semelhante, este mesmo parâmetro – da celeridade no regime de produção – acaba por orientar as práticas de consumo contemporâneas, que frequentemente são motivadas por estímulos ao consumo desenfreado e a realização de desejos imediatistas.

Contudo, o mais intrigante disso é perceber que tal lógica parece se entender à matéria humana. Para Joana de Vilhena Novaes (2013), doutora em Psicologia Clínica e autora do livro *O Intolerável Peso da Feiúra* (2013), os mesmos corpos que, a partir da Revolução Industrial, eram vistos como instrumentos de trabalho – a ideia de corpo desejável se amparava na capacidade produtiva do indivíduo, ou seja, quanto mais apto ao exercício de suas funções, melhor –, na contemporaneidade são idealizados como *corpos de consumo*, dependentes de um sistema imediatista que os faz desejar sempre mais. “Já não se trata da máquina de produção que se alimentava de corpos, mas da lógica do consumo que alimenta sujeitos nunca saciados” (STROZENBERG apud NOVAES, 2013, p.17).

Por vezes escondida por trás de títulos como “busca da felicidade” ou “realização pessoal”, a cultura do consumo explora a corpolatria da sociedade vigente, vendendo imagens, modelos, produtos, aparências e estilos de vida que, por sua vez, espelham o ideal de perfeição a ser alcançado. Nos tempos atuais, a beleza – tanto em sua dimensão interior quanto na exterior – demanda cultivo proativo, pois exige ininterrupto esforço e dispêndio de tempo e dinheiro em sua conservação. Ser belo/a, de acordo com os padrões comercializados, é suprimir sua subjetividade para fabricar um corpo socialmente aceito, abandonando o corpo recebido, em seu estado natural, como uma falha que foi superada.

De privilégio de poucos, a beleza passa a ser a necessidade de muitos. Não uma beleza qualquer, mas uma beleza construída segundo padrões bem determinados, ditados pelo próprio mercado, que define o corpo da moda. Novas tecnologias, novos produtos, novas técnicas de modificação e controle corporal – que vão das oferecidas pelas academias de ginástica e institutos de beleza, às mais radicais, viabilizadas pela medicina cirúrgica – surgem a cada dia para que os indivíduos possam atender a essa exigência (STROZENBERG apud NOVAES, 2013, p.17).

De acordo com esse raciocínio, as pessoas que, porventura, não se enquadram nos parâmetros estabelecidos e não se esforçam para mudar – neste discurso, existe uma ideia de “autonomia e auto-regulação do sujeito com relação ao seu corpo” (NOVAES, 2013, p.29) – são deslocadas para um lugar de exclusão social, forçadas a carregarem o estigma do fracasso por não serem capazes de cumprir a obrigação pessoal de cultivar a beleza e a boa forma. Esse fracasso recai, inclusive, sobre as demais esferas da vida dos sujeitos que não correspondem às expectativas corporais da sociedade. O fardo da feiura traz consigo uma série de julgamentos e sanções na vida daqueles que o carregam, tais como: os/as feios/as precisam conviver com a baixa autoestima, os altos índices de rejeição nas relações interpessoais e os retratos da mídia excessivamente críticos que reproduzem os estereótipos dos/as feios/as como fracassados/as, desleixados/as e infelizes, como naquelas propagandas de “antes e depois”.

A lógica consumista está, portanto, reforçando uma narrativa que perpetua o controle dos corpos. Ainda que promova a comercialização de um conceito abstrato e subjetivo, o belo em si, o mercado vende a ideia de uma perfeição estética possível, que será alcançada através do consumo deliberado dos inúmeros produtos e procedimentos que prometem resultados rápidos e garantidos. Elementos fundamentais nesta equação, mulheres e homens se sentem atraídos/as pelas promessas da indústria da beleza e então escolhem – alguns/algumas mais conscientes que outros/as – se submeterem ao que Monique Augras (2013), na contracapa do livro *O Intolerável Peso da Feiúra* (2013), nomeia de um “círculo perverso, pela utilização das ferramentas que a sociedade de consumo põe à disposição dos seus súditos”.

Faz-se importante ressaltar que a dedicação ao cultivo do padrão de beleza, do mesmo modo que as demais experiências humanas, é vivenciada de formas distintas, a depender da situação – ou a conjuntura do mundo em determinada época – na qual os corpos em pauta estão compreendidos (e como estes são percebidos e construídos). Tendo em vista o recorte temático do presente trabalho, pode-se dizer então que os corpos assumidos como mulheres serão, portanto, atravessados por experiências que o mundo especula serem próprias do “universo feminino”, ao mesmo tempo que não vão viver as situações que, de acordo com a mesma lógica, cabem aos corpos masculinos. A afirmação anterior sintetiza o que a pesquisadora Susana Bornéo Funck (2011), em um diálogo com o posicionamento da crítica literária Toril Moi, constatou em seu artigo *O que é uma mulher?* para o periódico *Revista Cerrados*, no qual a autora responde (segundo ela, de maneira provisória) à pergunta que dá nome ao texto, dizendo que:

Uma mulher é um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino em certo momento ou lugar, e que precisa negociar sua experiência dentro de construções discursivas que podem ou não comprometer seu completo desenvolvimento como indivíduo (FUNKS, 2011, p.71).

Diante de tal colocação, é pertinente afirmar que os maiores alvos dos mecanismos da retórica da indústria da beleza são, certamente, as mulheres, pois, como propõe Pierre Bourdieu (2020), estas são seres que – na condição de objetos simbólicos – estão em estado permanente de insegurança corporal, visto que existem, em primeira instância, para “o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2020, p.111). Historicamente associada à beleza, à saúde (fertilidade) e à juventude (NOVAES, 2013, p.23), a imagem de corpo feminino ainda hoje está presa às expectativas tradicionais de gênero, que atribuem às mulheres o papel arbitrário de adequar-se a um molde acabado (um corpo belo, magro e jovem).

Todas essas questões relativas ao corpo de consumo são narradas tão logo o primeiro capítulo do mangá *Helter Skelter* começa. Ditando o que viria a ser o tom da obra, os quadros iniciais mostram cenas corriqueiras na vida de mulheres que habitam grandes centros urbanos. Duas personagens, que aparentam ser jovens mulheres, estão sentadas em frente à televisão comendo guloseimas, lendo revistas e assistindo a amenidades. Em tom de desabafo, uma das moças diz que “quer perder peso” e a outra, de cabelos curtos e pretos, ironiza a fala da primeira. Ao fundo, o comercial na TV anuncia “Nós garantimos a sua beleza!”. Enquanto isso, a jovem de cabelos curtos folheia a página de uma revista, cujo conteúdo mostra o “antes e depois” de uma mulher que perdeu 11 quilos.

Figura 6 – Comercial de TV.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.13.

