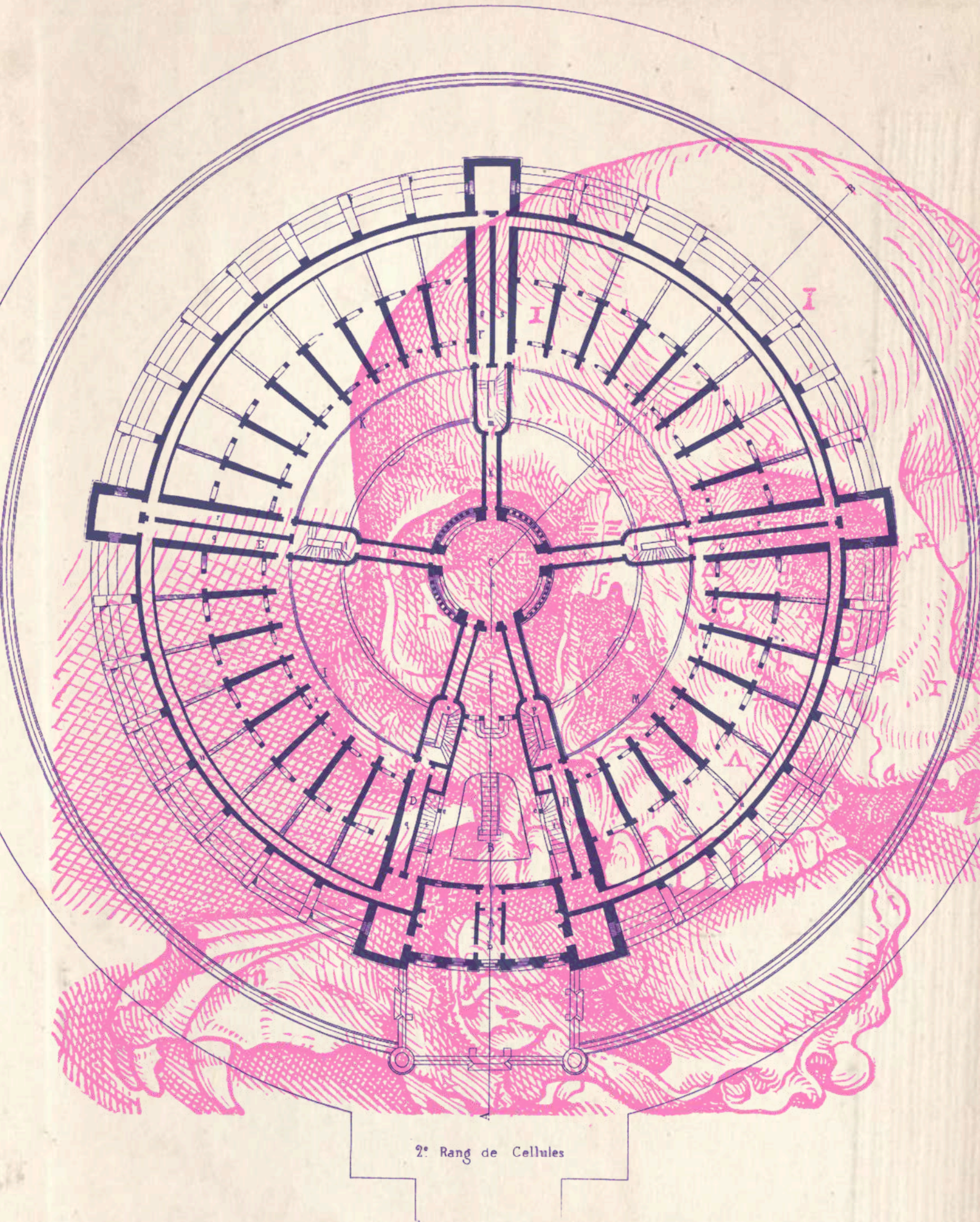




2° Rang de Cellules

PRISON DÉPARTEMENTALE
Projet comprenant 96 Cellules

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

Ilustrações de Andreas Vesalius (*De humani corporis fabrica*, 1543) e Abel Blouet (*Atlas de plans de prisons cellulaires*, 1841). Obras em domínio público. Composição visual remixada.

DOSSIÊ ESPECIAL

ENTRE O VER, O DIZER E O DESENHAR: DOS REGIMES DE VISIBILIDADE E DE ENUNCIAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MANGAKÁ NAS OBRAS *ZOO NO INVERNO* (2021) E *VIDA À DERIVA* (2021)

*SEEING, SAYING AND DRAWING: ABOUT THE VISIBILITY AND ENUNCIATION REGIMES IN THE CONSTITUTION OF THE MANGAKÁ SUBJECT IN *ZOO NO INVERNO* (2021) AND *VIDA À DERIVA* (2021)*

*ENTRE EL VER, EL DECIR Y EL DIBUJAR: DE LOS REGÍMENES DE VISIBILIDAD Y DE ENUNCIACIÓN EN LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO MANGAKA EN LAS OBRAS *ZOO NO INVERNO* (2021) Y *VIDA À DERIVA* (2021)*

Ana Laura Perenha dos Santos  

Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil

Pedro Navarro  

Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Submetido em: 28/05/2026

Aceito em: 26/07/2026

Publicado em: 30/09/2026

Como citar: SANTOS, Ana Laura Perenha dos; NAVARRO, Pedro. Entre o ver, o dizer e o desenhar: dos regimes de visibilidade e de enunciação na constituição do sujeito mangaká nas obras *Zoo no Inverno* (2021) e *Vida à Deriva* (2021). *(Des)troços: revista de pensamento radical*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. e66396, jul./dez. 2026.

DOI: [10.53981/destrocos.v7i2.66396](https://doi.org/10.53981/destrocos.v7i2.66396)



Licenciado sob a [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Ana Laura Perenha dos Santos é pesquisadora na área dos estudos discursivos de linha francesa, dos estudos foucaultianos. Nesse percurso realizou investigações buscando compreender perspectivas da literatura de autoria feminina, focando, principalmente, as obras de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. Atualmente as pesquisas se centram em estudos sobre mangás e seus autores especificamente nas obras de Jiro Taniguchi, Takeshi Obata, Tsugumi Ohba e Yoshihiro Tatsumi.

Pedro Navarro Barbosa atualmente, é professor associado – nível C da Universidade Estadual de Maringá e pesquisador PQ-2 do CNPq. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso de linha foucaultiana. Foi fundador e coordenador do GT – Estudos discursivos foucaultianos, na Anpoll, de 2018 a 2023 e líder do GIEF – Grupo interinstitucional de estudos foucaultianos da UEM.

Contribuição (CRediT)

A.L.P.S.: Conceituação; Análise formal; Metodologia; Escrita (original).
P.N.B.: Escrita (revisão).

Resumo

O artigo analisa a constituição do sujeito *mangaká* a partir do referencial arqueológico foucaultiano, em diálogo com a leitura proposta por Gilles Deleuze acerca das formações históricas como articulação heterogênea entre o visível e o enunciável. O estudo investiga como determinadas condições históricas de produção, circulação e legitimação do mangá tornam possível a emergência do *mangaká* como posição de sujeito. O *corpus* de análise é composto por *Zoo no Inverno* (2021), de Jiro Taniguchi, e *Vida à Deriva* (2021), de Yoshihiro Tatsumi. Esses mangás são compreendidos como superfícies discursivas nas quais se inscrevem regimes de visibilidade ligados ao trabalho artístico e séries enunciativas relacionadas à precariedade e à disciplina editorial. A análise demonstra que o sujeito *mangaká* não precede a obra, mas é produzido pelas relações entre práticas discursivas e não discursivas que organizam o campo do mangá. A subjetivação do autor resulta de um processo histórico no qual imagens, dispositivos editoriais e discursos sobre criação operam conjuntamente, evidenciando a impossibilidade de reduzir o saber artístico à linguagem ou à experiência individual do criador.

Palavras-chave

Enunciado; sujeito; mangaká; visibilidade; subjetivação.

Abstract

This paper analyzes the constitution of the *mangaká* subject using the Foucauldian archeological perspective, in dialogue with the reading proposed by Gilles Deleuze about the historical formations as heterogeneous articulation between the visible and the enunciable. The research investigates how some historical conditions of manga production, circulation and legitimation make possible the emergence of the *mangaká* as subject position. The corpus analysis is composed of *Zoo no Inverno* (2021) by Jiro Taniguchi, and *Vida à Deriva* (2021), by Yoshihiro Tatsumi. These mangas are comprehended as surfaces of emergence where we can find visibility regimes connected to the artistic work and enunciative series related to the precariousness and the editorial discipline. The analysis shows that the *mangaká* subject does not precede the work, but actually is produced by the relations between discursive and non-discursive practices which organize the manga field. The subjectification of the author results from a historical process where images, editorial dispositives and discourses about creation work together, highlighting the impossibility of reducing the artistic knowledge to the individual experience of the creator.

Keywords

Statement; subject; mangaká; visibility; subjectification.

Resumen

El artículo analiza la constitución del sujeto *mangaka* a partir del referencial arqueológico foucaultiano, en diálogo con la lectura propuesta por Gilles Deleuze acerca de las formaciones históricas como articulación heterogénea entre lo visible y lo enunciable. El estudio investiga cómo determinadas condiciones históricas de producción, circulación y legitimación del manga hacen posible la emergencia del *mangaka* como posición de sujeto. El corpus de análisis está compuesto por *Zoo no Inverno* (2021), de Jiro Taniguchi, y *Vida à Deriva* (2021), de Yoshihiro Tatsumi. Estos mangas son comprendidos como superficies discursivas en las que se inscriben regímenes de visibilidad vinculados al trabajo artístico y series enunciativas relacionadas con la precariedad y la disciplina editorial. El análisis demuestra que el sujeto *mangaka* no precede a la obra, sino que es producido por las relaciones entre prácticas discursivas y no discursivas que organizan el campo del manga. La subjetivación del autor resulta de un proceso histórico en el que imágenes, dispositivos editoriales y discursos sobre la creación operan conjuntamente, evidenciando la imposibilidad de reducir el saber artístico al lenguaje o a la experiencia individual del creador.

Palabras clave

Enunciado; sujeto; mangaka; visibilidad; subjetivación.