Ainda na mesma página, duas mulheres estão passando em frente ao que parece ser um grande prédio espelhado com um imenso *outdoor* mostrando a foto de uma modelo de perfil com os cabelos lisos e curtos. A moça de cabelos cacheados reclama do seu “cabelo arruinado”, sendo consolada por sua amiga. No último quadro, a protagonista da história, Lilico, posa em um comercial lambendo um picolé maliciosamente. Segundo ela, o picolé é 70% menos calórico. Por que essa informação e não qualquer outra (como os sabores disponíveis ou a origem dos ingredientes) foi escolhida para ser o destaque da propaganda?

Figura 7 – *Outdoor*.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.13.

Apesar de retratar a vida na Tóquio dos anos 90, o conteúdo de *Helter Skelter* evidencia o fato de que as preocupações estéticas vistas naquela década reverberam na realidade em que vivemos atualmente. As propagandas que prometem soluções milagrosas, os alimentos dietéticos (*shakes* que substituem uma refeição sólida, chás que eliminam a retenção de líquido), as dietas radicais, a fragmentação dos corpos⁸ (cortados em imagens que ditam as características almeçadas para cada parte do corpo: cabelos longos, seios empinados, pernas esguias etc.) e o estereótipo de um único tipo ideal de aparência são apenas alguns exemplos de elementos que permanecem semelhantes nas vidas das mulheres contemporâneas. E da mesma forma que as personagens do mangá se culpam por não

⁸ “Uma enxurrada de imagens nos meios de comunicação mostram o corpo e o rosto da mulher partido em pedaços, que é como o mito da beleza quer que a mulher pense nas partes de seu próprio corpo” (WOLF, 2020, p.332).

atenderem às exigências estéticas da indústria da beleza, às mulheres de carne e osso também sofrem com a mesma pressão:

A beleza moderna, longe de prometer uma compensação narcísica à mulher, agudiza sua frustração e sua impotência em face da potência da imagem. A mulher passa a ser mais algoz de si mesma em relação à beleza. [...] “Este corpo, insaciável, não é mais para o ego objeto que realiza o desejo de prazer. É o objeto que o ego tenta dominar e controlar, à custa de um crescente sentimento de culpa e de uma ansiedade infundável” (Costa apud NOVAES, 2013, p.88).

Se você não é como a mulher na capa da revista, você não é bonita. Se você não atingiu a meta de emagrecimento, é porque você não se esforçou o suficiente. Se você tivesse usado aquele creme facial antirrugas quando era mais nova, talvez não estivesse com a pele tão envelhecida. A verdade é que ser bela, de acordo com o modelo de corpo feminino comercializado, exige um nível de dedicação assustador. Nas palavras de Novaes, “a fabricação da beleza transforma o corpo em um objeto de trabalho extenuante, ao qual é preciso submeter-se sem reservas” (2013, p.28). Qualquer mínimo sinal de descuido, como é o caso das “temidas” estrias e celulites, já é um motivo contundente para desqualificar por completo a aparência de alguém.

Entretanto, ao contrário do que possa parecer, a ideologia do culto ao corpo no universo feminino, segundo Novaes (2013), não diz que as mulheres têm a obrigação de serem belas, mas afirmam que elas podem ser belas, se assim o quiserem. E para aquelas que desejam ser belas, existe um mercado saturado de opções chamativas e persuasivas para que elas possam solucionar as ditas “falhas” em seu visual. Essa prática, no entanto, envolve muitos gastos. Produtos de *skincare*, maquiagens de marcas famosas, roupas de grife, mensalidades de academia, procedimentos estéticos, cirurgias plásticas... enfim, uma lista de infinitas possibilidades. Pelo que parece, até mesmo a (re)construção da beleza requer abundância de recursos e quem não os possui está, automaticamente, à margem desse processo.

Figura 8 – Cosméticos.



39

Fonte: OKAZAKI, 2016, p.39.

Mas e quando a mulher em questão é considerada a síntese da beleza feminina? E se ela soubesse de uma solução quase definitiva que lhe garantiria uma aparência perfeita para o resto da vida? Este é o caso de Lilico, a personagem principal de *Helter Skelter*, e o que ela tem para nos mostrar é surpreendente.

2. REFLEXÕES SOBRE A INDÚSTRIA DA BELEZA

2.1. *Celebrity Skin*: a aparência é a vitrine da celebridade

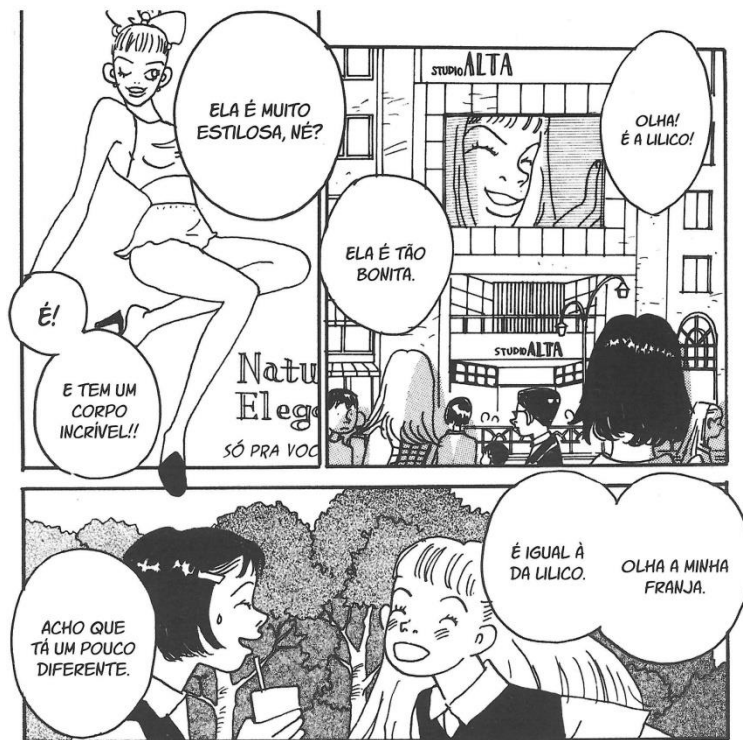
“Você quer uma parte de mim? Bem, eu não estou vendendo barato”. São as últimas palavras que a vocalista da banda norte-americana *Hole*, Courtney Love, profere na canção *Celebrity Skin*, cuja letra é uma verdadeira ode aos excessos, perversões e declínios recorrentes na fama hollywoodiana. Traçando um paralelo entre realidade e ficção, essas mesmas palavras poderiam ter sido verbalizadas por Lilico, a polêmica protagonista de *Helter Skelter*, que demonstrou diversas vezes estar disposta a tudo para manter sua vida de celebridade em curso.

Porém uma estrela não é nada sem seus fãs. Então, no caso de Lilico, a história não poderia ser diferente. Antes de conhecê-la, os/as leitores/as são informados sobre sua existência através do olhar do público, que a (re)conhece apenas pela imagem midiática construída para ela. A fama precede sua existência carnal. Partindo dessa observação, qual seria o propósito por trás da cosmovisão da autora, Kyoko Okazaki, que justificaria a escolha de apresentar os eventos iniciais constituintes do enredo pela perspectiva narrativa do público?