Introdução

No ano de 1985, na Universidade de Paris, o pensador Gilles Deleuze ministra um curso denominado de *Michel Foucault: as formações históricas*. É nesse curso que o autor sistematiza a seguinte pergunta: *o que é o saber?* As suas considerações e estruturação analítica se embasam especialmente na obra *A arqueologia do saber*, porém propõem diálogo com outras obras foucaultianas do período arqueológico do autor. Essa articulação apresenta o saber como aquele que é constituído a partir de discursos, regimes de enunciados associados ao visível, ou também chamado de visibilidades. Nas aulas, Deleuze traz à baila a visibilidade. Foucault inicialmente chama, na *Arqueologia do saber*, esse conceito de sistema ou domínio não discursivo. Há em uma perspectiva foucaultiana relações entre o ver e o falar. Contudo, essa relação não é estável, já que "não há isomorfia entre as duas formas. Em outros termos, não há nem forma comum ao visível e ao enunciável, nem correspondência entre as duas formas."¹

A partir das reflexões de Deleuze² sobre a obra de Foucault,³ o presente trabalho propõe uma análise de diferentes sujeitos *mangakás*, inseridos na sociedade japonesa. O *corpus* reúne as obras *Zoo no inverno*, de Jiro Taniguchi, e *Vida à deriva*, de Yoshihiro Tatsumi. Esses dois mangás discursivam uma narrativa visual e verbal na qual diferentes *mangakás* são trazidos à luz e instituídos como protagonistas. O mangá é tratado, aqui, na condição de uma prática discursiva e visual historicamente situada. Isso constitui um campo privilegiado para observar processos de subjetivação que emergem da relação entre regimes de visibilidade e formas de enunciado.

O objetivo central do artigo consiste em investigar como essas duas obras mobilizam dispositivos visuais e enunciativos para produzir imagens singulares do sujeito *mangaká*, sujeito esse compreendido como efeito de formações históricas determinadas. Nesse sentido, buscamos compreender como essas narrativas gráficas vão organizar espacialidades, modos de dizer e modos de ver que tornam possíveis determinadas experiências de si e do trabalho artístico. Cada obra será tratada como um estrato, e a análise será conduzida pela descrição dos regimes de visibilidade e das séries enunciativas seguida de um exercício analítico comparativo.

O método baseia-se nos princípios arqueológicos formulados por Michel Foucault, em sua obra *A arqueologia do saber*, e reinterpretados por Gilles Deleuze, na obra *Michel Foucault: as formações históricas*. A análise baseia-se na concepção segundo a qual as formações históricas se estruturam a partir da relação entre formas do visível e formas do enunciável. Além disso, essa relação aponta que não há correspondência direta ou hierárquica entre ambas. Conforme sistematiza Deleuze,⁴ a visibilidade constitui um regime de luz que torna certas evidências possíveis, enquanto o enunciável se organiza em séries de enunciados definidas pela variação e pela multiplicidade. Além disso, ainda sobre as formas do visível e

¹ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*, p. 3.

² Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

³ Foucault, *A arqueologia do saber*.

⁴ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

do enunciável, é preciso considerar que "uma pressupõe a outra, e a outra pressupõe a primeira. O que quer dizer concretamente que, de uma forma a outra, do visível ao enunciável e do enunciável ao visível não param de acontecer capturas mútuas".⁵ Tal dinâmica implica compreender a visibilidade como resultado do ato de fender as coisas e o enunciável como efeito de fender as frases, sendo as espacialidades as condições de dispersão que determinam aquilo que pode ser visto e dito em um dado momento histórico. Ademais, ainda de acordo com Foucault,⁶ em diálogo com a dinâmica dos regimes da visibilidade e do enunciável, o enunciado precisa de uma substância, de um suporte, de um lugar e também de uma data.

No campo dos estudos sobre mangá e sobre o artista, o *mangaká*, o trabalho dialoga com contribuições historiográficas e críticas que situam a produção japonesa no interior de processos culturais, estéticos e industriais mais amplos, conforme discutido por Luyten,⁷ Koyama-Richard⁸ e Gravett.⁹ Além disso, mobilizaremos as contribuições de Fontana *et al.*¹⁰ a respeito da trajetória profissional de artistas japoneses de mangá. Nesse estudo, os autores evidenciam contextos que possibilitam que esses sujeitos irrompam como artistas, bem como situam o mangá não apenas como produto cultural, mas como prática discursiva dotada de regras próprias de formação, circulação e legitimação. Também permitem compreender como aqueles que produzem esse tipo de quadrinho se significam.

1. Panorama histórico do mangá: antecedentes e condições de possibilidade

1.1 Dos *Chōjūgiga* ao *Hokusai Manga*: regimes de visibilidade e formas do enunciável

A abordagem histórica do mangá aqui adotada afasta-se de uma narrativa linear de origem, pelo fato de se deslocar para uma análise das condições de possibilidade que tornaram certas práticas visuais e discursivas operantes ao longo da história japonesa. Os antecedentes do mangá constituem estratos históricos nos quais se produzem regimes específicos de visibilidade e formas do enunciável, conforme a leitura foucaultiana sistematizada por Deleuze.¹¹

As primeiras manifestações associadas à história dos mangás emergem em um contexto marcado pela incorporação de matrizes culturais chinesas e pela difusão do budismo. A introdução da escrita ideográfica e de convenções artísticas continentais instituiu um regime de luz no qual imagem, narrativa e inscrição discursiva passam a funcionar conjuntamente. É nesse horizonte que se situam os *ê-makimono*, rolos ilustrados que organizam imagens em sucessão contínua, produzindo uma experiência narrativa fundada no deslocamento do olhar. Koyama-Richard¹² descreve esses rolos como objetos frágeis, já que são tiras de papel que

⁵ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*, p. 5.

⁶ Foucault, *A arqueologia do saber*.

⁷ Luyten, *Mangá*.

⁸ Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*.

⁹ Gravett, *Mangá*.

¹⁰ Fontana *et al.*, *Emergence of calling in the domain of creative work, and the role of context*.

¹¹ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

¹² Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*.

podem alcançar em torno de quinze metros. A autora descreve as histórias e imagens contidas neles como de cunho literário ou religioso.

Entre esses rolos, encontramos um conjunto chamado *Chōjū jimbutsu giga* ou *Chōjūgiga*,¹³ tradicionalmente atribuído ao monge Kakuyū Toba. Esse conjunto ocupa lugar de destaque, por instaurar um regime de visibilidade que autoriza a caricatura, o humor e a crítica social.