A palavra público, contraposta a povo, remete-nos a espectadores, interativos ou não, a espetáculos, festas, enfim, a teatralização. Consequentemente, remete-nos igualmente, a atores, personagens, modelos e ídolos. Olhar implica também ser olhado; ver, ser visto; construir uma imagem é também ser afetado por ela (NOVAES, 2013, p.78).

Não se pode deixar de notar que a presença do ponto de vista do público em uma narrativa gráfica sobre um ser ficcional famoso é duplamente significativa para o desenvolvimento da trama, pois: **1.** a participação desse grupo de pessoas, que coabitam com a personagem principal no mesmo mundo ficcional, na ação de narrar é vital para a construção mítica de Lilico, visto que um/a ídolo/a da mídia tem sua imagem editada pela opinião pública; **2.** tendo em mente o formato no qual a história é executada – um mangá –, a inserção de quadros ilustrados que retratam outros pontos de vista que não o da protagonista e do pequeno círculo de personagens que convivem com ela é relevante para o desenrolar da narrativa; trata-se de um recurso alternativo que a quadrinista utilizou para captar percepções e reações diversas em relação aos atos de Lilico.

Figura 9 – Lilico, o ícone.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.14.

Entre discursos de cega admiração e ódio gratuito, descobrimos que Lilico parece estar vivendo o auge de sua carreira e, com muitos trabalhos, está sob os holofotes mais do que nunca. De fato, é intrigante observar que a maioria dos fãs da *It Girl*⁹ são mulheres que se dividem em tentar copiar seu visual e criticar suas imperfeições. Afinal, as comparações entre mulheres são uma prática comum, que acabam por reforçar o que Anna Ellis-Rees (2020), em seu ensaio intitulado “Soft, Round and Squishy: The ‘Chubby’ Female Body in Japanese Dieting Commercials and Popular Culture”, publicado no livro *Beyond Kawaii: Studying Japanese Femininities at Cambridge*, nomeia de “narrativas comparativas e competitivas que já servem para dividir as mulheres” (ELLIS-REES, 2020, p.161, tradução nossa).

⁹ “A ‘It Girl’ é a garota que TODOS querem ser. Ela tem tudo o que você quer, então você tende a invejá-la. Ela faz todas as coisas que você não pode fazer, então você passa a odiá-la. Ser uma “It Girl” é ter as últimas novidades, (as melhores roupas, estar sempre estilosa) e o rosto mais bonito. Sua atitude pode ser detestável ou perfeita como sua aparência. Sua presença é sempre apreciada, TODOS os caras a querem e TODAS as garotas querem ser ela!”. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=it%20girl>. Acesso em: 7 abr. 2022.

Figura 10 – Rivalidade Feminina.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.14.

Qualquer coisa menos humana, Lilico é uma imagem virtual, uma marca, um nome, uma personagem, um ser superior aos que habitam o mundo dos meros mortais. Mais do que a personificação da mulher idealizada, Lilico é a manifestação dos desejos do público, uma criatura que reúne tudo o que as pessoas mais amam e detestam na condição humana. Algo entre perfeição e decadência. Assisti-la é como ter um vislumbre de como suas vidas seriam se estivessem no pedestal, mas vê-la cair de lá é, para muitos, ainda mais prazeroso. “Você pode se levantar ou você vai apenas cair?”, é o que indaga Courtney Love em outro trecho da música *Celebrity Skin*. Talvez seja essa a pergunta que persegue a personagem toda vez que ela se vê no fundo do poço.

Patrick W. Galbraith e Jason G. Karlin (2012:2) observaram que ‘para o fã-consumidor, o ídolo como um objeto de desejo é uma fantasia ou construção ideal, um reflexo no espelho, que ressoa com profundo significado afetivo ou emocional’[...] um ideal no qual o consumidor-espectador baseia seu eu fantasia – em outras palavras, como o consumidor poderia parecer [...] (ELLIS-REES, 2020, p.169, tradução nossa).

Figura 11 –Tablóides.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.278.

Supostamente irreconciliáveis, os princípios complementares estranhamento e reconhecimento, pincelados no parágrafo anterior, coexistem em harmonia na narrativa. Isso demonstra que o atributo da verossimilhança se faz presente na obra, haja vista que a lógica sobre a qual o universo ficcional do mangá se sustenta, somada aos pactos propostos aos/às leitores/as (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.51), “fazem sentido para quem lê” (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.28). O equilíbrio na aparente contradição também se aplica às nuances observadas na constituição da própria Lilico, na condição paradoxal de um *ser de ficção* (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.51). Luis Alberto B. Santos e Silvana P. de Oliveira (2001) interpretam como cerne da questão o fato de que “a personagem é o resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não-ser” (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.28), de maneira que o caráter ficcional de uma personagem não pressupõe a ideia de que ele/a poderia existir no mundo real.

No que tange à concepção de Lilico, é lícito supor que ela é feita de excessos, um ser que transita nos extremos das regras, uma alegoria da superficialidade humana. Essa é uma leitura possível. Porém, discorreremos sobre a interpretação de que a narrativa desenvolve o conceito de Lilico como um ser fragmentado, percebido e interpretado de maneiras diferentes dentro dos três núcleos principais da história. Logo, trabalharemos com a hipótese de que existem três Lilicos: a Lilico celebridade (pelo olhar dos fãs), a Lilico dos bastidores (pelo

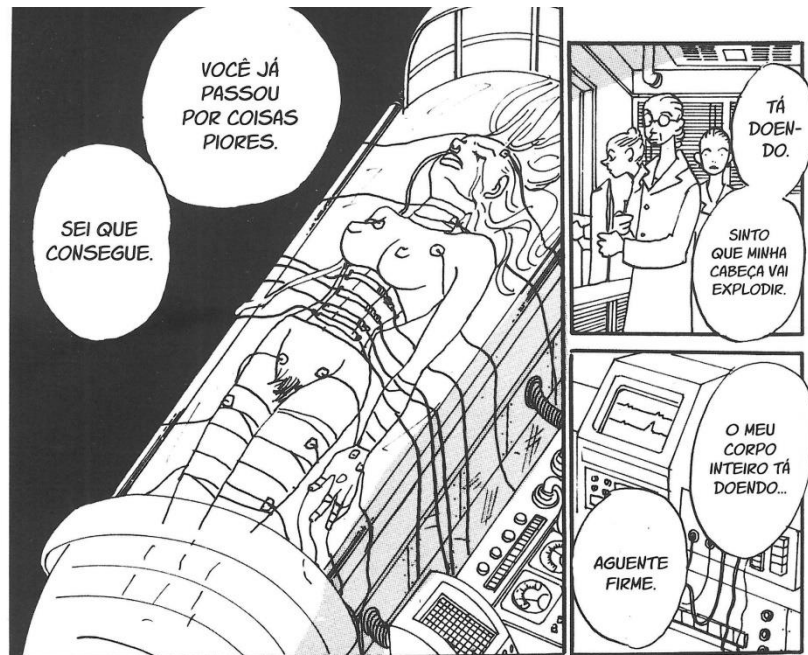
olhar dela e das personagens que com ela convivem) a Lilico “Tiger Lily” (pelo olhar do detetive policial). Para o presente trabalho, buscaremos analisar apenas as duas primeiras facetas de Lilico, dado que a versão “Tiger Lily” foge ao tema inicial.