Imagem 1

Cena 1 *Chōjū jimbutsu giga*.

Fonte: Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*, p. 25.



14

Imagem 2

Cena 2 *Chōjū jimbutsu giga*.

Fonte: Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*, p. 27.



15

As cenas protagonizadas por animais antropomorfizados produzem séries de enunciados visuais que tensionam a ordem religiosa e os costumes sociais, evidenciando a heterogeneidade entre o que se vê e o que se diz.

¹³ Rolo dos pássaros e dos animais.

¹⁴ Koyama-Richard descreve essa ilustração como um retrato do mais fraco vencendo o mais forte: a pequena rã derruba a lebre no chão enquanto seus companheiros riem. Os traços da imagem demonstram uma representação enérgica dos personagens.

¹⁵ Um macaco em roupa religiosa lê os sutras diante de uma estátua budista que foi substituída por uma rã.

Durante o período Edo (1600–1867), a intensificação da circulação de imagens amplia esses modos de ver e dizer. É ainda nesse contexto que há uma ascensão social da burguesia, em especial dos comerciantes e artesãos que produziam os mais variados tipos de peças em marfim e laca e que confeccionavam belas roupas de seda. O acúmulo de riqueza por esses grupos coincide com a “eclosão de toda uma cultura em que a arte, literatura e espetáculos foram criados para satisfazer o seu gosto”.¹⁶ É nesse contexto que a estampa *ukiyo-ê* nasce. Esse termo significa imagens do mundo flutuante e designa, de acordo com a cosmogonia budista, o mundo terrestre que é governado pela transitoriedade e pelos prazeres efêmeros. A função e circulação da estampa eram bastante versáteis na época, já que podia ser publicitária, divulgando lojas de seda ou versar sobre penteados ou quimonos. Também estava presente em âmbito pedagógico para auxiliar no aprendizado da escrita. Essa prática contribui para consolidar uma cultura visual urbana voltada ao cotidiano, pelo fato de estabelecer regras próprias de formação, circulação e legitimação das imagens que instauram modos específicos de narrar o cotidiano.



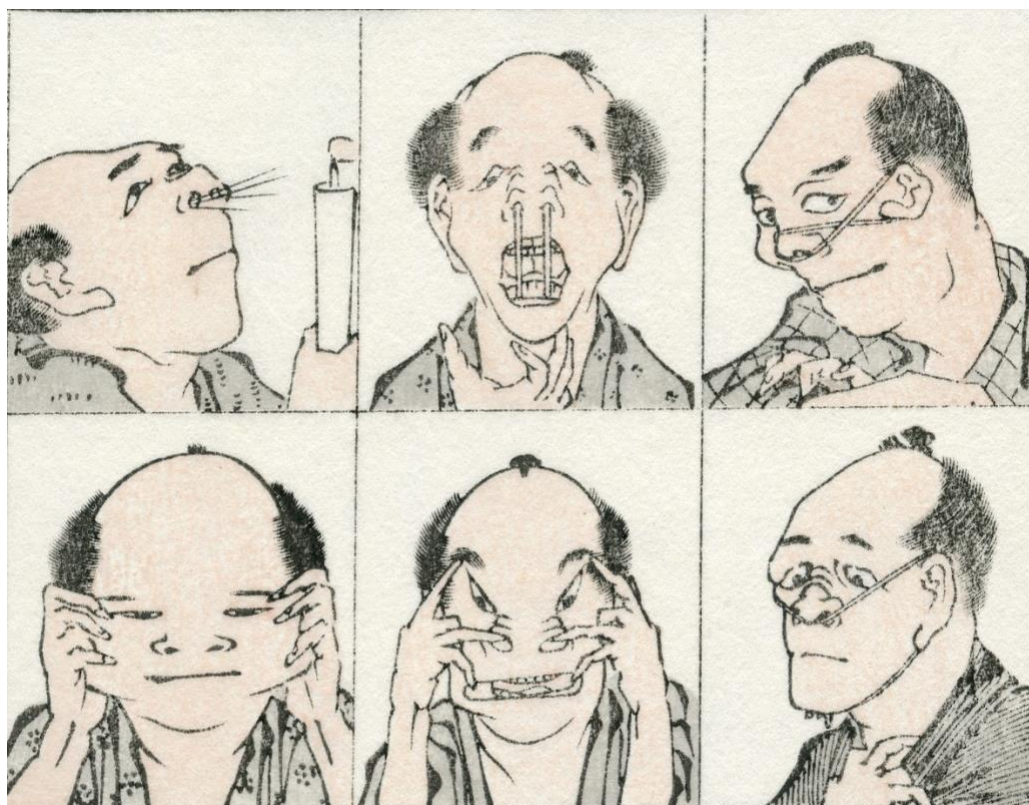
Imagem 3

Mulheres em uma loja de
estampas

Fonte: Utagawa
Toyokuni.

Nesse contexto, a obra de Katsushika Hokusai marca uma inflexão. Com a publicação do *Hokusai manga*, o termo “mangá” passa a nomear uma prática gráfica marcada pela liberdade formal, pela observação do cotidiano e pela organização seriada do desenho. A obra *Hokusai manga* é uma coletânea que servirá de manual de desenho tanto para os discípulos de Hokusai quanto para qualquer pessoa que queira aprender a desenhar com pincel e nanquim. Ela inaugura um campo de variação e de multiplicidade que permanece operante na cultura visual japonesa.

¹⁶ Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*, p. 38.