Ao longo deste capítulo, examinamos parte da construção da Lilico na categoria de personalidade da mídia, mas quem é a Lilico fora do *show business*? Nos bastidores, os/as leitores/as têm a oportunidade de conhecer a mulher por trás da fama, um ser humano solitário, egoísta e perverso, que abandonou o seu “eu” do passado para assumir uma nova vida. Antes de ser descoberta por uma caçadora de talentos, a qual ela chama de “Mama” (ora se relacionam como mãe e filha, ora interagem como sócias), a protagonista levava uma vida comum com sua família, afastada da cidade grande. Longe de atender todos os requisitos estabelecidos pelos imperativos da beleza, Lilico era, nas palavras de Mama, uma adolescente “gorda”, “grande”, “extremamente feia” e “pobre” (OKAZAKI, 2016, p.173). Mas havia algo naquela garota que fazia Mama se lembrar de sua versão mais jovem, quando também foi uma modelo de sucesso.

Decidida a transformar Lilico em uma versão atualizada de si mesma, Mama convence a moça a se submeter a uma série de cirurgias e procedimentos invasivos para renascer das cinzas como uma verdadeira deusa encarnada. A partir daquele momento, a personagem escolhia a aparência, mesmo que aquilo lhe causasse incalculável dor e sofrimento. A velha Lilico morre na mesa de cirurgia, cedendo seu lugar para a nova Lilico, modelada por mãos mágicas:

Ao elevar a exigência de beleza como uma imagem para encobrir a própria morte, esta passa a ter o efeito oposto: acaba por declarar uma promessa de morte para o ego. Isso se dá porque o nível cada vez mais elevado de exigência estética elege como ideais o inatingível, o sobre-humano, algo muito distante para ser minimamente atingido pelo sujeito. A este cabem apenas duas escolhas: ou encarna o corpo da moda, não podendo mais conviver com o seu corpo mortal, ou desenvolve uma relação de ódio com esse ideal inacessível e com si mesmo (COSTA apud NOVAES, 2013, p.87).

Figura 12 – Nasce uma estrela.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.97.

Lançada, sem aviso prévio, em um mundo de aparências, Lilico fica deslumbrada com o poder que a beleza lhe concedeu, passando a ser controlada por seus instintos mais primitivos, sobretudo, a sede insaciável de ser a melhor, a mais amada e respeitada celebridade da indústria. No caminho do anonimato para o estrelato repentino, Lilico perdeu, no entanto, parte de sua humanidade (principalmente a empatia) e se tornou um uma entidade autocentrada quase invencível. Usar e descartar pessoas, dormir com figurões da indústria, pisar em suas adversárias no trabalho, maltratar funcionários, cometer crimes contra a integridade física e moral de seus/suas rivais e manchar reputações são, para ela, um pequeno preço a se pagar para continuar famosa. Face ao exposto, seria Lilico uma vítima ou uma agente em sua própria transformação? Os procedimentos aos quais ela se submete acarretam em algo além da expressa mudança exterior?

2.2. Limites entre estética e saúde

Em *O Mito da Beleza* (2020), Naomi Wolf utiliza o termo *Era da Cirurgia* para se referir ao momento histórico – que já estava em curso nas duas décadas finais do século XX (quando Wolf escreveu o livro), mas que se intensificou no início do século XXI – em que, segundo a autora, às práticas da indústria da cirurgia estética passaram a manipular os conceitos de saúde e doença e, com isso, perpetuar a regulação social do corpo feminino. Para

Wolf, o sistema médico moderno reduz a mulher ao seu valor estético (WOLF, 2020, p.321), dando origem ao que ela classifica como “um sistema de determinismo da beleza” (WOLF, 2020, p.322), no qual as noções de saúde e beleza são, invariavelmente, mescladas até que ambas se tornem sinônimos¹⁰. Na Era da Cirurgia, ser uma mulher saudável significa, portanto, cumprir a função primordial de fazer tudo ao seu alcance para manter-se dentro dos padrões estéticos. Em nome da saúde, a cirurgia plástica é, simbolicamente, entendida como um dos tratamentos viáveis para curar um tipo de “enfermidade”, a feiura:

Com o advento do médico de senhoras na época vitoriana, o antigo argumento religioso para chamar as mulheres de doentes *morais* foi transformado num argumento biomédico. Este por sua vez se transformou num argumento “estético” [...] Enquanto a terminologia médica daquela época precisava pelo menos se aproximar da “objetividade”, os julgamentos estéticos atuais sobre quem está bem e quem está mal são tão impossíveis de serem comprovados, tão fáceis de serem manipulados [...] Além disso, a reclassificação moderna ganha mais dinheiro. Uma mulher que se considerasse doente de feminilidade não poderia comprar uma cura definitiva para seu problema. Já uma mulher que se acha doente de feiura feminina é atualmente convencida de que pode comprar tal cura (WOLF, 2020, p.323).

A “cura” para tal “anomalia”, como foi descrito nos capítulos anteriores, é comercializada, sem prescrição, nas mais diversas fórmulas. Dos ácidos injetáveis e tratamentos a laser até os procedimentos minimamente invasivos e cirurgias plásticas, as práticas de intervenção estética costumam ser vendidas como uma espécie de “instrumento de autonomia do indivíduo em relação ao próprio corpo” (NOVAES, 2013, p.137), isto é, um modo legítimo de se alcançar felicidade e satisfação pessoal, embora não se possa ignorar que esta busca pressupõe um ideal corporal que já está preestabelecido (NOVAES, 2013, p.136).

Nesta situação, é oportuno recordar a legitimidade da perspectiva que avalia a cirurgia plástica como “uma escolha feminina, embora dentro de padrões determinados” (DAVIS apud NOVAES, 2013, p.138). Acrescentando mais variáveis à discussão, Novaes alega não pensar que suas entrevistadas¹¹ passaram por transformações corporais de maneira passiva e acrítica (NOVAES, 2013, p.76). Com efeito, adotaremos este ponto de vista para analisar a trajetória da personagem Lilico no universo ficcional de *Helter Skelter*, utilizando seu caso para nuançar a faceta da mulher que não é exatamente uma vítima submissa da indústria da beleza, já que ela atuou como um agente livre na escolha de sua aparência (NOVAES, 2013, p.138), mas que não deixa de ter sua relação com o corpo afetada pelos padrões impostos.

¹⁰ “Beleza exterior e saúde, aparência desagradável e doença cada vez mais se associam como sinônimos, no tocante às representações do corpo feminino” (NOVAES, 2013, p.23-24).

¹¹ O livro *O Intolerável Peso da Feiúra* (2013), de Joana de Vilhena Novaes, conta com trechos de entrevistas da autora com mulheres que se submeteram a diferentes tipos de práticas corporais.

Figura 13 – A decisão de Lilico.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.117.

A relação confusa – e perigosa – entre estética e saúde é graficamente retratada no mangá assim que o foco narrativo recai sobre o ponto de vista da personagem principal, Lilico. Entre poses e *flashes* de um ensaio fotográfico, Lilico pensa em como é difícil manter seu visual, deixando escapar, para os/as leitores/as, a informação de que às vezes ela não consegue dormir de tanta fome. Em pensamento, a protagonista também admite que faz uso de soníferos para adormecer¹².

¹² Em outros trechos da obra, mais precisamente, nas páginas 25 e 50, vemos quadros em que Lilico reclama do pouco tempo que tem para dormir.

Figura 14 – Sono da beleza.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.38.

A história está repleta de passagens em que a protagonista faz uso indiscriminado de medicamentos como soníferos, tranquilizantes e alguns remédios “embelezadores” para manter seu corpo funcionando conforme o esperado – tanto em termos de performance, quanto em questão de aparência –, da mesma maneira em que há situações em que ela é dopada, contra sua vontade, pelos profissionais que, supostamente, são responsáveis por cuidarem do seu bem-estar.

Figura 15 – Lilico é medicada por sua assistente pessoal.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 53.

Em certo ponto da narrativa, o maquiador de Lilico, Kinji Sawabe, opina sobre os riscos que o abuso de substâncias medicamentosas representava para a saúde da modelo (nesse ponto, ele ainda não sabia que Lilico escondia o fato de que poucas partes dela eram naturais, visto que a maior porção do corpo da moça era artificial). Kinji divaga sobre as possíveis causas do humor instável de Lilico, chegando à conclusão de que tais oscilações poderiam ser um efeito colateral dos muitos remédios que ela tomava. Ainda na mesma página, o maquiador enuncia um contraste, bastante provocativo, entre o interior e o exterior da protagonista: por fora, ela era a encarnação da mulher glamurosa, idealizada pela indústria da beleza, mas, por dentro, era provável que seus órgãos já estivessem destruídos pelo consumo excessivo de medicamentos e álcool.

Figura 16 – Opinião de Kinji Sawabe sobre Lilico.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.72.

Quando analisadas em conjunto, essas cenas sinalizam como é tênue e delicada a linha que separa os domínios da saúde e da beleza. Na ânsia de personificar o arquétipo da mulher “faz-tudo” (bela, saudável, bem-sucedida, benquista e realizada), Lilico desafia os limites do próprio corpo, escolhendo colocar sua vida em risco para não ter que conviver com o que para ela seria o mais próximo da morte: a frustração e a vergonha de se tornar feia e irrelevante. É assim, no intuito de controlar as necessidades fisiológicas do próprio corpo para alcançar o máximo de desempenho em sua carreira, que seus “sinais corporais, indicadores de sua

saciedade e de seus limites, são silenciados por substâncias químicas” (NOVAES, 2013, p.62).

Todavia, esta constituição corporal que a modelo Lilico utiliza como instrumento de trabalho não corresponde a sua forma original. Em outros termos, o corpo que a personagem principal se empenha para manter é, no contexto narrativo, uma versão, supostamente, “melhorada” do que ela era – para os padrões da moda, não-atraente – antes dos fatos que a levaram ao estrelato. Por esse ângulo, o questionamento levantado por Novaes (2013, p.137) vai ao encontro do que seria uma possível explicação para a escolha consciente de Lilico de se sujeitar a uma reconfiguração total de sua estrutura corpórea: “podemos compreender a cirurgia plástica como uma forma do indivíduo forjar, por meio de suas transformações corporais, novos contornos para a construção de sua imagem corporal, quicá de uma nova identidade?”.

Figura 17 – Você renasceu com as suas próprias forças.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.97.

Ainda que a proposta de transformação corporal tenha sido sugerida por sua agente de talentos, Mama, a antiga versão de Lilico aceita, de maneira consciente, os riscos e consequências das cirurgias ilegais que faria na clínica clandestina e, quando alcança os resultados que queria, prossegue sustentando a decisão diária de priorizar a manutenção de sua aparência, independentemente dos traumas que os efeitos colaterais dos experimentos médicos estão lhe causando.

Por que continuar enfrentando tanta dor e sofrimento? Ao que tudo indica, a personagem principal desta história não gostaria de perder a posição que conquistou por efeito da fama que sua imagem lapidada lhe proporciona; e para manter esse estilo de vida, ela

entende que a dor física causada pelas cirurgias plásticas – que, nesta obra de ficção, são feitas com o/a paciente consciente durante o procedimento – são uma espécie de mal necessário para não ser excluída por não atender às expectativas estéticas vigentes, saciando sua necessidade de validação pelo outro. Afinal, apesar dos problemas, a beleza lhe conferia poderes, autoestima e a aceitação da sociedade, benefícios que, provavelmente, ela não usufruía quando não possuía o corpo feminino aceito (aquele que é comercializado pela indústria da beleza). Sem arrependimentos quanto a isso, pois prefere agir a se sentir impotente, Lilico repete para si em outro momento: “Não posso ter medo. A escolha já foi feita. Já fiz a minha escolha” (OKAZAKI, 2016, p.112).

Figura 18 – Lilico, criadora e criatura.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 125.

De modo subversivo e hiperbólico, *Helter Skelter* narra a trajetória de decadência física, emocional e moral de uma mulher cujo *status* depende, sobretudo, de sua aparência. E mesmo que, desde o início da história, a protagonista lutasse, desesperadamente, para remediar os sinais de “imperfeição” ou “feiura” que apareciam conforme ela envelhecia e definhava (outro efeito colateral das cirurgias), Lilico sempre soube, dentro de si, que aquilo tinha um preço e que, tão logo chegasse o momento de pagar a dívida, algo nela teria um fim. O relógio, como uma sombra que a persegue para lembrá-la de sua transitoriedade, volta e meia surge para demarcar a passagem do tempo, mostrando a ela que seu autointitulado “prazo de validade” está prestes a expirar.

3. OS “TEMPOS” NA NARRATIVA

3.1. O tempo, o relógio e o fim

“Eu não avisei? Depois da meia-noite, a carruagem vira uma abóbora, os cavalos viram ratos e o vestido vira um trapo. A magia acaba.” (OKAZAKI, 2016, p.152). Fazendo uma breve alusão à história da princesa Cinderela, esta é apenas uma das muitas cenas em que a mangaká Kyoko Okazaki se aventura nas representações de tempo dentro da própria narrativa para retratá-lo como um fluxo irrefreável, frenético e irreversível, convergindo com a tônica da obra, que por sua vez enuncia o tempo como um marcador da transitoriedade humana, um lembrete irônico de que, ano após ano, cada vida está um passo mais próximo do fim – a velhice, a decadência e, por fim, a morte. Na leitura que fizemos do mangá *Helter Skelter*, percebemos uma possibilidade produtiva de discussão no que concerne a presença e o significado do *tempo* na narrativa, em suas implicações objetivas e subjetivas, para o desenvolvimento do enredo, bem como para a construção da personagem principal.