**Imagem 4***Esboços*

Fonte: Katsushika
Hokusai, *Hokusai manga*,
p. 98.

Tais antecedentes não constituem uma origem homogênea do mangá, mas formações históricas heterogêneas reatualizadas em novos contextos. O mangá moderno, como *Vida à deriva* e *Zoo no inverno*, consolidado sobretudo no período pós-Segunda Guerra Mundial, reinscreve esses estratos em novas condições editoriais e discursivas. Isso produz outros regimes de visibilidade e novos enunciados sobre a experiência social e subjetiva. Nesse sentido, mais do que uma tradição, o mangá se apresenta como um campo de variação regulada, no qual multiplicidade e regra coexistem. É a partir dessa perspectiva que se torna possível analisar, nas seções seguintes, os regimes de visibilidade, enunciação e subjetivação que atravessam obras como *Zoo no inverno* e *Vida à deriva*, evidenciando tanto suas singularidades quanto os mecanismos comuns que estruturam o campo.

1.2 Características do mangá: variação, multiplicidade e regras de funcionamento

Os elementos discursivos que identificam e singularizam o mangá não se definem por um conjunto fixo de traços formais, mas por um sistema aberto, estruturado pela variação e pela multiplicidade, o que nos autoriza a compreendê-lo como uma prática discursiva que possui determinadas regras de formação, circulação e legitimação.

Vamos nos deter em tais elementos, atentando para o regime de visibilidade do mangá. Este privilegia a centralidade da imagem, a dilatação do tempo narrativo e a organização espacial específica da página, orientada pela leitura da direita para a esquerda. Esses procedimentos fazem com que gestos mínimos, silêncios e afetos adquiram relevância narrativa, mesmo quando não plenamente enunciados no plano verbal. No plano editorial, o modelo seriado e a ampla segmentação temática

resultam na instituição de formas específicas de circulação e legitimação, contribuindo para a consolidação do mangá como um campo discursivo autônomo.

Segundo Luyten,¹⁷ os *mangakás* japoneses são independentes e atuam diretamente com as editoras, como a Shueisha e a Kodansha, gigantes no ramo dos quadrinhos. Eles trabalham com frequência em estúdios próprios e contam com a ajuda de um grupo de assistentes. Por conta de uma associação direta com as editoras, e também pela diversificação de títulos e nichos, é possível que o *mangaká* desenhe para várias revistas de diferentes editoras.

Entretanto, para Fontana *et al.*,¹⁸ a carreira dos artistas de mangá é bastante precária, necessita de muita prática e de alto nível de especialização. Ainda para os autores, muitos *mangakás* "enfrentam a semipobreza; lidam com condições de trabalho severas, marcadas por contratos de curto prazo e longas jornadas de trabalho, enquanto se esforçam para conquistar e manter reconhecimento".¹⁹ Além disso, os autores afirmam que os artistas de mangá têm a reputação de falecerem de forma repentina ainda jovens. O esgotamento físico e mental deriva da falta constante de sono. A ocupação de escrever mangás configura-se como um trabalho extenuante; é esperado que o artista leve seu corpo até o limite, enquanto produz a sua série semanal. Por tais razões, jovens artistas, na maioria das vezes, são desencorajados por seus familiares, amigos e professores a seguir essa carreira.

Sobre o sistema de publicação, Koyama-Richard²⁰ afirma que o mangá é publicado, em um primeiro momento, em uma revista de circulação semanal. Nela, as obras são submetidas a uma avaliação do público leitor por meio de questionários. As histórias que ficam em último lugar são canceladas e saem de circulação. Essa revista é caracterizada, de acordo com Luyten,²¹ por ser confeccionada a partir de papel jornal e conter entre 200 e 500 páginas. A autora afirma, ainda, que a revista é vista como descartável. É comum vê-la abandonada em estações de metrô, em trens ou ônibus depois de lida.

¹⁷ Luyten, *Mangá*.

¹⁸ Fontana *et al.*, *Emergence of calling in the domain of creative work, and the role of context*.

¹⁹ Fontana *et al.*, *Emergence of calling in the domain of creative work, and the role of context*, p. 165.

²⁰ Koyama-Richard, *Mil anos de mangá*.

²¹ Luyten, *Mangá*, p. 19.

Imagem 5

Revista *Shonen Jump*.
Fonte: Weekly Shonen Jump.



Imagem 6

Modelo Bunko.
Fonte: Yoshihiro Tatsumi, *Gekiga hyōryū*.



Sobre a produção de uma série regular de mangá, Gravett²² a descreve como um processo que envolve bastante pressão e rapidez para que se cumpram as datas de fechamento, já que a publicação ocorre semanalmente. O processo envolve diálogo direto com o editor, que deve aprovar os rascunhos do trabalho. Posteriormente, o *mangaká* desenha os cenários e os assistentes finalizam os traços, bordas, balões e onomatopeias. Caso a série faça sucesso, é publicada em modelo *bunko*, com formato 10,5 x 15 cm, no qual somente a capa é colorida, porém a qualidade do material com que é confeccionada é um pouco melhor.

Pouco antes do falecimento de Osamu Tezuka, em 1989, ele comenta que agora vivemos na era dos quadrinhos como o ar, ou seja, o mangá está por toda parte e também aqueles que o produzem. É nesse espaço de variação e de multiplicidade que se inscrevem as produções contemporâneas e que se torna possível analisar, adiante, a constituição do sujeito *mangaká* como efeito dessas práticas.