Costumamos pensar o tempo segundo duas perspectivas. Uma perspectiva objetiva que associa, ao tempo, aspectos cosmológicos, físicos (o tempo como parâmetro dos movimentos descritos pelos astros celestes ou como medida de envelhecimento dos seres). E uma outra perspectiva que sugere que há, sempre, uma *percepção*, uma *consciência* do tempo – perspectiva que torna possível se falar do tempo psicológico, subjetivo, ou de tempo imaginário. O mais curioso é que os dois enfoques são indissociáveis: a percepção do tempo, independente do grau de liberdade imaginativa, só pode ocorrer *a partir* de um tempo que efetivamente transcorre, que deixa marcas concretas na realidade física. Já o tempo físico só adquire alguma significação (como a significação, comumente difundida, de que o tempo é uma lei universal, sendo necessariamente irreversível, uno, linear, contínuo e mensurável) *a partir* de alguma consciência (mais ou menos intuitiva, mais ou menos formalizada) que se projeta sobre ele (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.52-53).

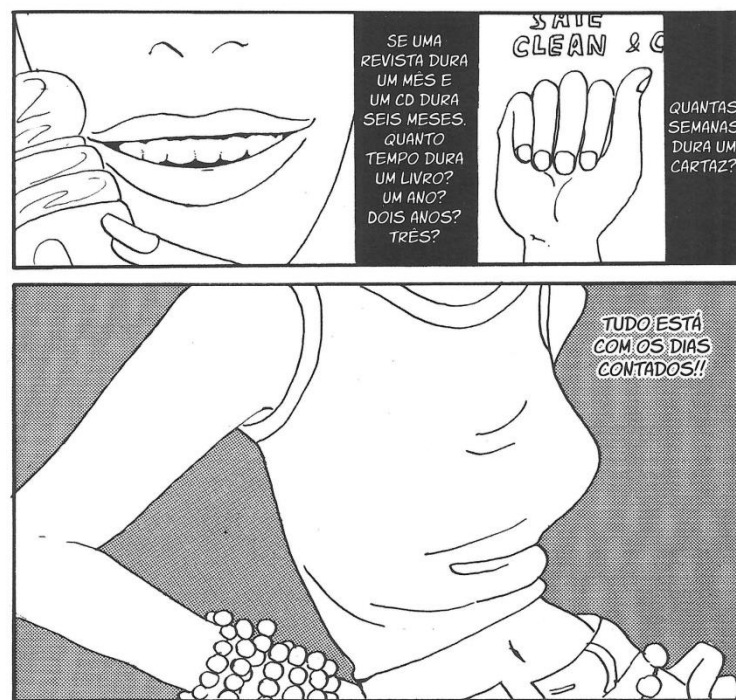
Mas, antes disso, qual a importância simbólica que costuma ser atribuída à passagem de tempo na vida das mulheres? Para Naomi Wolf, quando uma mulher envelhece, “pedem-lhe que acredite que sem a “beleza” ela resvala para o aniquilamento e a desintegração” (WOLF, 2020, p.332). Analisando nesse sentido, se o padrão estético impõe que um dos atributos da beleza é a juventude, logo, as mulheres que ultrapassaram os limites da faixa etária aceitável estão em desvantagem e, se quiserem provar que ainda possuem algum valor aos olhos da sociedade, precisam correr contra o tempo para tentar contornar os sinais da idade (rugas, manchas, flacidez etc.) com o auxílio das intervenções estéticas.

Por outro lado, essa percepção negativa da velhice feminina também pode ser explicada pelo fato de que “a velhice remete-nos à ideia de fim, e é constantemente empregada para assinar a decadência de uma civilização, de um povo [...] Não causa

estranheza, então, que na dicotomia velho/jovem o último represente o pólo positivo” (NOVAES, 2013, p.227-228). Aqui, a idade avançada é entendida como um sinal da finitude da vida, uma constatação que põe a velhice em situação desfavorável se comparada à força vital e cheia de possibilidades que a juventude exprime.

Na intersecção desses dois pontos de vista – da velhice como a ausência de beleza na mulher e como um prelúdio do declínio humano –, temos o enredo de *Helter Skelter*, cuja narrativa cria um tempo ficcional que se projeta de maneira acelerada, vertiginosa e sufocante, como se o tempo não só acompanhasse o ritmo agitado característico do espaço cosmopolita em que a história se inscreve, mas como se ele também controlasse a duração relativa das coisas e pessoas. A sensação que se tem ao ler o mangá é parecida com a experiência de observar um cronômetro chegando ao final da contagem, quase como se um relógio vigiasse cada passo de Lilico e estivesse contabilizando as horas, minutos e segundos que faltam até que ela passe do prazo de validade (ou a idade máxima para uma mulher ser considerada digna de títulos considerados positivos, sobretudo, bela e jovem).

Figura 19 – Lilico reflete sobre o prazo de validade das coisas.

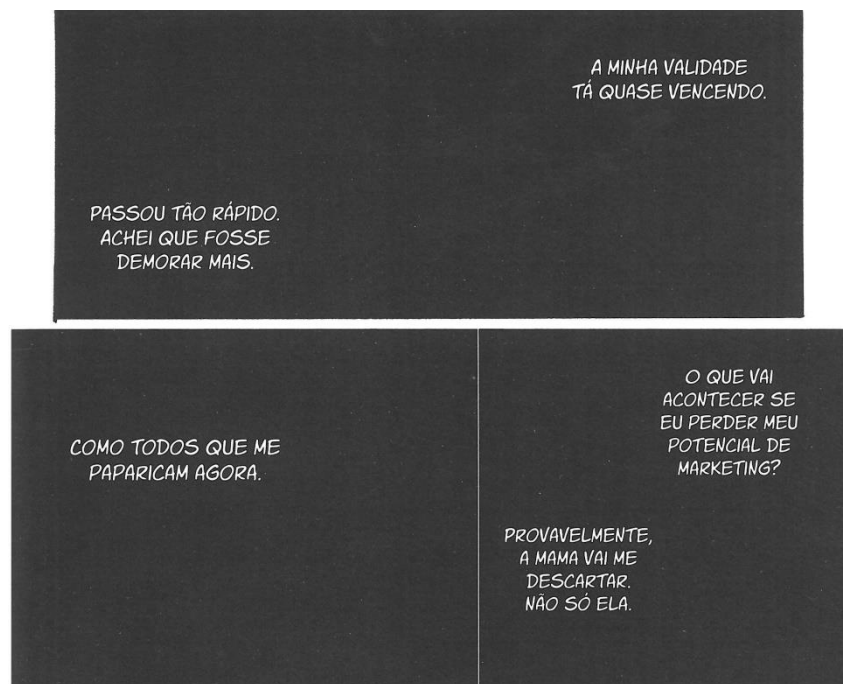


Fonte: OKAZAKI, 2016, p.158.

Esse relógio está, de fato, presente na narrativa, como veremos adiante, mas antes de chegarmos ao ponto em que tal artefato se torna relevante, daremos início à análise quadro-a-quadro a partir da perspectiva da personagem Lilico e sobre como ela percebe a passagem do tempo. Na página 42, quando Lilico está sentada em frente ao espelho na penteadeira para

observar a gravidade dos machucados – efeitos colaterais das cirurgias – inscritos em sua pele, desesperada, ela reflete sozinha sobre como o tempo passou mais rápido do que ela esperava e que sua validade está quase vencendo. Metaforicamente, a tal “validade” se refere à vida útil de uma mulher que trabalha com a própria imagem e que depende dos seus atributos físicos – dentre os quais está a juventude – para continuar ativa, rentável e importante.

Figura 20 – Pensamentos de Lilico sobre o que pode acontecer com ela.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.42.

Corroborando com o entendimento exposto no parágrafo anterior, na página 52, Lilico está conversando com outra mulher sobre a atriz francesa Brigitte Bardot, musa do século XX, e a personagem figurante comenta que Brigitte era muito bonita na época, mas que agora não passa de uma velha enrugada. Em reação ao comentário da outra, Lilico responde violentamente, derrubando objetos e dizendo, aos gritos, que se sente pessoalmente atacada pelas palavras de sua interlocutora. A esse propósito, percebe-se que o que aborrece a protagonista é a ideia de estar sendo comparada a uma idosa, pois é como se ela também estivesse perto de atingir essa fase da vida. A simples sugestão de que ela não é mais jovem lhe causa medo, porque a personagem sente que sua vida não tem mais sentido se ela não for a imagem endeusada que projeta na mídia.

Figura 21 – O surto de Lilico.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.52.

O fim começa a soar mais próximo quando Lilico ouve o som do relógio pela primeira vez na história. A página que abre o capítulo 4 é uma ilustração que ocupa toda a superfície da folha, na qual Lilico, antes de revelar o resultado de sua nova transformação corporal, faz um anúncio enigmático: um ciclo em sua vida irá se encerrar em breve. Contudo, como a ausência de expressão em seu rosto e as palavras que saem de seus mais profundos pensamentos denotam, ela parece ter começado a aceitar que o prazo final se aproxima.

Figura 22 – O relógio.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 114.

Vinte e sete páginas depois, já em um momento em que as pessoas começaram a notar que Lilico estava perdida (OKAZAKI, 2016, p.139), ela aparece sozinha em seu apartamento, visivelmente desgastada e sentada no chão, entre uma bagunça indefinida e remédios espalhados, até que escuta o *tic-tac* do relógio novamente. Mais uma vez, o tempo batia à sua porta, alertando-a que seus dias de glória estavam prestes a acabar. Nota-se que, com a aproximação do clímax, o tempo avança, impiedoso, engolindo Lilico, forçando-a a confrontar seu inevitável desfecho. A mera presença – ou seria ausência? – do tempo no ambiente se impõe como uma ameaça silenciosa e, apesar de não demonstrar nenhum sinal de pânico, a partir desse instante, Lilico, em negação, se torna ainda mais impulsiva, violenta e inconstante, agarrando-se à própria vida tal qual uma fera acuada.

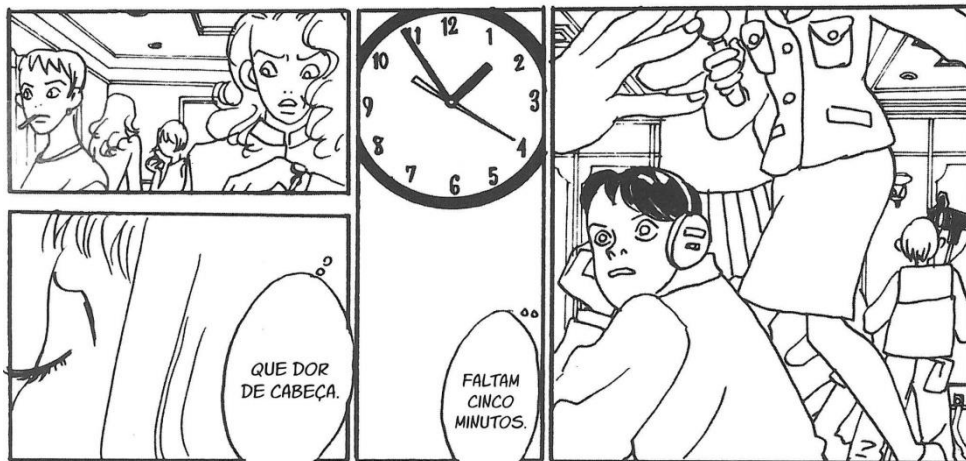
Figura 23 – O som do fim se aproxima.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 141.

Minutos antes do que viria a ser a última coletiva de imprensa da sua carreira, na qual ela não apareceu, Lilico está nos bastidores, sendo preparada pelo maquiador para seu retorno triunfal depois do escândalo que se sucedeu em virtude do vazamento de informações sobre as polêmicas envolvendo suas cirurgias plásticas e as práticas ilegais da clínica a qual frequentava. Para os/as leitores/as, os sinais indicativos de o clímax está por vir ficam mais evidentes conforme a equipe e os produtores de imprensa começam a acelerar o ritmo de trabalho e contar os minutos que faltam para o início da transmissão. Imagens de relógios aparecem nas transições entre quadros, dando a ideia de que tanto o tempo objetivo (os cinco minutos para a coletiva) quanto o tempo subjetivo (o prazo final de Lilico) estão se esgotando. Enquanto isso, Lilico revela abruptamente qual seria seu último ato público: ela iria cometer suicídio. Então, seria o som do relógio um prenúncio de sua morte?

Figura 24 – 5 minutos para a coletiva de imprensa.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.301.

Figura 25 – Falta pouco.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 303.

No frenesi do momento, Lilico dispara uma arma e o tiro acerta um de seus olhos. Ela, porém, não morre e acaba fugindo da cidade, deixando apenas uma lenda macabra a seu respeito para trás. No fim, como todo/a mortal, Lilico eventualmente perderia a batalha para o tempo. E dada a relevância do fator “juventude” em sua carreira, o impacto da passagem do tempo poderia, em algum momento, se tornar um grande empecilho para ela. Em contrapartida, ela dificilmente será esquecida, pois os mitos sobre ela sobrevivem e, em termos gerais, isso é o mais próximo da imortalidade.

Figura 26 – Lilico, a lenda.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p. 307.

Entretanto, para a surpresa de parte considerável dos/as leitores/as, o tão esperado fim é inesperado. O mangá se encerra, anos após o desaparecimento da protagonista, com Lilico se apresentando em uma espécie de *freak show* às ocultas chamado *Helter Skelter* (nome que faz referência à canção da banda britânica *The Beatles*).

Figura 27 – O final de Lilico.