2. Regimes de visibilidade, enunciação e subjetivação do *mangaká*: análise das obras

A análise das obras *Zoo no inverno*, de Jiro Taniguchi, e *Vida à deriva*, de Yoshihiro Tatsumi, orienta-se pelo eixo teórico segundo o qual as formações históricas se organizam pela relação heterogênea entre formas do visível e formas do enunciável, sem correspondência direta entre ambas. O visível não se reduz ao conteúdo representado. Ele constitui um regime de luz que torna certas evidências possíveis, enquanto o enunciável corresponde a séries de enunciados definidas pela

²² Gravett, *Mangá*.

variação e pela multiplicidade.²³ As duas formas, embora heterogêneas, encontram-se em pressuposição recíproca, produzindo capturas mútuas que tornam possível a emergência de determinados efeitos de saber e de subjetivação.

Sob essa perspectiva, as páginas analisadas são compreendidas como estratos visuais-discursivos nos quais se associam condições históricas de evidência e de enunciação. A análise não se restringe à identificação de conteúdos temáticos; antes, descreve as condições sob as quais determinadas formas de subjetivação do *mangaká* se tornam possíveis. Aqui é considerado que o sujeito não precede o discurso, mas emerge das regras que organizam sua formação e circulação.²⁴

2.1 Zoo no Inverno: o espaço social como regime de visibilidade

Jiro Taniguchi (1947–2017) é um autor de mangás conhecido por sua construção de narrativas marcadas pelo realismo gráfico e pela atenção ao cotidiano. Iniciando sua trajetória profissional no final da década de 1960 como assistente de *mangaká*, consolidou-se posteriormente como autor de obras voltadas ao público adulto, publicadas principalmente em revistas seinen, ou seja, destinadas a esse público. Sua produção desenvolve-se em um contexto de consolidação e diversificação da indústria editorial japonesa, no qual a segmentação do mercado amplia os espaços destinados a narrativas de caráter contemplativo e autobiográfico. Além disso, sua obra passou a ser amplamente associada ao movimento *Nouvelle Manga*, proposto por Frédéric Boilet no início dos anos 2000, que buscava aproximar a tradição narrativa do mangá da *bande dessinée* francesa por meio de histórias centradas na experiência cotidiana e nas relações humanas. Nesse cenário, o trabalho artístico deixa de ser representado apenas como atividade técnica e passa a constituir objeto de reflexão sobre memória, formação profissional e experiência cotidiana do *mangaká*.

Publicada originalmente entre 2005 e 2007 na revista Big Comic Original e reunida em volume em 2008, *Zoo no inverno* insere-se no contexto do Japão contemporâneo, marcado pelos desdobramentos da crise econômica iniciada na década de 1990, pela reestruturação das relações de trabalho e pela consolidação da indústria editorial como um dos principais setores da produção cultural japonesa. Nesse cenário, ampliam-se as publicações destinadas ao público adulto e consolidam-se narrativas voltadas às experiências cotidianas e à memória, características também associadas ao movimento *Nouvelle Manga*. A obra acompanha um jovem desenhista que abandona o trabalho assalariado para ingressar na indústria do mangá, retratando sua formação como assistente e seu processo de inserção no campo editorial japonês. Diferentemente de *Vida à deriva*, que reconstrói retrospectivamente a emergência histórica do *gekigá* e da profissão de *mangaká* no pós-guerra, *Zoo no inverno* representa um campo editorial já institucionalizado, no qual a constituição do *mangaká* é atravessada por mecanismos de avaliação, aprendizagem e legitimação que exigem do sujeito a demonstração contínua de competência, a adaptação às normas editoriais, a inserção em relações hierárquicas de trabalho e a incorporação de uma ética da

²³ Deleuze, Michel Foucault, as formações históricas.

²⁴ Foucault, A arqueologia do saber.

produtividade. Ao representar esse momento específico da formação profissional, a narrativa torna visíveis as condições históricas, políticas e editoriais que organizam a constituição do *mangaká* como posição de sujeito, aspecto que orienta a análise desenvolvida.



Imagem 7

Mangá *Zoo no Inverno*
 Fonte: Jiro Taniguchi,
Zoo no inverno, p. 157.

No recorte de *Zoo no inverno*, o componente visual organiza-se em torno de espaços cotidianos, como bares, ruas e ambientes de trabalho que funcionam como superfícies de visibilidade. Esses espaços não funcionam como cenários neutros, mas como dispositivos que distribuem posições sociais, distâncias corporais e possibilidades de ação. O visível, aqui, resulta da extração das relações sociais, tornando perceptíveis hierarquias e assimetrias antes mesmo de sua formulação discursiva.

A cena do bar constitui um regime de luz no qual a posição periférica do protagonista, sua escuta silenciosa e a centralidade dos interlocutores mais experientes produzem uma evidência social anterior ao enunciado. A visibilidade resulta do ato de “fender” as coisas, isto é, de extrair das relações materiais signos elementares que organizam o campo perceptivo.²⁵ O espaço social atua como condição de dispersão, distribuindo os indivíduos em funções diferenciadas e

²⁵ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

delimitando aquilo que pode ser visto e reconhecido como experiência legítima do trabalho do *mangaká*.

No plano do enunciável, as falas que atravessam a cena constituem uma série discursiva orientada por avaliações profissionais, expectativas de publicação e mecanismos de reconhecimento. A visibilidade do *mangaká*, com postura contida, presença periférica na mesa e atenção aos mais experientes, estabelece um conjunto de signos sociais que funcionam como superfície de visibilidade, conforme a noção de "visibilidades etiquetas".²⁶ O enunciado não coincide com a frase pronunciada, mas com a função que torna possível a emergência de um determinado discurso sobre o que significa tornar-se *mangaká*. Esse discurso emerge na medida em que os dois sujeitos retratados colocam em jogo a relação entre mestre e assistente, por vezes conflituosa. Dessa maneira, o objeto do discurso, o *mangaká* iniciante, não preexiste à narrativa, sendo produzido pela própria série enunciativa.

Desse conjunto, resulta um estrato que produz uma visibilidade da inserção social com um regime enunciativo de legitimação profissional. A página opera como formação histórica local: as visibilidades revelam a precariedade e a hierarquia do meio editorial e os enunciados constroem a posição discursiva do iniciante. O *mangaká* aparece, portanto, como efeito da combinação entre regimes de evidência e regimes de fala, conforme o modelo apresentado por Deleuze.²⁷ A subjetividade do sujeito *mangaká* emerge como esse efeito da intersecção entre evidências visuais e séries discursivas, e não como expressão de uma interioridade psicológica.

2.2 Vida à Deriva: materialidade do trabalho e dispersão da subjetividade

Yoshihiro Tatsumi (1935–2015) insere-se entre importantes nomes da história do mangá japonês, especialmente pela formulação do conceito de *gekigá*, termo criado pelo autor para designar histórias em quadrinhos voltadas ao público adulto que se colocavam em direta contraposição às obras infantis produzidas no período do final dos anos 1960. Essas obras são caracterizadas por uma abordagem mais realista, dramática e centrada em questões sociais e psicológicas. Iniciando sua trajetória profissional ainda na adolescência, o autor acompanhou as transformações do mercado editorial japonês no período pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que a expansão das bibliotecas de aluguel e as revistas seriadas ampliaram as possibilidades de circulação do mangá e reconfigurou as condições de trabalho dos artistas. Nesse contexto, sua produção distancia-se do modelo predominante de entretenimento infantil e passa a privilegiar a experiência ordinária, a precariedade do trabalho e as tensões próprias da modernização japonesa.

Publicada originalmente em série entre 1995 e 2006 e reunida em volume em 2008, *Vida à deriva* reconstrói autobiograficamente a trajetória do autor entre o imediato pós-guerra e o início da década de 1960, período marcado pela reconstrução econômica do Japão, pela consolidação da indústria editorial e pela emergência do *gekigá* como novo regime de produção artística. A obra não se limita, contudo, ao relato memorialístico. Ao reinscrever discursivamente as condições históricas que tornaram possível a constituição do *mangaká* como posição de sujeito, evidencia a articulação entre transformações sociais, práticas editoriais e

²⁶ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*, p. 5.

²⁷ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*, pp. 7-9.

modos de produção do mangá, configurando-se como um estrato privilegiado para observar os regimes de visibilidade e as séries enunciativas que organizam a experiência do trabalho artístico.



Imagem 8

Mangá *Vida à Deriva*

Fonte: Yoshihiro Tatsumi, *Vida à Deriva*, p. 262.

Em *Vida à deriva*, o regime de visibilidade desloca-se do espaço social para a materialidade do trabalho e para a experiência da dispersão subjetiva. As imagens que enfatizam mesas de desenho, instrumentos e gestos repetitivos produzem uma visibilidade centrada na prática material da criação. Deleuze²⁸ descreve a visibilidade como um espaço de produção e lugar de evidência. O visível não representa o trabalho, mas o torna sensível por meio da fragmentação do corpo e da repetição do gesto, evidenciando a dimensão técnica e reiterativa da produção artística.

²⁸ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

A visibilidade funciona por meio de fendas sucessivas: mãos, olhos e ferramentas são isolados como elementos parciais, enquanto o espaço do ateliê se apresenta como lugar de concentração da atividade. Esse procedimento evidencia que o visível não é totalizante, mas resulta de recortes que tornam certos aspectos perceptíveis e outros invisíveis.

Na página, a representação do personagem em escala reduzida diante de paisagens amplas introduz uma espacialidade marcada pela dispersão. O espaço deixa de organizar relações sociais, passando a operar como campo de subjetivação, no qual o sujeito aparece descentralizado. Essa configuração aproxima-se da noção segundo a qual o sujeito emerge apenas como efeito da articulação entre estratos, e não como princípio organizador da experiência.²⁹

No plano do enunciável, predominam enunciados que tematizam memória, fracasso e perseverança. Contudo, esses enunciados não constituem expressão direta de uma interioridade autoral. O enunciado, entendido como função discursiva, remete a um campo de possibilidades que ultrapassa a experiência individual.³⁰ Ele inscreve o relato em séries discursivas mais amplas sobre trabalho, vocação e trajetória artística. Desse arranjo, resulta um estrato que tem uma visibilidade do isolamento e da repetição com um regime enunciativo orientado pela travessia e pelo deslocamento. A subjetividade do *mangaká* emerge, assim, como efeito de dispersão produzido pela tensão entre prática material e narrativa de si.

2.3 Estratos distintos e mecanismos comuns

A comparação entre as duas obras evidencia a coexistência de regimes distintos de associação entre visível e enunciável. Em *Zoo no inverno*, o estrato organiza-se a partir da dimensão social do trabalho e das regras de legitimação do campo editorial. Já em *Vida à deriva*, essa organização desloca-se para a materialidade do fazer e para a experiência da dispersão subjetiva.

Apesar dessas diferenças, ambas as obras mobilizam os mesmos mecanismos descritos por Deleuze: visibilidades produzidas pela fenda das coisas, enunciados organizados em séries autônomas e pressuposição recíproca entre formas heterogêneas. Em ambos os casos, o sujeito não precede a obra, mas emerge como efeito da associação entre regimes de evidência e regimes de enunciação.