Fonte: OKAZAKI, 2016, p.316.

A situação parece desconexa, ainda mais se considerarmos que uma vida baseada em exhibir seu lado aberração como um animal exótico para o deleite de uma plateia restrita poderia ser, até aquele momento, o pior pesadelo da Lilico de anos atrás, aquela que fora

apresentada no começo do mangá. Mas e se, após todos os traumas que enfrentou e crimes que cometeu, esse final catártico, que ela tanto temia, represente justamente a libertação da pressão estética exercida sobre ela? Teria ela, através da exclusão social, conseguido redefinir sua posição no mundo com mais liberdade? Estaria ela encarando sua nova versão, agora assumindo suas imperfeições publicamente, como uma expressão subversiva da própria feminilidade? Apesar das perguntas que pairam no ar ao final da leitura, na condição de sujeito ficcional, Lilico cumpriu seu papel na narrativa do início ao fim, mas os questionamentos provocados por sua trajetória extrapolam as fronteiras do universo ficcional do qual ela faz parte, reverberando nos tempos em que vivemos, em nossa própria realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos analisar a maneira como o mangá *Helter Skelter* representa narrativamente a relação entre a indústria da beleza e a pressão estética imposta às mulheres na contemporaneidade. Para entendermos a dimensão da problemática vivida pela protagonista da obra, percorremos um caminho de leituras que vão desde Naomi Wolf escrevendo diretamente de 1990 a um compilado de ensaios sobre “feminilidades japonesas” publicado por alunos/as da Universidade de Cambridge no ápice da pandemia em 2020, leituras essas que foram essenciais para o mapeamento das questões referentes aos corpos femininos, as normas da beleza e os tantos discursos sobre feminilidade. Da mesma forma, também dialogamos com a teoria da narrativa e os estudos das histórias em quadrinhos (principalmente do gênero mangá) para melhor trabalhar os elementos da estrutura narrativa, com destaque para os conceitos de tempo e construção de personagem.

Enquanto mulheres, adentrarmos este lugar tão dolorido que é a autoestima feminina, ainda que por intermédio da ficção, não é uma empreitada fácil. Tal investida se torna ainda mais complexa se decidimos nos embrenhar no tema tendo *Helter Skelter* como ponto de convergência. Em *Helter Skelter*, Kyoko Okazaki soube canalizar grande parte dos problemas de insatisfação corporal enfrentados pelas mulheres dos tempos atuais, desde a maneira como elas são objetificadas e avaliadas quando consideradas atraentes até o julgamento e exclusão enfrentados por aquelas que não atendem às expectativas estéticas da sociedade. Não por acaso, a personagem Lilico transitou entre esses dois extremos, foi a mulher preterida e a mulher desejada e, em ambas as situações, teve sua autoestima e seu valor postos à prova a todo momento.

Nessas ocasiões, fica evidenciado o toque original da autora, que foi provocativa ao tocar no assunto com um discurso direto, ácido e hiperbólico, o que certamente torna a leitura mais incômoda, na medida em que a narrativa afoga o/a leitor/a no universo nebuloso, denso e opressivo da retórica do controle do corpo feminino; em compensação, são essas mesmas particularidades que elevam a importância da história, uma vez que a combinação entre a ousadia do enredo e a expertise da mangaká produz um espaço produtivo de reflexão e problematização acerca da relação das mulheres com seus corpos.

O legado de *Helter Skelter*, contudo, não ficou restrito ao universo dos quadrinhos. Em 2012, *Helter Skelter* foi adaptado para o cinema como um filme dos gêneros drama e terror psicológico. Sob a direção da renomada fotógrafa e diretora japonesa Mika Ninagawa, o longa-metragem é uma versão *live action* dos acontecimentos narrados no mangá. Aclamada

por sua performance notável como Lilico, a atriz Erika Sawajiri ganhou o prêmio de melhor atriz pela *Japan Academy Prize* em 2013.

Para finalizar, algumas últimas palavras sobre Lilico, essa personagem controversa que convivemos ao longo do processo de construção deste trabalho. Entrar na mente de Lilico não foi uma experiência agradável, isso não há como negar. Foram muitas as vezes que vimos Lilico usando a própria aparência como escudo e os poderes da fama como arma para atacar quem quer que ela considerasse uma possível ameaça. Ela foi má, imprudente, obcecada, insana. Foi algoz dos outros e algoz de si mesma. Fica claro que a palavra identificação não é adequada para a relação que se estabelece com esse tipo de personagem. Em certo sentido, porém, é fato que a experiência de ler sobre os medos e preocupações de Lilico em relação a sua aparência e testemunhar seu sofrimento (causado pelas sequelas físicas e emocionais dos procedimentos estéticos) provocou certo grau de envolvimento com sua dor, bem como a inquietação necessária para chegarmos até aqui. Não podemos dizer que entendemos Lilico, mas, após conhecê-la, certamente não sairemos daqui indiferentes.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CAMPELLO, E. T. A.; SCHMIDT, R. T. Corpo e Literatura/Body and Literature. *Revista Ilha do Desterro*, v. 68 n. 2, p. 9-14, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n2p9>. Acesso em: 10 fev. 2022.

CHEN, N. S-S.; OGAWA, S. On the Edge of 1990s Japan: Kyoko Okazaki and the Horror of Adolescence. In: LANGSDALE, S. *et al* (Ed.). *Monstrous Women in Comics*. Estados Unidos: University Press of Mississippi, p. 191-206, 2020.

CORRÊA JÚNIOR, S. R. Perspectiva narrativa no romance contemporâneo: a técnica do refletor. *Revista Cerrados*, v. 5, n. 5, p. 161–177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/834>. Acesso em: 24 abr. 2022.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNCK, S. B. O que é uma mulher?. *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26036>. Acesso em: 24 abr. 2022.

GALBRAITH, P. W. *et al*. *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2021.

HELTER Skelter. Direção: Mika Ninagawa. Produção de WOWOW, Shodensha e Parco Co. Ltd. Japão: Asmik Ace Entertainment, 2012. 1 DVD.

LUYTEN, S. M. *Histórias em quadrinhos – leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

LUYTEN, S. M. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. 3ª ed. São Paulo: Hedra, 2011.

MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução: Helcio de Carvalho; Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

NOVAES, J. de V. *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2013.

OKAZAKI, K. *Helter Skelter*. Tradução: Denis Kei Kimura. São Paulo: NewPOP Editora Ltda-ME, 2016.

PENNAC, D. *Como um romance*. Tradução: Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, P.; VERGUEIRO, W. *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

SANTOS, L. A. B.; DE OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SATO, C. A. *Japop - o poder da cultura pop japonesa*. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2007.

SPIES, A. Pink-Ness. *U.S.-Japan Women's Journal*, n. 25, p. 30-48, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42771902>. Acesso em: 7 abr. 2022.

STEGER, B. *et al. Beyond Kawaii: Studying Japanese Femininities at Cambridge*. Alemanha: LIT Verlag, 2020.

WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. 15ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.