As obras *Zoo no inverno* e *Vida à deriva* constituem formações históricas distintas, ainda que compatíveis. Nelas se produzem modos específicos de subjetivação do *mangaká*. Cada obra atualiza, à sua maneira, a relação entre visibilidade e enunciação, tornando perceptíveis as condições históricas que permitem ao *mangaká* aparecer simultaneamente como trabalhador, narrador e figura de si.

Considerações finais

A análise desenvolvida, ao longo deste artigo, partiu do pressuposto de que o sujeito não constitui o ponto de origem do discurso, posto que sua inscrição no discurso é efeito das relações que organizam um determinado campo de saber. A partir da

²⁹ Deleuze, Michel Foucault, *as formações históricas*.

³⁰ Foucault, *A arqueologia do saber*.

articulação entre as proposições de Gilles Deleuze sobre as formações históricas e o aparato conceitual elaborado por Michel Foucault, objetivamos demonstrar que o *mangaká* pode ser compreendido não somente como identidade autoral ou figura biográfica. Ele também pode ser visto como posição de sujeito que vai ser produzida na interseção entre os regimes de visibilidade e as séries enunciativas.

Nesse sentido, a análise das obras *Zoo no inverno*, de Jiro Taniguchi, e *Vida à deriva*, de Yoshihiro Tatsumi, permitiu particularizar que aquilo que se apresenta como narrativa de formação ou relato autobiográfico não deve ser interpretado como expressão de uma interioridade. Deve ser compreendido como efeito de articulações entre as formas heterogêneas do ver e do dizer. O visível, entendido como regime de luz que torna certas evidências possíveis, e o enunciável, compreendido como campo de variações que define o que pode ser dito, não se correspondem nem se traduzem mutuamente. A sua relação é marcada anteriormente por uma exterioridade constitutiva que vai impedir qualquer redução do saber à representação ou à linguagem.

É partindo de tal perspectiva que se constata que as obras analisadas se configuram como estratos distintos nos quais se atualizam diferentes modos de subjetivação. Em *Zoo no inverno*, a articulação entre espacialidades sociais e séries discursivas produz o *mangaká* como efeito de um campo de legitimação progressiva, no qual a visibilidade do trabalho e os enunciados profissionais vão funcionar, conjuntamente, na definição de posições possíveis. Já em *Vida à deriva*, a fragmentação do espaço e a dispersão das séries enunciativas vão instaurar uma forma de subjetivação marcada pela instabilidade e pela variação, evidenciando o caráter não unitário da experiência do trabalho criativo. Em ambos os casos, o sujeito não precede o campo que o torna visível e dizível, mas se constitui na própria articulação entre suas condições de emergência.

A comparação entre os dois mangás permite deslocar a questão do autor para o plano das condições históricas de possibilidade. O que se torna visível não é a singularidade psicológica do artista, mas a maneira pela qual o campo do mangá organiza regimes próprios de formação, circulação e legitimação, produzindo efeitos diferenciados de subjetividade. O *mangaká* aparece, desse modo, como função histórica. É como uma posição variável inscrita em uma rede de práticas discursivas e não discursivas que delimitam simultaneamente o campo do possível e do pensável.

Nesse quadro, o percurso do presente estudo reside menos na interpretação das obras em si do que na demonstração da produtividade analítica de uma abordagem arqueológica aplicada ao mangá. Ao privilegiar a exterioridade das relações entre visível e enunciável, torna-se possível compreender o mangá como campo de saber no qual imagens e discursos se organizam segundo regras próprias de formação, sem que um possa ser reduzido ao outro. O sujeito *mangaká* emerge como efeito contingente das formações históricas que o tornam possível.

Concluimos, portanto, que a análise do mangá sob uma perspectiva foucaultiano-deleuziana permite reinscrever o trabalho criativo no domínio das práticas históricas, deslocando-o de uma lógica expressiva para uma lógica de produção de saber. É nesse espaço de exterioridade, onde o visível e o enunciável se pressupõem sem se confundirem, que é possível pensar o *mangaká* não como origem do discurso, mas como uma das formas pelas quais o próprio campo do mangá se torna pensável.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Trad. e notas Claudio V. F. Medeiros e Mario Antunes Marino. São Paulo: Politeia; n-1 edições, 2017.
- FONTANA, Enrico; LYSOVA, Evgenia I.; SATO, Kaori; ARAKI, Junko. Emergence of calling in the domain of creative work, and the role of context: the stories of manga artists. *Journal of Vocational Behavior*, v. 163, art. 104181, 2025. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-vocational-behavior>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. Trad. Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- HOKUSAI, Katsushika. *Hokusai manga*. v. 10. Kyoto: Unsodo Inc., 1819.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte. *Mil anos de mangá*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2022.
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. 3. ed. São Paulo: Hedra, 2012.
- TANIGUCHI, Jiro. *Zoo no inverno*. São Paulo: Devir Livraria, 2021. (Selo Tsuru).
- TATSUMI, Yoshihiro. *Gekiga hyōryū* [Vida à deriva]. Tóquio: Seirinkogeisha, 2008.
- TATSUMI, Yoshihiro. *Vida à deriva*. Trad. D. X. Sada. São Paulo: Veneta, 2020.
- UTAGAWA, Toyokuni. *Paródia de comerciantes das quatro classes*. 1857. Gravura. Tóquio: Ota Memorial Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55723>. Acesso em: 6 maio 2026.
- WEEKLY SHONEN JUMP. Ed. 39, 2024. Tóquio: Shueisha, 2024. Disponível em: https://jump.fandom.com/wiki/Weekly_Shonen_Jump_Issue_39_2024. Acesso em: 6 maio 2026.